

Poétique de l'impureté dans *Anguille sous roche* de Ali Zemir

Nouvelles écritures africaines et permanence de thèmes

Poetics of impurity in *Anguille sous roche* by Ali Zemir

New African Writing and Enduring Themes

Hanène LOGBI

Auteur correspondant, Université Constantine 1 Frères Mentouri (Algérie), Labo.
SLADD. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9969-9098>,
hanene.logbi@umc.edu.dz

Soumission : 27.03.2025 – Acceptation : 13.07.2025 – Publication : 25.07.2025

Résumé — Dans cet article, l'objectif est d'examiner la langue particulière utilisée par l'auteur pour comprendre les ressorts de l'écriture ; ceci nous ouvre un point d'attaque pour cerner les thèmes et les messages contenus dans le texte. Sur le ton de l'humour, l'auteur mêle les genres, les styles, les niveaux de langues, donnant l'impression d'un jeu d'écriture sous contrainte, à la manière des écrivains qui travaillent sur la créativité du langage. Cependant Ali Zemir ne considère pas la langue comme un matériau dont on use pour un simple exercice de style sans objectif de signification particulière. Ce faisant, il réussit à mêler le tragique de la situation du personnage au comique de la mise en discours. L'hétérogénéité formelle et langagière impacte l'étrangeté du discours narratif et lui permet de mettre en scène un monde ancien ferré aux valeurs ancestrales représenté par le père, auquel se surimpose un monde ouvert à la modernité de l'Occident. Le croisement de ces deux univers sera fatal pour la narratrice. Le sens donné à lire au second degré est celui de la faillite de cette rencontre des deux mondes. Si le thème abordé n'est pas novateur dans la littérature africaine, la manière de concevoir son traitement l'est. Faut-il, dès lors, penser à porter un autre regard sur la diversité culturelle ?

Mots-clés : *jeu, impureté, faillite, tradition, modernité.*

Abstract — In this article, the aim is to examine the particular language used by the author in order to understand the motivations behind the writing; this opens up a point of attack for identifying the themes and messages contained in the text. In a humorous tone, the author mixes genres, styles and levels of language, giving the impression of a game of writing under pressure, in the manner of writers who work on the creativity of language. However, Ali Zemir does not see language as a material to be used for a simple stylistic exercise without any particular meaning. In this way, he manages to combine the tragedy of the character's situation with the comedy of the discourse. The formal and linguistic heterogeneity affects the strangeness of the narrative discourse, allowing it to present an ancient world steeped in

ancestral values, represented by the father, superimposed on a world open to the modernity of the West. The intersection of these two worlds will prove fatal for the narrator. The meaning given to the second degree is that of the failure of this meeting of two worlds. The theme may not be new in African literature, but the way it is treated is. So should we think about looking at cultural diversity in a different way?

Keywords: *Play, Impurity, Bankruptcy, Tradition, Modernity.*

« Tout drame inventé révèle un drame qui ne s'invente pas » (F. Mauriac, *Journal*, Grasset).

Introduction

La littérature sub-saharienne s'est distinguée ainsi que la littérature maghrébine par le surgissement dans l'univers littéraire européen d'œuvres rédigées dans la langue des anciens colons pour développer ce que l'on a nommé une « *esthétique de la résistance* ».

Il n'est pas inutile de rappeler que les nombreux écrivains qui ont opté pour la langue des anciens colons étaient conscients de l'arme à double tranchant qu'ils utilisaient.

Imprimées à jamais dans la mémoire des premières générations d'écrivains, la langue, la culture des occupants, déployées à travers les institutions scolaires notamment, ont été les instruments de tentatives de dépersonnalisation de l'Africain, du dépouillement de sa personnalité dans le but de masquer les motivations économiques, véritable enjeu de la colonisation.

En revanche, le passage d'une stratégie littéraire coloniale marquée par la négation de l'existence des Africains, à une littérature africaine a permis d'affirmer et d'opposer aux structures intellectuelles venues d'Europe les marques d'une civilisation ayant son propre « *mode d'être* », nourri des valeurs ancestrales à l'instar du sens du sacrifice, celui de l'honneur, de la sagesse des anciens... Aussi, souvent dans ces littératures, la modernité introduite par l'Occident fait face à la tradition défendue par les autochtones.

Le roman d'Ali Zemir brasse ces deux versants constitutifs de la littérature africaine à travers le récit de vie d'une jeune fille dont le destin tragique s'est joué au confluent d'une éducation mixte.

Ali Zemir est un romancier comorien issu de la seconde génération d'écrivains, née après celle des Indépendances. Cette seconde génération s'est progressivement détachée du « *contre-récit de l'histoire coloniale* » (Kouvouama dans Cheymol, 2009, p. 45) et du thème de l'aliénation, au profit d'une recherche esthétique visant à produire un mode de représentation et de signification différent pour de nouvelles écritures africaines.

Ali Zemir est auteur de quatre romans, *Anguille sous roche* (2016), *Mon étincelle* (2017), *Dérangé que je suis* (2019), *Louissance* (2022). Il est né en 1987 à Mutsamudu, aux Comores ; écrivain et chercheur, il vit actuellement à Montpellier.

