Citer cet article :
Dupuy Marie, « La diglossie invisible. Questions de créolité et d'identité, l'exemple de Jymmi Anjoure-Apourou », *Bien Dire et Bien Aprandre*, n° 40, octobre 2025, pp. 225-242.

LA DIGLOSSIE INVISIBLE. QUESTIONS DE CRÉOLITÉ ET D'IDENTITÉ, L'EXEMPLE DE JYMMI ANJOURE-APOUROU

Marie Dupuy
CLSF, Université Paris-Nanterre

Lors des années qu'il a passées en tant que Professeur à l'Université de Louisiane, à Bâton Rouge, Édouard Glissant a eu l'occasion, en compagnie d'Alexandre Leupin, de réfléchir à la poétique médiévale, proposant d'y lire, comme le souligne ce dernier, une « poétique de la Relation[1] ». Si le dynamisme contenu dans la citation d'un titre de Glissant[2] pour présenter ses discussions avec le poète peut aisément se lire comme un écho à une pensée analogique que les historiens s'accordent à trouver dans la période médiévale, Alexandre Leupin invite à la considérer « sous un angle qui est propre » à Édouard Glissant et permet de poser l'hypothèse que la « Relation » envisagée par le poète est une forme de ce qu'il conceptualisa par le terme de créolisation. La mise en parallèle entre les relations nouées par la pensée médiévale et celles que le poète observe dans le monde post-colonial ouvre un vaste champ de réflexions qui prennent racine dans la langue même puisque le concept de diglossie peut autant être pensé dans la langue vernaculaire médiévale que dans le *continuum* créole-français pratiqué par le poète martiniquais. Et, bien que médiéviste, en choisissant d'emprunter le chemin de traverse proposé par ces entretiens, j'examinerai une manifestation du lien entre créole et français dans la littérature contemporaine. Sans chercher à entrer dans des débats linguistiques visant à valider ou

1. — É. Glissant et A. Leupin, *Les Entretiens de Bâton Rouge*, « Avertissement », Paris, Gallimard, 2008, p. 9.
2. — É. Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990 (*Poétique*, 3).

invalider la notion de diglossie pour la relation créole-français[3], ou à en déterminer la nécessité, je souhaiterais observer l'utilisation littéraire des deux langues, en partant de la définition de la diglossie donnée par Fergusson en 1959[4]. Si elle peut, du point de vue purement linguistique, être rediscutée, elle paraît poser la base d'une réflexion sur la place du créole dans la littérature française en considérant que « la notion même de diglossie reste importante pour capter, à un niveau d'analyse donné, un certain type d'arrangement linguistique sociétal[5]. » Ainsi, il ne s'agira pas de réfléchir à la façon dont la relation créole-français relève bien d'un phénomène de diglossie plutôt que d'un colinguisme[6], mais plutôt à la façon dont se traduit, en littérature, la coexistence de ces deux langues et aux questions que soulève cette coexistence autour de l'identité antillaise et de la créolité. La place problématique du créole sera donc étudiée dans un exemple de cette littérature, une œuvre dont elle paraît absente, celle du poète et écrivain Jymmi Anjoure-Apourou, voix récemment apparue dans le paysage de la littérature ultramarine. Je propose donc d'examiner la façon dont la question de cette apparente absence peut servir de révélateur aux réflexions contemporaines autour de l'identité créole.

Sans refaire l'histoire de cette absence-présence, mes premières remarques porteront sur les difficultés que pose aux écrivains créolophones l'usage, à l'écrit, d'une langue orale. Raphaël Confiant a souligné l'écueil qu'ont dû affronter les linguistes lors de la transcription de cette langue[7]. Sa lecture, remarque-t-il, reste difficile et de ces obstacles naît sans doute la réticence à ce que Jean Bernabé appelait de ses vœux, une

3. — J. Jaspers, « Sujet toxique ou d'actualité ? La diglossie aujourd'hui », *Langage et société*, t. 171/3, 2020, p. 123-135.

4. — C. Ferguson, « Diglossia », *Word*, t. 15/2, 1959, p. 325-340.

5. — M. Matthey et D. Elmiger, « Introduction », *Langage et société*, t. 171/3, 2020, p. 9-32 (p. 10).

6. — Jean Bernabé propose ce terme en cherchant à débarrasser l'idée de diglossie de celle du « duel idéologique ». Le linguiste a largement débattu ces questions, de même qu'il a rejeté l'idée d'une « diglossie littéraire » au profit des concepts de « langue indigène du récit » et de « langue indigène de la réalité ». La particularité du créole est justement d'inverser, dans la langue littéraire, les rapports normalement établis pour les écrivains créolophones. Pour tous, le français est la langue d'usage de l'écrit, appris à l'école et maîtrisé alors que le créole devient une langue étrangère puisque son aventure scripturaire reste difficile et récente. Raphaël Confiant fait remarquer qu'écrire le créole relève d'une difficulté qui rejaillit sur la lecture de la langue. J. Bernabé, « Un regard nouveau sur la diglossie français-créole. Esquisse d'une approche écosystémique des langues », *La Bretagne linguistique*, t. 9, 1993, p. 7-18 (p. 17) ; R. Confiant, « Jean Bernabé, un fabriquant de concepts », dans *Tracées de Jean Bernabé. Colloque international. 25-27 octobre 2017. Université des Antilles, Schoelcher, Martinique*, dir. G. L'Étang, C. Mencé-Caster et R. Confiant, Paris, SCITEP, 2020, p. 225-244.

7. — Le premier problème qui s'est posé à cette transcription est celui de l'ensemble des signes choisis, les locuteurs créolophones étant des scripteurs du français, donc formés à la lecture et à l'écriture de l'alphabet latin.

« normation », c'est-à-dire une fixation qui se produirait d'un usage spontané de la langue dans toutes les formes écrites, et qui viendrait s'opposer à une « normalisation », qui serait l'imposition arbitraire d'une forme par une autorité prescriptrice. Infatigable promoteur d'un créole écrit, il fut d'ailleurs l'un des premiers contempteurs du fait que les écrivains ultramarins s'approprient le français et le « vivifient » par l'usage du créole[8]. Cette obligation de passer par le français pour dire le monde apparut donc à beaucoup comme une trahison mais surtout, fut vécue comme une souffrance : « notre richesse bilingue refusée se maintint en douleur diglossique[9]. » La diglossie devint donc la traduction linguistique d'une réflexion politique sur l'imposition d'une langue dominante à un peuple dominé, réflexion initiée par Frantz Fanon qui pensa, en tant que psychanalyste, la façon dont l'individu antillais pourrait se libérer de cette domination afin d'accéder à l'authentique entièreté de lui-même[10].

