



HAL
open science

L.G. Damas, Phare et Sentinelle: une approche de Black-Label

Christine Kerdreac'h

► **To cite this version:**

Christine Kerdreac'h. L.G. Damas, Phare et Sentinelle: une approche de Black-Label. Littératures. 2017. dumas-02879202

HAL Id: dumas-02879202

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02879202>

Submitted on 23 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Christine KERDREAC'H

L.G. Damas, Phare et Sentinelle
une approche de
BLACK-LABEL

Mémoire de Master 2

Mention : Lettres et Civilisations

Spécialité : Poétiques et Histoire de la littérature et des arts

Parcours : Poétiques et Histoire littéraire

Sous la direction de Mme Isabelle CHOL et Mme Sandrine BÉDOURET-LARRABURU

Année universitaire 2016-2017

Léon-Gontran Damas, tee-shirt sur un mur à Cayenne ;

Photo prise le 10 juin 2016

Au 42 rue Mme Payé.



Remerciements

À ma mère,

Je tiens à remercier ma Directrice de Recherche, pour ses conseils et son soutien. Je lui manifeste aussi mon bonheur d'avoir découvert tout un univers de la poésie ouverte vers les constellations et la voûte étoilée.

[...]

Sommaire

INTRODUCTION	5
PARTIE 1 - L'EXIL : ICI ET LÀ-BAS, L'ALTER EGO	9
CHAPITRE 1.1 – L'EXIL PARISIEN	13
CHAPITRE 1.2 – L'EXIL DE L'ENFANCE, DE LA LANGUE.....	33
1.2.1 : L'exil de l'enfance	37
1.2.2. L'exil de la langue.....	44
PARTIE 2 - LA RÉVOLTE	47
CHAPITRE 2.1 – LE RÉQUISITOIRE, LA SCÈNE D'ACCUSATION ET DE REPROCHES	52
CHAPITRE 2.2 – LA DÉFENSE.....	65
CHAPITRE 2.3 – LE REJET DE L'ÉGLISE	70
PARTIE 3 - L'AMOUR, ENTRE SICY, KETTY, ELYDÉ	80
CHAPITRE 3.1 – L'AMOUR ET LE FRANCHISSEMENT DE LA LIGNE.....	84
CHAPITRE 3.2 – L'IMPOSSIBLE COMMUNICATION.....	91
PARTIE 4 - LA POÉTIQUE DU RÉEL	98
CHAPITRE 4.1 – UN POÈTE ACTEUR DU SURREALISME.....	102
4.1.1 : L'emploi de la liste.....	102
4.1.2 : Le fait divers	105
4.1.3 : Les collages.....	106
4.1.4 : L'attrait du Moyen-âge.....	107
4.1.4 : Les jeux de mots.....	108
CHAPITRE 4.2 – LA CONSTRUCTION DU RYTHME DAMASSIEN.....	112
CONCLUSION	118

Introduction

Black-Label est après *Pigments* le livre le plus connu de Léon-Gontran Damas. L'ouvrage ne subira pas le sort de deux de ses livres précédents qui ont été interdits, ce qui contribue à la mise à l'écart du poète de la sphère littéraire. Ses positions tranchées sur l'avenir de son pays en font un poète marginalisé surtout lorsque l'on considère la mise en lumière des deux autres « Mousquetaires » de la Négritude, Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor. Léon-Gontran Damas, d'après ses amis est de plus, un bohème, un curieux de tout, un rat de bibliothèque, un politique malchanceux, un anglophone performant ce qui lui permet de rencontrer les Négro-américains intellectuels qui se trouvent à Paris. Léon-Gontran Damas est métissé de Noir, d'Amérindien et de Blanc, mais il se sent Nègre comme le dit Desnos dans la Préface de *Pigments*. Enfant, il ne parle pas jusque l'âge de six ans, puis il sera bègue. Il fait ses études à Fort de France puis à Meaux où il se lie d'amitié avec son condisciple Adrian Miatlev¹, un jeune russe, poète révolté en exil, qui fonde en 1938 un mouvement poétique et une revue appelés *Droit de survie* : « que j'imaginai comme une flamme primitive, jaillie de la passion de quelques hommes et mettant le feu à tout ce qui peut pendre feu, de ce feu noir de la poésie et de la liberté² ». Léon-Gontran Damas se joint à ce groupe qui, à notre avis laisse son empreinte au poète Noir³. Miatlev lui donne le goût des langues, du russe notamment qu'il apprend à Langues Orientales.