Anguille sous roche paru aux éditions Le Tripode peut être qualifié de coup de maître dans la mesure où l'auteur a été récompensé trois fois pour ce premier roman. Il a obtenu le *Prix Senghor* et le *Prix Nelson Mandela*, ainsi que la mention spéciale du *Prix Wepler*. Le roman a été salué comme une « *pépite littéraire* » par le journal *Le Monde* (9 Septembre 2016) et qualifié de « *diamant pur* » par *Le Point* (quatrième de couverture).

Cette première expérience a donc révélé un écrivain prometteur pour le monde des littératures francophones.

Aussi le projet de cet article est d'étudier l'élaboration des techniques d'écriture qui ont permis de construire l'univers romanesque et ont assuré le succès de l'auteur. Cette analyse envisage l'écriture de Zemir comme un ensemble de dynamiques formelles, linguistiques et culturelles mises en œuvre pour la constitution significative du texte.

Notre hypothèse est qu'il existe dans ce roman une relation entre les stratégies d'écriture, ses composantes et le fait que le texte débouche sur autre chose que ce que l'auteur prétend offrir au lecteur, un « *récit fantasmagorique* ».

— **Dès lors, quelles sont les voies utilisées par Ali Zemir pour exprimer cette autre chose pour laquelle la narratrice-personnage propose de raconter, l'histoire de sa vie ?**

L'examen portera sur le cadre générique, puis il envisagera les aspects linguistiques, enfin l'élément culturel et le référent contextuel feront l'objet de la dernière étape de la réflexion, pour tenter d'articuler les moyens et procédés avec les intentions du texte et ses enjeux.

1. Reconnaissance des formes

L'horizon d'attente ouvert par la présentation en quatrième de couverture désigne le texte comme roman. Cependant, l'attention du lecteur est attirée par les multiples interpellations de la narratrice-personnage régulièrement adressées sur le mode oral à un narrataire impliqué, interrompant le cours du récit pour le reprendre ensuite au point de rupture :

« Nous en étions où déjà ah, nous parlions de Connaît-Tout... » (p. 21)
 « Alors revenons là où nous étions, c'est-à-dire le jour où le bœuf a fait pipi sur le pied de Connaît-Tout... » (p. 22)
 « On était où déjà, oh, pour l'amour d'une anguille, pouvez-vous me le rappeler... » (p. 40)

La narratrice-personnage interpelle un interlocuteur imaginaire le prend à parti, lui adresse des reproches allant jusqu'à anticiper ses réactions :

« Pouvez-vous vous mettre à ma place au moins une fois » (p. 16)
 « Attention, ne me faites pas dire ce que je n'ai pas dit... » (p. 86)

Cependant, *Anguille*, la narratrice-personnage est une naufragée accrochée à un réservoir d'essence, elle est seule entourée des eaux de l'océan Indien.

Ses adresses répétées au destinataire ponctuant son récit engagent une ambiguïté portant sur la forme romanesque. Le lecteur se voit attribuer une qualité participative feinte par les multiples sollicitations de la narratrice-personnage s'interroge sur la nature de ce récit. Cette qualité introduit une dimension ludique de l'écriture, soulève néanmoins la question de la forme :

— **... et si ce récit de vie se coulait dans les structures du conte par le fait de la narration orale qui s'imprime dans sa forme ?**

La qualité participative du lecteur introduit par ailleurs une dimension ludique qui sera confirmée par le style d'Ali Zémir.

L'indétermination sensible portant sur les formes canoniques du récit romanesque incite à examiner celles de l'oralité. En effet, outre la manifestation de la présence d'un destinataire dans le texte, l'impression que le récit a du mal à être structuré, à trouver son rythme, l'utilisation d'un lexique relevant du registre de langue relâché renforcent l'idée d'une parole saisie dans son immédiateté.

De fait, nous relevons dans le texte les marqueurs de l'oralité du conte tels que Hampaté Bâ les a recensés :

« la précision, la minutie dans le détail, la globalité de l'histoire que l'on prend comme un tout impossible à résumer, l'indifférence à la chronologie... » (Moura, 1998, p. 183).

La précision destinée à rapporter les faits dans le moindre détail conduit la narratrice vers des digressions, des épisodes secondaires, des longueurs descriptives, des ruptures de récit, des anecdotes détournant celui-ci de sa vocation première, celle de s'orienter en fonction des actions et événements formant l'itinéraire narratif principal. En somme, le souci de la précision, les détours par des récits secondaires et des commentaires créent l'expansion qui retarde les informations essentielles au parcours narratif. La narratrice-personnage confirme cette impression, consciente de sa situation critique, elle se reprend, commente son acte de narration dans une remarque dont la fonction relève principalement de l'ordre du métatextuel :

« Tout ce temps que j'ai gaspillé pour rien je devais parler de Vorace, eh, Aguille (...) à quoi bon jacasser comme ça, alors que tu as intérêt à finir à toute vitesse (...) ne donne surtout pas trop de détails sur les futilités... » (p. 63)

La mise en discours manifeste bel et bien l'imitation d'une logorrhée éloignant l'exposé des conditions qui ont conduit le personnage à cette situation problématique, si bien que les circonstances du naufrage ne sont dévoilées que vers la fin du roman.