Le chemin fut toutefois long avant de parvenir à formuler cette « douleur diglossique » et les écrivains antillais[11] ont d'abord ignoré le dit créole pour adopter la langue des dominants, le français. Ce fait politique serait toutefois inhérent à tout système diglossique dans l'acception donnée par Ferguson puisqu'il s'agit de la domination symbolique d'une langue sur l'autre ; la politique ici est celle du système esclavagiste qui a donné naissance au créole comme émanation du français :

> « Comment peut-on comprendre la langue martiniquaise, la vraie langue martiniquaise, le créole, si on ne tient pas compte du fait que c'est une langue qui a été formée avec des mots français ou des débris de mots français mais qui a été restituée par des gosiers formés selon les règles implacables de la phonétique africaine[12] ? »

8. — Il fut d'ailleurs de ceux qui critiquèrent la langue de Chamoiseau, qualifiée de « français chamoisisé » par Kundera (*cf.* J. Bernabé, « *Solibo Magnifique* ou le charme de l'oiseau-lyre », *Antilla*, t. 11, décembre 1988-janvier 1989 (numéro spécial « Les Universitaires et les critiques répondent : Faut-il brûler Patrick Chamoiseau ? »), p. 37-41).

9. — J. Bernabé, P. Chamoiseau et R. Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 25.

10. — Fr. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 2015 (*Points. Essais*).

11. — J'emploie le terme dans son sens géographique : en effet, pour Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, l'antillanité est un concept géopolitique qui définit le fait que plusieurs peuples se sont adaptés à la culture locale des Antilles sans pour autant entremêler leur culture, c'est-à-dire sans créolité. Ils font de ce concept une étape intermédiaire entre la revendication de l'Afrique mythique et fondatrice de Césaire et leur créolité, étape qui correspondrait au moment où Glissant resserre l'imaginaire autour des îles antillaises. J. Bernabé, P. Chamoiseau et R. Confiant, *Éloge de la créolité*, p. 31-33.

12. — Aimé Césaire, Entretien, *Mascarines*, *Magazine hebdomadaire des Outre-mer*, RFO, le 28 octobre 1990. On pourrait ajouter les remarques suivantes : « La créolité, comme ailleurs d'autres entités culturelles, a marqué d'un sceau indélébile la langue française. Nous nous sommes approprié cette dernière. Nous avons étendu le sens de certains mots. Nous en

Or, disant cela, Césaire restitue à la langue une origine qui participe de l'imaginaire de l'Afrique originelle et de la grandeur de la Négritude. À partir de ce terme, se développe un courant littéraire protéiforme qui vise à redonner à l'homme noir la grandeur dont il a été dépossédé par les mouvements de l'Histoire. Dépossédé aussi de son sol légendaire, nul besoin pour l'écrivain Antillais d'adopter le créole : le français peut servir à dire la décrépitude des noirs colonisés puisque c'est la langue même du colonisateur qui fonde la déchéance observée et dénoncée par le poète. C'est cette même langue qui servira le projet de retour à la grandeur mythique de l'homme noir : en utilisant l'outil même qui a assujetti la pensée des Antillais, les poètes de la génération de Césaire visent à s'emparer de l'instrument d'oppression pour le retourner contre l'oppresseur et démontrer, dans un usage riche et vivifié, combien le colonisé peut, bien mieux que le colonisateur, dire le monde et inventer son monde[13].

Si, à partir de lui, un nouveau regard des hommes antillais sur eux-mêmes va pouvoir se construire, il n'en reste pas moins que les auteurs des générations suivantes déplorent une culture qui reste celle de l'oralité, et que si le créole continue à y dynamiser le français, il reste marginal dans la littérature, en grande partie parce qu'il a été difficile de le détourner de son fonctionnement d'origine. Dès lors, la force des voix antillaises va se déployer pour lui donner une place qui va permettre de dire non plus le souvenir de l'Afrique mythique, non plus l'appartenance à une antillanité mais celle de la créolité. Le concept dérive de la représentation rhizomatique du monde, pensée élaborée par Édouard Glissant et formalisée dans le terme de créolisation. Ce principe est fondé sur cette idée que des sociétés se construisent lorsque des peuples différents arrivent aux Antilles, s'adaptent à l'environnement nouveau mais créent aussi des échanges entre eux, ce qui va fonder une société totalement nouvelle et originale dont la particularité est d'être plurielle ; la créolisation pense cette nouvelle société comme une totalité qui émane de tous ses éléments dans leur diversité, y compris, et c'est l'originalité de cette pensée, ceux

avons dévié d'autres. Et métamorphosé beaucoup. Nous l'avons enrichie tant dans son lexique que dans sa syntaxe. Nous l'avons préservée dans moult vocables dont l'usage s'est perdu. Bref, *nous l'avons habitée*. » (J. Bernabé, P. Chamoiseau et R. Confiant, *Éloge de la créolité*, p. 46).

13. — Peut-être est-il bon de noter qu'avant Césaire, nombre de poètes antillais ont utilisé eux aussi la langue française. Toutefois, il est le premier à dénoncer la situation des noirs antillais dans *Cahier d'un retour au pays natal*. Avant lui, la littérature doudouiste avait tendance à effacer cette situation au profit d'un chant imitant la littérature métropolitaine érigée en modèle et s'appuyant sur la célébration des beautés d'îles paradisiaques. On peut toutefois remarquer que certains de ces écrivains ont utilisé le créole et semblent ainsi avoir érigé, discrètement, les fondations de la créolité. *Cf.* J. Corzani, *La Littérature des Antilles-Guyane françaises*, Fort-de-France, Désormeaux, 1978.