¹ Cité par Mme Pujols dans la postface de *Pigments*. Léon-Gontran Damas.

² Miatlev Adrian, « lettre à E. Humeau, 26/02/39 », Adiran Miatlev par Pierre Boujut, Poètes d'aujourd'hui, Seghers, 1987. Miatlev sera proche du mouvement *Le Grand Jeu* présidé par Daumal.

³ Miatlev Adrian, *Poèmes*, voir *infra* : annexe 3.

Le recueil *Black-Label*⁴, paru en collection Blanche, chez Gallimard le 9 janvier 1956⁵, est un recueil d'exil, de révolte et d'amour. Il est structuré en quatre mouvements inégaux composés de strophes, de refrains, de récits et de discours, sans chronologie ni hiérarchie. Les récits s'enchaînent, révélant une parole véhémence et abordent le plus souvent l'exil, l'amour, la révolte, la difficulté d'être. Ils s'entremêlent au travers des différents poèmes, comme des rhizomes, brouillant le repérage d'un texte en perpétuel remaniement, à l'image d'un poète en situation de déchirement intérieur, à la recherche de lui-même, et de l'espoir d'une rédemption pour son peuple. Tous ces textes témoignent d'un regard vigilant et humaniste et s'inscrivent dans une dimension universelle, il est un « prophète d'un monde nouveau » comme l'évoque Léopold Sédar Senghor⁶.

Le poète de *Black-Label* pour ce faire, revient sur le passé pour aborder l'avenir. Il sollicite non seulement sa mémoire, mais la mémoire d'une histoire tragique dont les racines doivent rester vivantes pour mieux éclairer la conscience de son peuple indolent car ce qu'il semble craindre est l'abandon de celui-ci à toutes les formes d'assimilation, et de compromission. « Feu sombre toujours » comme le dit Aimé Césaire⁷ à propos de Damas, la braise ne sera pas éteinte et la flamme prête à repartir car le poète est porteur d'une conscience collective d'un peuple qui a connu la traite, l'esclavage, la colonisation, l'assimilation. Le but du poète est l'apaisement, phase finale de ce qui oppose les Noirs et les Blancs. Dans cet objectif il est primordial de lutter contre l'infériorisation qu'entretiennent les préjugés des Blancs.

La technique d'écriture damassienne est complexe, car elle vise à exprimer une parole, un « dire », or le poète est en exil, comme décentré. Pour se rendre crédible, il utilise ce qui sera le plus pertinent dans le répertoire littéraire, linguistique et stylistique, au besoin il invente des néologismes⁸ pour atteindre ce but. Il puise dans toutes les ressources à sa disposition y compris à une forme de violence, ou de grossièretés langagières. Dans une écriture visant au plus juste mot, le poète récuse les fioritures ou ornements qui ne

⁴ Damas Léon Gontran, *Black-Label et autres poèmes*, nrf, Poésie/Gallimard, [1956], 2014.

⁵ Pujols Sandrine, « Post-face » à *Black-Label*, *op.cit.* 2014, [2011], nrf, Poésie/Gallimard, p.151.

⁶ Senghor Léopold Sédar, « in memoriam », *Actes du Colloque Léon-Gontran Damas*, Paris 1988, Présence africaine, 1989.

⁷ Césaire Aimé, « L.G. Damas Feu sombre toujours », *Moi, laminaire*, Points, 2002, p.102.