L'auteur semble tirer intensément sur les ressorts de la curiosité et de l'attente afin de réserver la surprise pour la fin (Baroni), afin d'amplifier le récit. Cependant, *Anguille* avertit :

« Vous ne pouvez pas comprendre ce que je veux dire par là si vous ne me suivez pas jusqu'à la fin de l'histoire » (p. 33).

Une histoire, perdue dans les méandres de la pensée du personnage qui veut raconter toute sa vie, dans un mouvement de réflexe contre l'imminence de la mort. Son discours épouse l'immensité de l'océan par les expansions qu'elle lui donne. Il imite le rythme du va-et-vient des vagues ballottant le réservoir d'essence auquel le personnage s'accroche.

Pour mieux signifier l'oralité, tout le texte n'est qu'une longue phrase qui ne s'achève qu'au dernier mot du roman par un « *ouf* » qui peut signifier l'épuisement de la parole comme le dernier souffle de la personne qui expire.

Comme une parole qui s'enroule sur elle-même, la volubilité du personnage figure un flot ininterrompu reflétant la volonté de tout dire avant l'ultime moment, celui où le bidon échappera des mains du personnage, la parole semble être ici un moyen de défense contre

l'angoisse de la mort, d'où la nécessité de la maintenir le plus longtemps possible, à la manière d'une Shérazède des flots.

La dé-spécification générique ne se limite pas à ces éléments de l'oralité introduits dans la mise en discours. La narratrice, ne cesse de « *philosopher* » sur la vie, la compare à un « *jeu* » (p. 33) à une « *scène de théâtre* » avec son « *décor* » ainsi, nous pouvons lire à la page 256 :

« Depuis que le monde est une scène de théâtre, les humains[...]d'une cruauté excessive vis à vis de l'ornement de ce décor... ».

Elle fait souvent allusion à la représentation théâtrale – « *Nous acteurs de ce théâtre qu'on appelle monde* » (p. 176) –, n'hésite pas à parler de « *spectacle* » (p. 34) de « *monde tragiquement théâtral, pour les coulisses derrière les rideaux* » (p. 259), de « *didascalie* » (p. 37) et de « *coryphée* » (p. 254) conviaient implicitement à lire au travers de son histoire une forme de tragédie où le destin cruel mène la représentation.

Pour autant, le coup de théâtre (la découverte par son père, *Connaît-Tout*, de la grossesse d'*Anguille*) qui va précipiter les nombreux rebondissements de la fin de l'histoire, fait plutôt penser à un vaudeville. Et ce, d'autant plus que les cas de révélations d'infidélité ; au sein des couples sont multipliées dans ce récit – *Anguille découvre que Vorace lui est infidèle, Connaît-Tout, en découvrant la grossesse cachée d'Anguille, apprend qu'il n'est pas le père biologique d'Anguille et de Crotale ; le fils de voilà est en fait celui de Vorace ; la femme de Miraculé le trompe avec son ami et associé, Rescapé.*

Cette série de tromperies et d'infidélités des personnages principaux et secondaires est un marqueur du vaudeville, pièce construite sur un malentendu – *Connaît-Tout croit que de ses deux filles, Anguille est la plus sérieuse, mais c'est par elle que lui viendra le déshonneur.*

Tous ces éléments créent le comique de situation.

Entre tragédie en mer (et sur terre) et effets comiques, le texte nous convie donc à bien distinguer les traces du récit théâtral.

— Comment, dès lors, établir les lignes de partage entre forme narrative romanesque, oralité du conte et récit théâtral ?

Ali Zemir nous plonge avec humour dans les méandres de l'impureté par le mélange des genres avec *Anguille sous roche*.

2. Langue, jeu et humour

La stratégie de l'imitation des formes de l'oralité permet à l'auteur de se servir d'un registre de langue familier voire relâché. De fait, l'humour s'accompagne d'un jeu sur la pluralité des niveaux de langue, la déconstruction de la parole collective et s'appuie sur la motivation des noms de personnages.

2.1. Motivation des noms de personnages

L'entrée dans le texte par la désignation des personnages donne le ton. Tous les personnages sont désignés par des noms motivés par un trait de caractère, un comportement ou encore une personnalité. Ce procédé consiste à produire du texte et du sens à partir des noms choisis. Le nom établit un programme d'action. Chaque personnage est déterminé

par son nom dans ses actions et ses façons d'être en fonction du nom qui le désigne. Connaît-Tout est motivé par son addiction à la lecture des coupures de journaux qui l'informent et qu'il collectionne et sa propension à proférer des sentences indiscutables. Connaît-Tout croit tout connaître. L'arbitraire du signe est pris à contrecourant. Dans l'acte de nomination des personnages.

C'est ainsi que nous apprenons les motivations de Connaît-Tout lorsqu'il a prénommé ses filles jumelles Anguille et Crotale, des noms inspirés du monde animalier :

« Lorsque ma défunte mère était tombée enceinte, Connaît Tout savait déjà mon nom...il avait seulement gardé le nom d'Anguille dans son esprit « c'est un poisson ubiquiste, malin, très revendiqué et très envié par les autres poissons » nous expliquait-il... » (p. 28)

« C'est une fille, elle doit savoir échapper aux chausse-trapes des chasseurs, car il y en a beaucoup dans la vie il faut toujours savoir jongler tous les types de chausse-trapes pour pouvoir en sortir sain et sauf... » (p. 29)

L'anguille est un poisson serpentiforme qui vit caché sous les roches, mais c'est un poisson migrateur. Ces caractéristiques sont reprises dans le programme du récit de vie du personnage.