qui étaient vus jusque-là comme des dominants[14]. C'est un processus imprévisible qui, s'il est défini à partir du cas des Antilles, a, dans la pensée de Glissant, une valeur universelle, c'est la notion de « Tout-Monde[15] ». La créolité, terme qui en dérive et concept revendiqué dans les années 90 par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, en serait une illustration pratique. Elle serait une appartenance à un groupe d'individus issus d'un tel processus. La créolité permet ainsi la pensée kaléidoscopique d'une société dont tous les membres se voient non plus à travers le prisme du dominant mais depuis l'intérieur. À la faveur de ces réflexions, ces écrivains font des Antilles un monde entier, le monde entier ; c'est tout au moins le projet qu'ils revendiquent :

> « *Nous faisons corps avec notre monde.* Nous voulons, en vraie créolité, y nommer chaque chose et dire qu'elle est belle. […] L'une des missions de cette écriture est de donner à voir les héros insignifiants, les héros anonymes, les oubliés de la Chronique coloniale, ceux qui ont mené une résistance toute en détours et en patiences, et qui ne correspondent en rien à l'imagerie du héros occidentalo-français. Il ne s'agit point de décrire ces réalités sous le mode ethnographique, ni de pratiquer le recensement des pratiques créoles à la manière des Régionalistes et des Indigénistes haïtiens, mais bien de *montrer ce qui, au travers d'elles, témoigne à la fois de la Créolité et de l'humaine condition*[16]. »

Ce projet se concrétise dans une écriture qui se donna donc pour mission « de construire cette langue écrite, sortie indispensable de la clandestinité[17] ».

14. — Édouard Glissant insistait sur le fait que la créolisation était un processus qui permettait l'intervalorisation de ses différents éléments. La créolité serait le résultat de cette dynamique : « Par cette vision, nous revenons au magma qui nous caractérise. Elle nous libère aussi du militantisme littéraire anticolonialiste si bien que, nous regardant, ce n'est plus en projet d'une idéologie à appliquer […] mais dans le seul désir de nous connaître nous-mêmes, dans nos tares, dans nos écorces et dans nos pulpes, en rêche nudité. » (J. Bernabé, P. Chamoiseau et R. Confiant, *Éloge de la créolité*, p. 39).

15. — É. Glissant, *Traité du tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997 (*Poétique*, 4). Le poète proposait en effet ce constat : « *le monde se créolise*, c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui les unes avec les autres se changent en s'échangeant. » (É. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1990).

16. — *Ibid.*, p. 40.

17. — *Ibid.*, p. 45.

Une langue clandestine

Cette clandestinité s'exprime bien dans *Zing Zing Paradis*, premier roman de Jymmi Anjoure-Apourou[18]. Elle y rejoint la question de l'oralité du créole et sa difficulté à l'écrire trouve un écho dans le seul épisode à faire appel au créole. Le héros, écrivain en recherche d'écriture, vagabonde dans Paris, en quête, pense-t-on, de son livre… Mais je ferai plutôt l'hypothèse que cette quête est celle d'une nouvelle voix, la sienne, qui pourra dire et affirmer l'identité qui est l'objet profond de cette errance[19].

À l'occasion d'un déménagement, il fait la rencontre de Voisin, « un Gwada d'l'âge de glace qui doit sûrement tourner autour des quatre-vingts[20]. » Le roman propose donc la rencontre, à Paris, de deux Gwadas séparés par plusieurs générations. C'est aussi la première et unique fois du roman qu'un échange va se faire en créole. Le personnage de Voisin a été présenté au narrateur comme un homme peu affable et un gars taciturne par le précédent occupant de l'appartement ; il lui recommande de l'ignorer. Afin d'amadouer ce personnage à la « mine mauvaise et pas causant du tout », le jeune homme l'interpelle en créole : « *Ka nou fè ?* » lui lance-t-il. Il n'obtient aucune réponse. La rencontre suivante se fait en français et une ébauche de conversation, puis de relation, s'instaure entre les deux personnages, autour d'une référence à un poème vieillot de Paul Fort :

> « Bonjour, m'sieur ! je fais avec un grand sourire.
> […]
> — L'bonheur est dans l'pré !
> Ça m'a scotché, son truc, j'ai pas su quoi répondre ; donc au tac j'ai brodé :
> — Attention qu'il ne file ![21] »

Cette intervention du créole et sa disparition immédiate dans le roman est commentée, signalée et soulignée par le narrateur dans une perspective politique de la langue. En effet, la première interpellation, en créole, est annoncée « façon vernaculaire » alors que la seconde, en français, est préparée « classique, dans le genre gaulois, avec assises solides[22] ».

18. — Le roman retrace la vie parisienne d'un jeune auteur en quête d'une écriture et dont la vie ne vaut que pour ce qu'elle peut ensuite servir les expériences littéraires. J. Anjoure-Apourou, *Zing Zing paradis*, Paris, Écriture, 2017.

19. — Cette question de l'errance est théorisée par Glissant : elle permet de se sentir dépossédé de tout paysage, de tout lieu mais dans le même mouvement de s'en sentir responsable en tant que gardien d'une terre, position qui est évidemment opposée à celle du colonisateur. C'est en tant qu'errant que peut se construire, selon lui, l'imaginaire de l'écrivain et du poète en particulier. É. Glissant et A. Leupin, *Les Entretiens de Bâton Rouge*, p. 42-45.

20. — J. Anjoure-Apourou, *Zing Zing*, p. 157.

21. — *Ibid.*, p. 158.

22. — *Ibid.*

Ces commentaires appellent plusieurs remarques. Ce roman, contemporain, met en évidence le fonctionnement sociolinguistique de la diglossie définie par Jean Bernabé : le français est ici, pour le vieil homme, porteur d'une valeur et, selon les termes de Bernabé, il est « la valeur[23] ». L'adjectif « vernaculaire », employé par le narrateur, renvoie à la conscience pleine d'une forme de familiarité à laquelle s'oppose une approche « classique » ; les « assises solides » renvoient, quant à elles, à une forme qui marquerait le respect pour l'ancien. Deux mondes s'affrontent donc ici : celui d'un jeune homme pour qui le créole veut être une façon d'entrer en contact naturelle, courante, banale ; celui d'un vieil homme pour qui le créole serait encore la langue des dominés, un dialecte marqué par l'idéologie de la colonisation. Loin de créer une connivence entre deux exilés, la langue devient ici le signe autant d'une séparation de génération que de l'Histoire en marche. Le texte nous révèle plus loin que Voisin a quitté la Guadeloupe soixante ans plus tôt, sans jamais y retourner. Le créole est donc pour lui cette langue de la relégation sociale, que l'on ne pratique que dans l'intimité comme celle du cercle familial et qui, ici, isole. Pour Gabriel Montner, jeune homme héritier des questions sur la créolité, c'est une langue naturelle, la langue du lien avec l'île natale ou du moins, celle qui devrait être naturelle et pratiquée entre Gwadas, une langue de communauté. La dualité des attitudes devant la parole créole porte ici témoignage de l'époque où les mères « croyant favoriser l'acquisition de la langue française, refoul[aient] le créole dans la gorge d'un enfant, cela n'a[yant] été en fait qu'un coup porté à l'imagination de ce dernier, qu'un envoi en déportation de sa créativité[24] ». C'est cette langue refoulée qui surgit ici sous la banalité d'une formule de salut et qui se ravive, plus tard, dans une parole libérée que fait remonter l'odeur d'une assiette de colombo :