« Je t'ai appelée Crotale pour te sauver la vie, peux-tu comprendre cela, crotale veut dire serpent à sonnette, tu ne dois faire du bruit que pour effaroucher les voyous qui tenteront de t'approcher... » (p. 20)

Connaît-Tout argumente de la sorte : *si les animaux portent des noms d'humains comme le chien nommé Bakari. Pourquoi les humains ne porteraient-ils pas des noms d'animaux ?* Anguille souligne l'arbitraire du nom en rappelant que des catastrophes naturelles portent également des noms de femmes comme Elina, Catherina (p. 190).

En définitive, le nom des personnages figure comme un miroir qui devrait refléter la conduite et la personnalité de celui qui le porte. C'est le cas de *Vorace* (qui semble dévorer l'amour) de *Désirée*, de *Tranquille*, de *Rescapé*, de *Miraculé* dont les noms renseignent sur le personnage. Ce sont des sobriquets qui expliquent un tempérament, une action de chacun ou font allusion à son récit de vie.

En outre, *Anguille* fonctionne comme une sorte de métaphore filée qui permet au texte de se développer, « un *Stimulus créateur* » produisant le texte de fiction et le discours du roman. Le terme « *anguille* » produit la fiction. Ce personnage, après avoir vécu silencieusement dans le cocon familial en obéissant aux instructions du père, finit par en sortir à la suite de la rencontre avec *Vorace*. Elle sera conduite, par la suite, à devoir émigrer.

Il produit également du texte par l'utilisation de mots de la même famille – *anguilliforme*, *anguillère* qui font partie des mots souvent répétés dans le texte.

De plus, l'expression stéréotypée *anguille sous roche* est déconstruite pour reformer une autre expression figée à dans le sens de « *cordonnier est maître chez soi* » et sur le modèle de « *chacun voit midi à sa porte* » ; une nouvelle formule est forgée, non fixée dans la langue celle-là, « *chacun est responsable de sa roche* » (p. 52).

Il reste cependant à vérifier que ce personnage remplit effectivement tout le programme tracé par le nom assigné à son nom.

2.2. Variations sur les langues

Les littératures francophones sont déterminées par leur hybridité linguistique, les langues africaines, québécoise ou autres introduisant des éléments d'étrangeté dans la langue d'écriture, qui sont à l'origine d'une hybridité textuelle.

De fait, *Anguille sous roche* ne recourt que rarement à des termes issus des langues africaines pour évoquer les éléments culturels de la vie des Comoriens. Ce recours prend souvent une tonalité explicative voire de pédagogie anthropologique. La narratrice explique ce qu'est un *kwassa kwassa* et surtout ce à quoi il sert – sorte de barque transportant les habitants de Mutsamudu vers Mayotte –, comme elle explique ce qu'est un *chiromani* (p. 110), sorte de foulard, ou un *chérif* (p. 167), une personne de sang noble.

Elle présente les lieux principaux du cadre de vie dans ce quartier de pêcheurs comme le badamier arbre autour duquel se regroupent les habitants de *Mjihari* pour discuter mais aussi célébrer des fêtes, comme les mariages, les mosquées, le café.

Elle dévoile l'origine du nom de l'île de *Mutsamudu* qui serait, selon son père, forgé sur le nom d'un pâtre, *Mussa Mudu*. Ce dernier parti à la recherche d'une chèvre égarée aurait découvert l'île qui porte son nom. Elle explique encore le nom du quartier de *Mjihari* dans lequel sa famille habite, comme une dérivation du nom de ce pâtre (p. 52-53).

Elle dévoile également des termes culinaires, le *mtsongolo* (p. 19), le *mataba* (p. 191).

Ce seront les seuls éléments faisant référence au monde culturel d'origine. Ces éléments sont des indicateurs sur la vie en communauté du quartier et de l'île.

Le travail sur les mots s'établit selon des règles d'écriture portant sur la langue française à l'instar de la contrainte de la répétition de certains mots. Ils sont répétés et réemployés à la manière des méthodes d'apprentissage des langues dont la célèbre *Assimil*, comme pour fixer dans la mémoire une liste de mots construits selon un même schéma : c'est le cas de « *illico presto* », « *ipso facto* », « *ex nihilo* ». La prédilection pour ces locutions adverbiales formées sur le même modèle comme « *ex abrupto* » (p. 181) se mêle à un langage recherché, ou rare comme les mots « *misandrie* » (p. 190), désuets comme « *galimatias* » (p. 192).

La déclinaison à propos de l'espèce dont fait partie l'anguille donne lieu à un autre type de liste qui va servir à l'auteur pour montrer que la frontière entre le jeu et le récit est mince. Anguille prétend que chacun a un nom secret caché dans la mer :

«... soit vous êtes un cachalot comme Vorace, une daurade comme cette garce qui était dans sa chambre, un thon comme Connait-Tout, un dauphin comme Tranquille et son mari, un coelacanthe comme Crotale, un requin comme Cobra, je le répète chacun a un vrai nom qu'il garde dans le silence. Il y a également des langoustes, des crevettes, des tortues, des crabes, et la liste est tellement longue... » (p. 167).

Le jeu sur la déclinaison des espèces et la motivation du récit par le langage se poursuit dans une attitude humoristique qui fait penser à un exercice de remplissage. Le mot anguille après avoir rappelé ceux de la même famille : *anguillère* (p. 197), *anguilliforme* (p. 93), donne naissance à une association de mots étonnante telle que « *une anguille de terre* ». La langue

est considérée comme un matériau dont l'auteur se sert pour amplifier la production du texte.

Ces quelques procédés sont noyés dans un discours où la déconstruction des expressions forgées confère au style innovation et originalité à l'image de « *avoir la bosse de la pêche* » (p. 64) calquée sur l'expression « *avoir la bosse des mathématiques* ».

La langue de l'auteur, réinventée, brasse des niveaux divers et des états multiples du français outrancièrement éloignés l'un de l'autre, induisant un style surprenant et provoquant le rire.

Elle puise dans la langue ancienne des expressions tombées dans l'oubli telles que « *peut chaut, peu me chaut me* » (p. 195) ou « *chanter pouilles* » (p. 195). Elle rappelle des mots disparus de l'usage à l'image du mot « *hardes* » (p. 179). Elle recourt à des termes propres au français régional ou québécois comme le verbe « *achaler* » s'insinuant, par ailleurs, dans le langage consacré à des domaines précis à l'instar de celui musical avec l'emploi de « *mezza voce* » (p. 169).

L'auteur marie ces expressions à un discours du quotidien et un langage familier, à l'exemple de tomber dans les vapes (p. 192) ; comme il n'hésite pas non plus à recourir à un registre scatologique.

La langue d'Anguille emprunte des expressions vieillies comme « *courir la prétentaine* » (p. 233) faisant montre d'une culture livresque, mais qui n'a pas servi à combler certaines failles laissées par l'éducation donnée par le père en l'absence d'une mère décédée lors de l'accouchement de ses jumelles.

Ces alliances langagières des différents niveaux et états de langue constituent une transgression des territoires bien tracés par l'usage ; elles constituent une forme d'impureté.

Loin d'opérer une standardisation de la langue, le discours offre une constellation de registres et d'états de la langue française désignant par son hétérogénéité « *l'étrangeté* » qui n'est plus le fait des langues africaines introduites dans le texte français et le subvertissant, comme le l'expliquent les études postcoloniales ; mais bien celui de la langue d'écriture créant la subversion dans l'ensemble de la texture du roman. En somme, l'impureté travaille au cœur de la langue elle-même.

2.3. Imitation/déconstruction de la parole collective

La parole collective subit deux sortes de traitements dans le texte, elle peut-être soit imitée, soit déconstruite.

Connaît-Tout s'inspire de la parole collective pour s'exprimer, d'une part, et d'autre part il imite les formes syntaxiques des sentences. Avec une propension à édicter des règles de conduite : « *Il ne faut jamais couper sa plus mauvaise main pour la jeter* » (p. 37). Ses sentences sont élaborées à la mesure de son expérience de vie et de ses connaissances. Connaît-tout est un pêcheur sans grande instruction, mais ses idées sont bien arrêtées, raison pour laquelle son opinion s'exprime souvent à partir de truismes : « *Un mort confirmé ne doit point avoir peur de pourrir* » nous disait mon père Connaît-Tout » (p. 9). Cette phrase faisant partie de l'incipit donne un aperçu sur le personnage qui confectionne à l'envi des sentences à la mesure de ses jugements parfois incongrus, « *si on ne sait pas quel type d'excréments déféquer on dit n'importe quoi* » (p. 12).

Les phrases recourant à la forme syntaxique du préconstruit sont révélatrices de la médiocrité d'une manière de penser que la narratrice rapporte souvent avec dédain, convaincue d'en savoir plus que son père (qui prétend tout connaître) pour avoir fréquenté, elle, le lycée. Le conflit des générations se trouve exacerbé par le niveau d'instruction de chacun des protagonistes et par la culture introduite par l'altérité.

Pour autant, les formules de Connaît-Tout sont remplies d'un bon sens populaire qui donne la saveur de la culture du terroir. Nous pouvons lire à la page 23 : « *On ne court pas après une poule domestique, elle reviendra toujours dans sa cage le moment venu* » ; à la page 62 : « *mieux vaut une demi-perte qu'une perte totale* ». Ces formules tout en ayant la valeur de l'évidence introduisent des références culturelles partagées, propres au monde du terroir.

Par ailleurs, Anguille, elle-même tend également à s'exprimer par formules stéréotypées à l'instar de « *trempee comme une soupe* » (p. 32), « *se dresser sur ses ergots* » (p. 195).

Toutefois ces formules sont empruntées cette fois à la culture française. La présence de ce genre d'expressions idiomatiques dans la bouche de la narratrice indiquent que si elle tend à rejeter les leçons acquises à l'école, « *ces leçons qui finiraient plus tard par devenir, elles aussi, poussièreuses comme ces journaux* » (p. 178), elle les a tout de même bien intégrées malgré elle.