> « C'est le jour du colombo qu'ça a basculé. J'allais faire un p'tit saut pour chercher le courrier, et puis là j'le croise, et à ma grande surprise, y m'fait un glissement du genre vernaculaire : "Humm, *bon lodè ka monté* !", qu'il laisse filtrer, comme ça, le visage tout brillant[25]. »

Ainsi se scelle, entre les deux personnages, « un rapprochement » mais surtout le retour d'un imaginaire du pays à la faveur de la communauté linguistique retrouvée. Le dialogue narrativisé qui suit développe le récit de l'arrivée du colombo depuis le pays natal et la naissance d'une relation de voisinage faite de souvenirs et d'évocations de cet ailleurs abandonné.

23. — J. Bernabé, « Un regard nouveau », p. 12-13.
24. — J. Bernabé, P. Chamoiseau et R. Confiant, *Éloge de la créolité*, p. 43.
25. — J. Anjoure-Apourou, *Zing Zing*, p. 160.

Ainsi se tisse l'imaginaire du pays, dans le texte… mais sans le créole qui n'est ici que l'embrayeur nécessaire au commencement de l'aventure narrative ; cette dernière n'apparaît pour le lecteur que sous la forme du discours narrativisé qui, dans le même temps, fait disparaître l'idiome guadeloupéen au profit d'une langue autre, celle du narrateur. À lire ainsi la rareté d'une langue dont les usages complexes sont synthétisés dans deux adjectifs, « vernaculaire » et « classique », portant la trace de toute une histoire politique – plus que linguistique peut-être – on pourrait se demander où en est l'identité créole pour une génération qui est l'héritière des questionnements, des combats et des revendications autour de la créolité. Toutefois, le passage, comme je l'ai souligné plus haut, a surtout valeur de témoignage de ce qu'a pu être le rapport à cette langue pour les générations précédant celle du narrateur : la façon qu'il a d'insister sur le choix délibéré du créole signale la connaissance du possible mésusage – ou est-ce une mésentente ? – linguistique et, surtout, la pleine conscience d'un décalage entre les représentations véhiculées autour de cette même langue par les deux personnages. Si les usages sont encore socioculturels pour Voisin, ils sont devenus fonctionnels pour Montner. Une telle mutation pourrait à elle seule justifier la quasi-absence du créole dans le texte, dont la narration est prise en charge par le jeune homme. Je me risquerai toutefois à proposer d'autres analyses afin d'explorer plus avant ce qu'il reste de cette diglossie, ou la façon dont elle se manifeste en des variantes spécifiques au langage écrit, en particulier chez Jymmi Anjoure-Apourou.

Le retour du conteur

Le vaste mouvement, qui initie le retour à une parole antillaise et à un imaginaire de la langue, commença par un déport vers une Afrique mythique, avant un retour vers les Antilles et enfin une concentration des écrits vers les spécificités de chacune des îles, Martinique ou Guadeloupe en particulier. Et si le créole commence par s'absenter de la poésie, il permet ensuite de déconstruire le français avant d'apparaître, enfin, au cœur du récit. Ce long et lent travail a donc trouvé un aboutissement dans une écriture souvent difficile : Raphaël Confiant admet ainsi la difficulté qu'il y a à lire et écrire une langue qui s'est inventée, comme le remarquait Césaire, dans la déformation du français et doit encore passer par son alphabet pour se lire[26]. Le statut de langue de l'oral est le point d'inquiétude que soulève le roman de Patrick Chamoiseau, *Solibo*

26. — R. Confiant, « Jean Bernabé, un fabriquant de concepts », dans *Tracées de Jean Bernabé. Colloque international. 25-27 octobre 2017. Université des Antilles, Schoelcher, Martinique*, dir. G. L'étang, C. Mencé-Caster et R. Confiant, Paris, SCITEP, 2020, p. 152-173.

Magnifique : il commence par une voix qui se tait, celle du conteur, qui meurt d'une « égorgette de la parole », « parole qui [ne] se donne, affirme le narrateur, qu'après l'heure de sa mort[27] ». Ce qu'interroge Chamoiseau, avec la vaste enquête qu'ouvre le roman, c'est la place même d'une identité créole quand la langue de l'homme ne permet plus de l'affirmer et que se perd, avec cette langue, toute une tradition.

Ce problème trouve sa source dans les questionnements de Glissant autour d'une langue toujours absente puisque « le sujet antillais ne possède pas de langue qui puisse subvenir de façon non problématique à ses besoins d'expression[28] » :

> « Et c'est à cette absence ce silence et ce rentrement que je noue
> Dans la gorge mon langage, qui ainsi débute par un manque :
> Et mon langage, raide et obscur ou vivant ou crispé, est ce manque
> D'abord, ensuite volonté de muer le cri en parole devant la mer[29]. »

La voix du conteur disparue, quelle identité reste-t-il ? Est-ce à dire qu'il serait impossible de faire cohabiter dans l'écriture la diglossie à l'œuvre aux Antilles ? Ou alors faut-il chercher dans cette disparition du conteur, la trace d'une créolité, qui devrait se dire dans une langue nouvelle ? En effet, s'il s'étouffe de la parole publique peut-être est-ce pour faire surgir une parole singulière. Celle de la communauté, à travers « l'égorgette de cette parole », disparaît mais la fin du roman propose une mise en écrit de la parole du conteur, l'écrivain devenant alors le scripteur privilégié pour faire revivre ces contes dans la langue de la créolité. C'est sous les traits d'Oiseau de Cham, que Chamoiseau qualifie de « marqueur de parole[30] », que va apparaître celui qui fit advenir une langue qui permettra à la communauté de survivre dans ses traditions en inventant « un dispositif qui permette tout de même de dire la parole[31] ». C'est justement celle que ne peuvent comprendre les deux enquêteurs, dont la recherche absurde de l'auteur d'un crime qui n'existe pas révèle le refus d'admettre que c'est tout un système colonial, qu'ils représentent, qui en est le coupable symbolique. La mort de ce conteur féconde alors le passage au discours

27. — P. Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, 1988 (*Folio*, 2277), p. 20.