La langue est donc bien mise en perspective par des opérations de jeux, d'alliances et de mise en opposition qui visent également la parole collective ; celle-ci étant minée de l'intérieur comme un enjeu faisant partie de l'affrontement des deux univers culturels.

Il y a incontestablement un changement entre l'écriture des premiers romanciers africains et celle de Zemir dans laquelle se révèle la « *surconscience linguistique* » évoquée par Lise Gauvin (2009). Pour la théoricienne québécoise, chez tout écrivain francophone, l'écriture se fait dans un état de « *surconscience linguistique* ». Placé dans une position où il s'adresse à un public de sa propre origine et un public français ou francophone, il doit penser et repenser la façon dont il va utiliser les mots. Évoquer des problématiques qui touchent ces deux sortes de public, le place dans une situation d'entre-deux, l'incite à chercher les moyens de parvenir à atteindre les différents publics.

Les écrivains de la seconde génération, informés des œuvres de leurs prédécesseurs, veulent s'inscrire dans une rupture sans avoir toutefois à renier le travail accompli par les aînés. La démarche de réflexion, de recherche et de renouvellement des styles et des thèmes de Ali Zemir, s'inscrit dans ce contexte-là. Du fait de la surconscience linguistique, elle consiste à accorder la primauté au travail de la langue, optant pour la charge humoristique.

3. Contexte culturel et imaginaire

Le texte n'en rejette pas pour autant le cadre africain. Ce dernier est présent par la description des lieux, des modes de vie des pêcheurs de Mutsamudu, par la tonalité de l'oralité et de la parole, imprégnée au texte pour représenter l'univers culturel comorien. Le système de l'espace-temps et des personnages met en place la famille d'un pêcheur pauvre, mais digne, qui vit très loin des commodités offertes par la vie moderne. Le rappel du grincement de la porte d'entrée fabriquée par Connaît-Tout dans la maison rudimentaire, exigüe, sans confort, est symbolique du mode de vie quotidien archaïque de cette famille. Les filles cuisinent à la mode ancienne, utilisant le pilon, et Connaît-Tout cache ses économies dans une vieille boîte de lait en fer, *Nido*.

Le roman est construit sur des stéréotypes culturels devenus signes de la littérature africaine d'avant les indépendances. La modernité n'a pas pénétré le village pauvre qui reste attaché aux valeurs ancestrales manifestées sous forme de proverbes énoncés par Connaît-Tout. Outre la pensée stéréotypée de Connaît-Tout, personnage qui ne manque pas de relief, l'image insistante du badamier autour duquel on se regroupe, indique également un marqueur lié à la terre des ancêtres et à la vie de la communauté.

Pour ce qui est de Connaît-Tout, fermement attaché aux valeurs ancestrales de son groupe identitaire (surtout en ce qui concerne l'éducation de ses filles qu'il veut protéger), nourri de principes qu'il accommode à sa logique et à ses modes d'expression, il est le dépositaire de la mémoire collective garante de l'identité et de la culture.

Ces éléments constitutifs du contenu, oralité, stéréotypes culturels et langagiers, symbole du badamier, incarnent le mouvement de réaction de l'écriture africaine contre le danger de disparition de la culture issue de l'oralité que les dictons supportent. L'identité socio-culturelle est bien représentée dans ce roman comme dans ceux des indépendances. Elle se superpose aux indicateurs de la culture française manifestée à travers le lexique emprunté aux auteurs classiques de la littérature française, ses héros mythiques (*le cyclope, Achille, Hercule...*), les éléments-phares de la mode vestimentaire, *Chanel, Dior...* De cette manière les traits distinctifs des deux cultures sont pris en charge par le discours narratif.

Le recours aux stéréotypes culturels permet à l'auteur de mettre en interaction un monde intérieur intime et un monde extérieur ambiant, l'un et l'autre étant en contact avec les deux cultures.

Connaît-Tout, garant de la tradition, reste cependant ouvert au monde extérieur moderne. Son ouverture se manifeste par la passion de la lecture de coupures de journaux récoltés sur la grève, qu'il collectionne et assimile à sa manière, du fait de son peu d'instruction.

À l'évidence, ses filles ne conçoivent pas leur identité selon le schéma paternel coulé dans les stéréotypes et la mémoire collective. Aussi l'itinéraire qu'il a prévu pour elles est mis à mal. Anguille, qui semblait être la plus réceptive au chemin tracé par le père, en découvrant l'amour se laisse emportée par Vorace loin de toutes les règles qui fondent sa communauté et qu'elle avait respectées jusque-là.

Les filles, Anguille et Crotale, ayant reçu une éducation scolaire issue du monde moderne subissent le contrecoup de la rencontre de deux cultures différentes. Il est significatif qu'à la fin du roman, Connaît-Tout et le lecteur découvrent en même temps que les jumelles ont eu deux pères, selon l'aveu de la tante Tranquille. Ces deux pères effectifs symbolisent, en réalité, les deux univers culturels qui les ont formées.

La culture venue du monde occidental n'est pas exempte des stéréotypes culturels, elle aussi. Crotale, séduite par la vie de groupe de jeunes lycéens (modèle occidental) semble suivre le mauvais chemin, selon son père. Le monde moderne donne du rêve à Crotale qui use des libertés qu'il lui offre. S'absentant du lycée à sa guise, elle occupe son temps dans une vie en groupes entre jeunes des deux sexes qui déambulent dans les rues, dans une illusion de totale liberté. Elle admire sa camarade Désirée, modèle de vie à l'européenne qui exhibe les marques emblématiques d'un autre mode de vie : *Dior, L'Oréal, Yves Rocher, Roc, Yves Saint Laurent*. Cependant, effarouchée par les garçons, elle préfère rejoindre la voie tracée par son père. Tandis qu'Anguille inverse ce processus : soumise à l'ordre du père dans un

premier temps, elle le récusé par amour pour Vorace. Anguille compare à des gris-gris ces biens de consommation prestigieux au regard des jeunes lycéennes, mettant bien en parallèle la fonction de fétichisation opérée dans chacune des deux cultures représentées qu'elle révoque de manière égale.

Pour autant, sous l'influence de Vorace, Anguille se jette éperdument dans l'addiction à d'autres biens de consommation, les boissons alcoolisées et les cigarettes à la marque symbolique « *Gauloises* ». Elle abandonne définitivement le lycée, subtilise de l'argent à son père pour se procurer ses cigarettes. C'est alors que l'action dans le roman se précipite et les surprises se suivent.

Ali Zemir construit l'imaginaire du roman dans la tension entre une fonction d'intégration à l'identité commune, et une fonction de subversion de cette identité par l'intrusion du monde occidental dans l'univers identitaire comorien, monde médiatisé par deux dispositifs essentiels, le lycée et les journaux.

À aucun moment, Anguille ne se laisse séduire par les idées apprises à l'école. Plus encore, elle a toujours pensé que les « *profs étaient des menteurs* ». Le monde de l'altérité ne l'a pas attirée : « ... *je ne savais pas ce que voulait dire Chanel, je ne le voulais pas et je ne veux pas le savoir...* » (p. 70) Elle se forge ses opinions aussi loin du pôle traditionnel que du pôle moderne qui lui paraissent excentriques, trop éloigné de son quotidien. Dès lors, son attitude consiste à tout ignorer et à subvertir ce qui lui vient de l'extérieur tant son esprit est tiraillé entre subversion des valeurs du groupe et étrangeté du monde de l'altérité.

La langue utilisée par Anguille puise dans les expressions inscrites uniquement dans les livres, à l'instar de l'expression « *gros Jean comme devant* ». Ses références sont littéraires, elle évoque *Le fou d'Elsa* de Louis Aragon (p. 73), des héros mythiques tels *Achille*, *Hercule*, faisant montre d'une culture livresque, mais qui n'a pas servi à combler les failles de l'éducation traditionnelle de Connaît-Tout.

Aussi Anguille se forge ses propres principes de vie, contre ceux du père comme ceux de l'école. Néanmoins, ses principes relèvent de l'utopie. Selon Jean Marc Moura s'inspirant de Paul Ricoeur,

« L'utopie est un complément nécessaire à l'idéologie. Elle met essentiellement la réalité en question, là où l'idéologie la préserve et la conserve. Elle est fonction de subversion sociale. » (1998, p. 49).

L'auteur poursuit sa réflexion en citant Karl Mannheim pour qui,

« L'utopie est un écart entre l'imaginaire et le réel qui constitue une menace pour la stabilité et la permanence de ce réel » (1998, p. 50).

Loin d'idéaliser l'altérité et la modernité proposées, Anguille se moque des mythes de la modernité et de la culture de l'altérité, comme des principes de vie d'un père qu'elle méprise souvent : il ne lui reste plus qu'un choix, se faire sa propre idée sur le monde. Ce qui la conduit à la désillusion (apprenant que Vorace la néglige pour plusieurs maîtresses) et à l'échec, surestimant ses capacités à se libérer des deux mondes en prenant le *Kwassa kwassa* pour Mayotte.

La vie lui apparaît alors comme étant une mauvaise pièce de théâtre. Elle ne cesse de le répéter au cours de sa tragique expérience. À partir de ses désillusions, elle juge son père, l'éducation scolaire et les politiques qui mènent le monde. Regardant des images du génocide rwandais, elle commente : « *Je passais très vite à d'autres images parce que c'était très épouvantable, ce n'est pas comme ça qu'on devait jouer le spectacle, on est allé trop loin de ce que nous nous étions mis d'accord de réaliser sur cette scène* » (p. 177-178)

En effet, elle ironise sur la faiblesse des politiques menées contre l'immigration clandestine en racontant comment les personnes expulsées de Mayotte étaient renvoyées menottées sur l'île de Mutsamudu et comment dès le lendemain ces mêmes personnes reprenaient le *kwassa kwassa* pour retraverser l'océan et retourner travailler à Mayotte en se félicitant d'avoir eu droit à la gratuité du voyage imposé pour revoir parents et amis.