28. — C. Britton, « Langues et langages dans le Tout-Monde », dans *Autour d'Édouard Glissant. Lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation*, dir. S. Kassab-Charfi, S. Zlitni-Fitouri et L. Cery, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, Académie tunisienne des sciences, des lettres et des arts Beït al-Hikma, 2008 (*Sémaphores*), p. 235.

29. — É. Glissant, *L'Intention poétique*, Paris, Gallimard, 1997, p. 44.

30. — Dans la tradition du *gwoka* / *gros ka*, le marqueur est celui qui donne la mélodie, c'est le soliste qui fait le lien avec la communauté des danseurs.

31. — D. Chancé, « De *Chronique des sept misères* à *Biblique des derniers gestes*, Patrick Chamoiseau est-il baroque ? », *Modern Langage Notes (MLN)*, t. 118/4, 2003, p. 867-894 (p. 874).

écrit, à une parole qui ne se contente plus de s'énoncer à l'oral mais qui se transmet par le livre, elle donne au phénomène de diglossie une autre mesure, lui offrant aussi une autre visibilité, diffractant une langue jusque-là cantonnée aux Antilles. Le récit commente un nouveau temps, celui des auteurs d'une génération héritière de la Négritude mais aussi des penseurs d'un « tout-monde » où l'homme noir ne se construit plus à partir de la langue du dominant mais de la sienne propre. On peut enfin, après la déconstruction du langage qu'opéra Glissant, se risquer à introduire une autre langue dans la langue.

Cette langue s'invente dans le fil d'une parole qui semblait rompue mais que Chamoiseau renoue à la fin de *Solibo* ; elle trouve une autre forme d'expression dans le premier recueil de poèmes de Jymmi Anjoure-Apourou, *Quarante moments tirés de la crucifixion d'un homme.* Le recueil s'ouvre sur les images d'un monde figé, arrêté, qui s'énonce dans un poème en prose et l'évocation d'une enfance bercée par le chant des oiseaux, écho lointain de celle de Saint-John Perse. Cette musique ouvre le recueil et se prolonge dans la voix qui unit la foule, à la fin de ces pages liminaires :

> « C'étaient les mots du soir qui rassemblaient la foule. Un peuple en rémission d'un labeur quotidien où chacun avait pris mille soins à détromper toute la misère du monde en poids sur ses épaules.
> Et c'était là le règne d'une légèreté accrue par je ne sais quelle magie qui hantait les cadavres au point hardi de croire que demain sera mieux.
> Or demain demeurait dans le corps de la veille avec cette même beauté critique et familière qui se voile sur la face des gens de peu de choix.
> Et chacun s'en allait avec l'âme avertie de la place sise ici à chaque chose d'ici-bas. C'était sans amertume que la vie était là, et puis si l'on rêvait c'était avec patience, pour ne point irriter le mystère des raisons[32]. »

Le temps de l'enfance est le temps de ce monde où le conteur a encore une position sociale certes, mais c'est aussi un temps où il est difficile de sortir de la place assignée par le destin. La parole du conteur, qui contient toutes les traditions, est aussi une parole qui empêche car elle est empêchée : c'est une parole qui fige, peut-être est-ce aussi parce que sa langue est une langue perdue dans l'oralité et que, par elle, la transmission est fragile et précieuse, si fragile qu'on ne peut pas la bousculer sans risquer de la faire disparaître et avec elle le monde qu'elle raconte. Ces « mots du soir » sont ceux du conteur de *Solibo*, ces mots que l'on

32. — J. Anjoure-Apourou, *Quarante moments tirés de la crucifixion d'un homme*, La Roque-d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2017, p. 8.

se transmet et qui, ici, retrouvent une place au début du recueil. On pourrait croire, à lire ces lignes, que le point où est arrivé Chamoiseau est le même qui sert de point de départ au poète, la suite du texte tend pourtant immédiatement à démontrer le contraire…

La phrase qui suit ce verset pointe la nécessité du vacillement du monde et avec lui d'un mouvement qui va irrémédiablement faire choir les certitudes et les habitudes : « Or il y avait une force qui désobéissait[33]… ». Cette force que l'on s'attend à entendre dans le prolongement d'un « je » très affirmé dans ce passage va justement déjouer les évidences : cette force, tout d'abord, est celle d'une singularité qui se lève et qui va s'opposer à ce déterminisme qui cantonne les noirs à leur langue et à une place bien précise. Cette force, ensuite, va s'exprimer par le biais d'une voix à la troisième personne, qui prend en charge la parole poétique, parole qui est celle de l'écrit, et qui le revendique :

> *« L'homme le bois et puis l'heure marchaient comme l'on vit, sur le corps désossé d'un poème de cavale : visitation, éclair… une traversée de l'ombre percée au flanc d'une nuit qui coule comme un regard. Sur son carnet de peau, le bois en fine lamelle reçoit des vies qui virent au sacre de l'instant.*
>
> Il écrit :
> Le chemin marche au creux
> De la vague indicible
> Cohue-bohue bancal
> D'un boitement messager[34] »

La suite du recueil s'organise entre ces deux strates de texte : celle d'un conteur, celle du poète. Chacune est identifiable par trois systèmes en opposition : graphique d'abord avec l'italique et le romain, stylistique ensuite, avec la prose poétique et les vers, énonciatif enfin avec « il » et « je ». Entre les deux, comme une scansion, « il écrit ». Le dispositif va donc questionner la prise en charge oratoire en assumant à la fois la parole du conteur et celle du poète. Mais celui qui dit n'est plus tout à fait ni conteur, ni « marqueur de parole », il est une voix singulière et plurielle. Singulière en ce qu'elle est celle d'un homme qui hérite des luttes passées et peut les dépasser pour s'assumer non plus en tant que créole mais en tant que créolisé, plurielle parce qu'elle assume à la fois l'oralité de la langue dominée et l'écriture classique de la langue dominante. Le créole

33. — *Ibid.*
34. — *Ibid.*, p. 9.

peut ne plus apparaître en tant que tel, c'est par un autre mécanisme qu'il est présent dans le poème.