En revanche, entre mythe, utopie et cruelle réalité et tragédie, l'imaginaire dans ce roman ne se construit pas sur le pathos, mais sur un discours rendu véhément, vindicatif, révolté, à l'image de la manière dont la narratrice s'adresse au narrataire. Le bilan de sa vie dévoile que la rencontre de deux univers étrangers est un mauvais jeu fatal. Il aura été la cause de la mort de Connaît-Tout par effet de sentiment de double déshonneur, lorsqu'il apprend que les jumelles ne sont pas ses filles, après avoir découvert la grossesse d'Anguille. Puis celle du naufrage d'Anguille qui a agi par excès de confiance en ses capacités.

Conclusion

Une fois refermé, le livre laisse au lecteur un goût d'amertume en raison de la fin tragique, bien qu'on ait savouré les jeux opérés sur la langue.

Entre humour et tragédie, le récit raconte la longue descente aux enfers d'une jeune fille prise en étau entre tradition et modernité, et la faillite du croisement des deux univers culturels. En cela Zémir se situe dans la continuité des thèmes abordés par les premiers auteurs africains à l'instar de *Seydou Badian*, *Mongo Beti* pour ne citer qu'eux... La métaphore du jeu et de la scène de théâtre est récurrente chez Zémir pour dénoncer les promesses illusoires du monde dans lequel l'Afrique et les personnages du roman sont confinés. Le temps référentiel est bien celui d'après la décolonisation puisqu'il est question des flux migratoires que connaît Mayotte, et que différents événements d'actualité sont évoqués comme *les massacres du Rwanda, la cause palestinienne...*

La dualité mise en exergue par les stéréotypes culturels issus de deux mondes différents (l'ancien et le moderne de l'Occident) a montré sa faillite.

Cette juxtaposition des stéréotypes langagiers, culturels, ajoutée à l'hétérogénéité langagière et au mélange des genres, constitue toute la poétique de l'impureté qui débouche sur l'échec. Le désaveu de cette union est très justement figuré par le lexique bigarré de la narratrice qui use indifféremment de mots sortis de l'usage et d'un français actuel, de registres mélangés de façon apparemment aléatoire. L'échec est signifié par la mort des deux protagonistes essentiels. Le croisement des deux univers culturels sera fatal pour le père comme pour la narratrice qui perd la vie pour être sortie de sous sa roche et qui conclut :

« Quand on perd son autre, on perd aussi son silence, donc sa vraie vie, avec tous ses secrets, cela est une évidence criante, je n'ai pas à vous faire une leçon de morale là-dessus ».

Cet épilogue qui se défend d'être une morale en a pourtant l'allure.

L'auteur puise l'originalité de son message, celui d'une union improbable entre le monde occidental et le monde traditionnel, en l'illustrant par l'hétérogénéité du langage d'Anguille. Si ce thème parcourt la littérature africaine depuis sa naissance, il est renouvelé par cette poétique de l'impureté qui caractérise le texte de Zemir. Le tour de force de l'auteur a été de traiter d'un thème ancien médiatisé par une écriture sous contrainte, pour le renouveler afin de séduire les deux types de lecteurs, celui préoccupé par les problèmes de la société africaine et celui amoureux de la langue. Il renouvelle le thème grâce à un style qui lui est propre.

Les procédés d'écriture ne sont pas gratuits, ils tendent à signifier que le rapport à l'autre européen est semé d'embûches qui font du croisement culturel, sinon une utopie, du moins un leurre, ce qui incite à réfléchir à une autre manière de penser la rencontre avec l'altérité.

Références

- CHEYMOL, Marc (2009). *Littératures au Sud*. Paris : Éditions des Archives Contemporaines et de l'Agence Universitaire de la Francophonie.
- COMBE, Dominique (1995). *Poétiques francophones*. Paris : Hachette.
- DUCHESNE, Alain ; LEGUAY, Thierry (1987). *Petite fabrique de littérature*. Paris : Magnard.
- FERNANDEZ, Martine (2007). *Les écrivaines francophones en liberté*. Paris : L'Harmattan
- GAUVIN, Lise (2000). *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal : Boréal.
— (2009). *Introduction. D'une langue l'autre La surconscience linguistique de l'écrivain francophone*. Dans L. GAUVIN (2009). *L'écrivain francophone à la croisée des langues : Entretiens* (p. 5-15). Karthala.
<https://doi.org/10.3917/kart.undef.2009.02.0005>.
- KANE, Mohamadou (1982). *Roman africain et tradition*. Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines.
- KAZITANI, Alexandra (1990). *Mythe et politique*. Alger : Office des Publications Universitaires.
- LEBDAÏ, Benaouda (2023). *Afrique du Sud. Histoire et littérature*. Alger : Casbah Éditions.
- MOLINARI, Chiara (2005). *Parcours d'écriture francophones. Poser sa voix dans la langue de l'autre*. Paris : L'Harmattan.
- MOURA, Jean-Marc (1998). *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris : Presses Universitaires de France.
- ZEMIR, Ali (2019). *Anguille sous roche*. Paris : Le Tripode.

Pour citer cet article

Hanène LOGBI, « Poétique de l'impureté dans *Anguille sous roche* de Ali Zémir : Nouvelles écritures africaines et permanence de thèmes », *Paradigmes*, vol. VIII, n° 03, mai 2025, p. 319-332.