La façon dont le créole apparaît dans la littérature à la faveur des images et des constructions syntaxiques a déjà été remarquée et étudiée mais ici, la manière de faire image passe par une invention qui prend doublement sa source dans le fonctionnement du créole et qui procède de ce cadre posé dès la prose liminaire : celui de l'île de l'enfance. Langue en constante évolution, le créole crée son vocabulaire à la faveur d'analogies qui deviennent mots vivants car circulant chez les créolophones. Cette création de mots se retrouve dans la poétique de Jymmi Anjoure-Apourou, esquissant l'image à elle seule : le « couvre-songe », « l'étincelance », « l'éternuité », la « spoliée-caravelle », « s'enlanguer[35] »… On retrouve ici des procédés propres au créole comme la suffixation / préfixation ou l'agglutination auxquels vient se superposer une invention qui relève évidemment de la métaphore ; l'ensemble ne fonctionne, toutefois, qu'avec le mot nouveau qui participe de la musicalité du texte, créant la surprise d'une note discordante dans la mélodie d'ensemble. On ne peut pas toutefois parler de français créolisé puisque d'une part, il ne s'agit pas de donner l'impression du créole et d'autre part, l'invention lexicale est du fait du poète qui ne glisse pas des mots créoles ou bien des traductions de mots créoles dans le français mais qui vise à « plaquer une mécanique créole sur le français[36] ». Il n'y a donc pas ici d'« étrangeté créole[37] » mais une étrangeté poétique dont l'origine est à chercher dans un usage diglossique : l'invention poétique s'en saisit afin de créer un langage et une structure syntaxiques tout à fait originaux[38].

35. — *Ibid.*, respectivement p. 9, 35, 30, 11, 43.

36. — J. Anjoure-Apourou et J. D'Esleys, *Entretiens du quotidien*, à paraître. Je remercie l'auteur d'avoir bien voulu mettre à ma disposition le tapuscrit de cette série d'entretiens avec l'artiste Jeanne D'Esleys.

37. — C'est Marie-José N'Zengou-Tayo qui rapporte cette expression de Patrick Chamoiseau à propos de *Texaco*, dont elle analyse le fonctionnement littéraire diglossique. Elle met en évidence ce qu'elle appelle un « effet de créole » assez éloigné de la création poétique qui m'occupe ici. Il y a toutefois chez Chamoiseau une recherche de parole et de langue qui ne se cantonne pas à un « effet de créole » mais relève plus d'une nécessité d'un dire qui dépasserait justement la juxtaposition des deux langues qui aboutit à une écriture qualifiée de Baroque. En cela, elle rejoint les analyses de Dominique Chancé. Les procédés syntaxiques à l'œuvre dans la littérature chez les deux auteurs procèdent d'ailleurs souvent des mêmes fonctionnements du créole. M.-J. N'Zengou-Tayo, « Littérature et diglossie : créer une langue métisse ou la "chamoisification" du français dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau », *Traduction, terminologie, rédaction (TTR)*, t. 9/1, 1er semestre 1996, p. 155-176 (p. 159) ; D. Chancé, *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris, Karthala, 2001 (*Lettres du Sud*).

38. — L'étude des structures syntaxiques créoles à l'œuvre dans ce texte poétique dépasserait largement les limites de cet article et je me contenterai ici de quelques exemples : la suppression de l'article comme dans « Œuvrant faces encochées » ou « Nuit habitable / Par rente de peaux froissées » ; le changement de nature d'un mot comme dans « Je vois la route dodue / Enlacer vers

Le point nodal de ce vaste poème reste toutefois l'interrogation sur la question du dire qui signale aussi la présence, dans l'écriture, de la diglossie :

> « La musique est une mort
> Délicieusement trop lente
> Pour ceux dont la demeure
> Est faite de langues coupées[39] »

Dire c'est avoir la possibilité de chanter le monde dans une langue originale, celle dont on a privé les habitants des Antilles. On retrouve ces images d'une parole empêchée où la langue est tour à tour aboiement, avalée, « désaccordée », « trop étroite » ou encore « prise [de] vertige[40] » pour dire la quête jamais achevée d'une parlure juste qui dirait une place, une identité. En effet, à côté de ces images, se montre une « langue du feu[41] », promesse d'un idiome pur des origines : « être le premier son au commencement de l'oreille, être la bouche qui va vers les régions occultes voler la première langue où le mot a poussé[42]. » C'est sans nul doute la langue poétique qui offre la possibilité de ce cheminement même si le projet paraît encore ici programmatique, premières lettres d'une recherche que la prose de *Zing Zing Paradis* va développer.

La langue et l'individu

Si le créole pur prend très peu de place dans ce roman c'est sans doute ici aussi parce que le dispositif narratif assure une continuité avec les positions assumées dès le recueil précédent : une voix propose à une singularité de se dire dans le prolongement des problématiques de la Négritude, de l'Antillanité et de la Créolité, et peut-être dans leur aboutissement. Le texte s'énonce à la première personne et propose une musique très particulière, en rupture permanente, comme le montre l'incipit :

> « Je n'ai jamais pensé à regarder au fond des yeux d'un chien ; pour voir ce qu'on y voit, de soi-même et des autres. P't'êt' que j'y verrais le visage de ma mère, dans les yeux de ce chien, le visage de ma mère, avec sur son visage un bord de précipice, où j'irais me pencher pour regarder l'abîme,

un loin /Le bas d'une course tendue » ; l'absence de complément du nom comme dans « Humectés sel brouillé ». J. Anjoure-Apourou, *Quarante moments*, respectivement p. 51, 10, 8, 50.

39. — *Ibid.*, p. 17.
40. — *Ibid.*, respectivement p. 7, 22, 19, 30, 41.
41. — *Ibid.*, p. 13.
42. — *Ibid.*, p. 17.

> parfaitement ignorant qu'en me penchant pour voir, c'est l'abîme qui me sonde, avec le dernier mot[43]. »

Pas d'ambiguïté ici autour de la prise en charge du récit. Celui que l'on peut appeler le conteur se confond avec le héros de cette aventure placée dans le prolongement de la quête initiée dans les *Quarante moments* et qui posait d'emblée ce dispositif. La force singulière et qui désobéit se retrouve face aux « autres ». Au collectif mis en valeur par les penseurs et militants de la créolité[44], succède un individu parti lui aussi sur une tracée, mais qui est autant celle de son histoire singulière – il cherche qui serait sa mère – que celle d'un peuple – il observe l'abîme, celui de l'Histoire, peut-être, et de son « dernier mot ». Il est donc central dans ce texte de savoir qui aura ce « dernier mot », en d'autres termes qui saura dépasser la diglossie dans l'expression littéraire d'une créolité contemporaine, qui se dit à l'échelle d'un individu, et qui ne vaut que pour chaque individu, renvoyant, comme le remarquait Édouard Glissant, l'universel dans ses marges pour mettre en pratique l'idée que « la littérature peut oser un rôle aigu et précieux, à savoir de permettre d'imaginer l'écart avec le lieu d'où l'on vient, sans que cet écart tourne en gouffre infranchissable. La littérature est un réel apprentissage du monde[45]. »

Ce qui « marge » aussi l'individu dans ce texte et qui l'oppose au conteur des *Quarante moments*, c'est son ancrage dans un hexagone résolument contemporain. Il est celui qui est parti, qui a quitté les Antilles :

> « Partir. Y'avait ça dans les livres, derrière le mot des livres, comme une sorte d'horizon qu'on viendrait à toucher en simplement le voir se préciser au loin, comme cet ailleurs d'une part où moi-même je m'attends, en chemin vers moi-même pour compléter ma boucle.
> […]
> J'ai donc quitté Gwada dans un d'ces mois de septembre, et d'une quelconque année en emportant mes livres, mon roman entamé, mon stylo à pompe […][46]. »

Ce départ mérite plusieurs commentaires : il pourrait paraître aller contre le mouvement initié par Chamoiseau de restituer la vie des Antilles, et

43. — J. Anjoure-Apourou, *Zing Zing*, p. 11.

44. — Il est intéressant de remarquer qu'autant l'expression de la Négritude que celle de la Créolité sont des réflexions collectives. La pensée de Glissant, pour singulière qu'elle est, peut aussi se rapprocher d'un mouvement de fond plus général dans la poursuite d'une réflexion amorcée par Fanon.

45. — É. Glissant et A. Leupin, *Les Entretiens de Bâton Rouge*, p. 24-30 et p. 111 pour la citation.

46. — J. Anjoure-Apourou, *Zing Zing*, p. 51.

de la Martinique en particulier, dans la littérature. Mais il est plutôt celui d'un « exil » volontaire et assumé car le dire est désormais ailleurs, la quête du langage, initiée par Chamoiseau se prolonge dans un monde dont l'insularité ne peut être la clôture. Pour dire la créolisation, faire advenir la créolité, il faut désormais faire aboutir le souhait de ses penseurs : « notre singularité exposée-explosée dans la langue jusqu'à ce qu'elle s'affermisse dans l'Être[47]. » Le mouvement, affirment-ils, est nécessaire à la fin de la domination d'une langue par l'autre, donc à la fin de la diglossie. Or, le départ du héros et son ancrage dans un Paris contemporain, font éclore sa langue propre. Ce déplacement était ainsi analysé par Glissant :

> « L'histoire des collectivités noires des Amériques commence par l'arrachement à un ailleurs (l'Afrique), pour en venir à des "ici" qui sont en l'occurrence, pour moi comme pour tant d'autres, les terres antillaises familières, et tout alentour, les infinis des Amériques, dont l'horizon ne faiblit pas.
> Et l'histoire individuelle d'aujourd'hui court à contre-courant de l'ancienne histoire collective : on n'est plus la victime d'un arrachement à un ailleurs (à l'Afrique), on part de l'ici pour aller vers un autre ailleurs, par exemple l'Europe[48]. »

Autrement dit, cet « exil », volontaire, permet le dépassement de la parole empêchée, le mouvement est une condition pour continuer la recherche de la langue propre à dire la créolité.

Cette langue singulière se retrouve dans *Zing Zing Paradis* dans une formule proposant une synthèse originale de l'exploration par la littérature de l'oralité. Outre les formules déjà employées dans les *Quarante moments*, le roman, comme les exemples ci-dessus le montrent, s'appuie très largement sur la syncope pour inventer un verbe. Le récit s'anime donc dans la poursuite non pas d'une narration mais de la pensée d'une narration :

> « Ce truc avec Janis ça m'a foutu à plat ; je vois ailleurs que voir, alors ça m'démonte de délirer tout seul, dans ma tête à panique, à rage, énervement. Faudrait faire une saignée, faire couler tous ces mots infectés de choses mûres, qui sortent en frais bouquet de causes désordonnées… et dans ma tête marchant, y a des choses qui viennent comme déjà tout un bloc, de pensées bien concises qu'on a qu'à laisser faire, oui, couler au-dehors, et pour entendre, peut-être, tout ce que j'ai à dire, à moi-même et au monde, à cette nuit, plus qu'étrange, enveloppée-vicieuse sous la gueule de salope[49]. »

47. — J. Bernabé, P. Chamoiseau et R. Confiant, *Éloge de la créolité*, p. 47.
48. — É. Glissant et A. Leupin, *Les Entretiens de Bâton Rouge*, p. 46.
49. — J. Anjoure-Apourou, *Zing Zing*, p. 169.

À l'inverse de toute forme attendue, c'est dans le flux du récit que se fait l'oralisation de la langue, quand les dialogues, eux, sont écrits dans une forme relevant souvent d'un français courant. Cette fausse oralité se traduit par les syncopes mais aussi par des formules qui relèvent elles aussi de la « mécanique créole[50] » : l'absence du premier terme de la négation[51], les mots composés qui permettent à la fois de synthétiser la pensée et de faire image, l'utilisation du « oui », au milieu de la phrase… Mais ce qui est plus intéressant dans ce passage, c'est qu'il est suivi d'un extrait du calepin du personnage, dont la formulation repose sur les mêmes phénomènes linguistiques que la narration principale et qui s'écrit en italique. On retrouve donc dans le roman le principe de la démultiplication des voix, mais dans une proposition légèrement différente : plus d'alternance entre prose et vers, entre « je » et « il » mais une seule et même formule, dont les manifestations sont contemporaines l'une de l'autre, comme la traduction d'une parole en découverte de sa propre langue, comme si la fausse oralité à elle seule, en créant une nouvelle façon de conter, formait langue neuve.

La question de la prose et du vers n'est toutefois pas totalement absente de ce questionnement sur l'invention de la langue : l'épisode qui précède ces réflexions sur la mise en écrit d'une pensée expose la rencontre du héros-narrateur avec une poétesse en devenir, une « *diseuse d'aventure* » :

> « Et le poème commence par se débattre seul, sans mot, sans son ; elle fait ses bras un peu comme des ailes qui se fâchent en figurant une chute… […] et puis la voix venue, les mots ont lâché ça :
>
> *Je suis un homme malade*
> *Je mange de la salade*
> *Je vis dans les bois*
> *Et j'ai des oies…*
>
> Elle tire sur le *zoies*, en écartant les bras, baisse la tête et salue comme on fait au théâtre[52]. »

L'épisode signale une mise à distance de la poésie classique par la satire mais surtout dans l'évocation du silence en lieu et place de ce qui pourrait être une véritable œuvre poétique. Lorsqu'elle s'énonce, la poésie n'est ici que parodie d'elle-même, exercice enfantin d'une métrique ni comprise ni maîtrisée que l'insistance ironique sur « *zoies* » contribue à déconstruire.

50. — *Cf.* n. 34.

51. — C'est aussi, bien sûr, une tendance de l'évolution du français, en particulier dans sa pratique courante à l'oral quand on sait que l'ancien français privilégie plutôt le second terme.

52. — *Ibid.*, p. 164.

Le passage est assez explicite sur l'usage sclérosé que l'on peut avoir de la littérature française classique : une langue réduite, au pire, au silence, au mieux, au non-sens… La poésie du français est ailleurs dans *Zing Zing paradis*, dans cette langue inventée dont la métrique habite l'alexandrin dans ce qu'il peut avoir de plus classique. Émaillée de vers blancs, la prose du roman cache dans son énoncé l'alliance entre la verve et l'invention de l'oralité créole, lecte décomplexé en perpétuel renouvellement, et la hiératique rythmique du mètre français par excellence[53]. Dissimulées sous une feinte oralité, les deux langues finissent de n'en former qu'une seule, dans cette contamination de l'une par l'autre que Glissant appelait de ses vœux lorsqu'il évoquait la créolisation, et faisant ainsi oublier la diglossie des origines : bien présente au cœur du texte, elle est devenue invisible.

Je terminerai ces remarques par une réflexion autour du titre *Zing Zing paradis*. Il me paraît tout à fait intéressant que le créole englobe ainsi le récit avant même son entame. Le mot *Zing Zing* qui signifie « libellule » ouvre le roman avec l'idée d'un changement : si le paganisme européen voyait en elle une messagère de la déesse de l'amour, les chrétiens en firent un symbole de crainte que le mot anglais, *dragonfly* suffit à rappeler. Toutefois, dans certaines traditions, elle est un guide vers une forme de prospérité, à condition d'être honnête. Le personnage, en quête de lui-même, semble donc tout à la fois pouvoir bénéficier de la messagère d'amour et de l'aide sur le chemin de la création. Surtout, me semble-t-il, au-delà de toute la symbolique dont l'insecte est chargé depuis le Moyen Âge, le chatoiement des ailes de la libellule, son iridescence lorsqu'elle vole dans la lumière du soleil et la couleur insaisissable dont elle se pare paraissent être la parfaite représentation d'un personnage qui incarne une identité créole. Héritier des grandes luttes qui ont animé les penseurs et écrivains de la Négritude, des militants de la créolisation et ceux de la créolité, il incarne l'aboutissement d'une pensée aux multiples facettes, aux changements de nuances devant la domination d'une langue imposée et qui était devenue le symbole d'une impossibilité à se dire. La langue chatoyante, brillante et légère comme le *zing zing*, qui tisse les aventures de Gabriel Montner témoigne de cette identité.

> « Je suis d'un pays où se fait le passage d'une littérature orale traditionnelle, contrainte, à une littérature écrite, non traditionnelle, tout aussi contrainte. Mon langage tente de se construire à la limite de l'écrire et du parler ; de signaler un tel passage – ce qui est certes bien ardu dans toute approche littéraire. Je ne discours pas de l'écrit ni de l'oral au sens où on

53. — L'incipit donné plus haut permet d'avoir un bon aperçu de la prosodie de ces vers blancs. *Cf.* supra n. 43.

> observe qu'un romancier reproduit le langage quotidien, qu'il pratique un style au "degré zéro de l'écriture". J'évoque une synthèse, synthèse de la syntaxe écrite et de la rythmique parlée, de l'"acquis" de l'écriture et du "réflexe" oral, de la solitude d'écriture et de la participation au chanter commun – synthèse qui me semble intéressante à tenter[54]. »

Zing Zing paradis pourrait justement représenter cette intéressante synthèse en ce que la langue, parlure écrite et façonnage d'une oraliture singulière, y permet à la fois le dépassement de la confrontation diglossique du créole et du français et l'expression de la créolité contemporaine, porteuse de l'héritage des générations précédentes. La langue de Montner est une création héritée de l'oralité créole, de sa musique et de son invention lexicale intimement tissée de la métrique de la grande versification française. Langue qui n'existe que dans son écriture, elle s'échappe en voix musicale pour marquer la présence d'une génération qui peut enfin pleinement se dire dans une diglossie invisible ou plutôt invisibilisée par la licence qu'offre la poésie des verbes et dont se saisit l'artiste pour tenter le Possible de dire son identité créole qui, charrié par le « tout-monde » comme aurait dit Glissant, assume avec ferveur la parole de l'« homme-monde ».

54. — É. Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 256.