⁸ Nous signalons ici que Miatlev était spécialiste des néologismes et de l'inouï.

pourraient être que des écueils limitant la clarté de son propos. Elle se fonde aussi sur l'histoire du poète, sa proximité avec des mouvements littéraires souvent contestataires, de France ou d'ailleurs, ainsi les collages⁹, prémisses du *cut-up*¹⁰ dans l'art cinématographique ou littéraire, inspirés des cadavres exquis surréalistes. Nous savons que le poète a fréquenté les membres des mouvements littéraires et artistiques comme les Surréalistes et son écriture en garde l'influence, ce qui nous paraît constitutif des choix esthétiques de l'auteur dans sa volonté d'émancipation par rapport à une écriture « décalcomanie¹¹ ». Ainsi des thèmes récurrents de l'écriture surréaliste, comme le rêve, ou la production d'images se mêlent aux poèmes de *Black-Label*.

L'expression *Black-Label*, en anglais-américain, est une formule que les Noirs détournent sur eux-mêmes, en dérision, par rapport au caractère d'insulte que les Blancs leur destinent dans cette période où, aux États-Unis règne encore la ségrégation¹². Cette époque voit apparaître le mouvement de la *Harlem Renaissance*. Ce mouvement culturel, affirme la dignité du peuple noir et revendique sa place dans l'élaboration de la culture américaine¹³ jusqu'aujourd'hui avec notamment James Baldwin¹⁴.

Le recueil se construit autour d'évocations, de voix, qui semblent surgir interrompant ou détournant la pensée du poète vers tel fait ou tel autre sur lequel le texte se concentre temporairement. La force de la parole damassienne tient à ses multiples sources

⁹ Behar Henri, donne une définition du collage dans « Le collage et la pagure de la modernité », *Littéruptures*, l'Âge d'Homme,

COLLAGE : n.m. Litt.(XX^e s. du voc.pictural) composition littéraire formée d'éléments divers prélevés dans un texte préexistant. On distingue : *Collant*, le texte, intégral ou partiel, qui fait l'objet d'une manipulation littéraire ; *Collé*, le texte qui reçoit une partie du texte emprunté ; *Collage*, désignant à la fois le procès qui consiste à sélectionner un texte, le découper et le restituer ailleurs, ainsi que le résultat de cette action. Si le *collant* figure inchangé dans le nouveau contexte, on parlera de « collage pur » (Aragon) ; s'il est modifié par inversion de termes, suppressions ou adjonctions, on le nommera « collage transformé » et *autocollage* s'il s'agit de la reprise d'un même texte ou, par le même auteur, d'un fragment antérieur.

¹⁰ Le *cut up* pose la relation entre écriture et image, certains « collages » dans *Black-Label* peuvent être analysés comme des images et non comme texte, ils peuvent aussi être considérés comme des hypotextes. On retrouve en effet tout au long du poème des fragments de phrases issus de textes préexistants pour établir un nouveau texte à la manière des rhizomes. Nous pouvons considérer aussi que ces reprises participent de la mise en mouvement et à la dynamique du texte. « On pense aux découpages de Tristan Tzara ou aux cadavres exquis des surréalistes », Clémentine Hougue, « le cut-up : ut pictura poesis au pied de la lettre » TRANS-en ligne, 2/2006, mis en ligne le 22 juin 2006, consulté le 27 mars 2017, url : <http://trans.revues.org/159>

¹¹ L'écriture « décalcomanie » est une écriture de clichés destinée à plaire aux Blancs comme celle des écrivains « doudouistes », ces styles littéraires ont été dénoncés dans *Légitime Défense*, manifeste de prise de conscience d'une identité des surréalistes antillais, ce mouvement sera soutenu par les Surréalistes français.

¹² La loi sur l'égalité raciale aux États-Unis ne sera promulguée qu'en 1964.

¹³ Locke Alan, *Le rôle du nègre dans la culture des Amériques*, L'Harmattan, 2009.

¹⁴ Baldwin James [1924-1987], nous retiendrons *Chronique d'un pays natal*, Gallimard, [1955], 1973.

personnelles et culturelles qui ont forgé ses convictions, les nourrissent, ainsi elles deviennent aptes à l'échafaudage de l'humanité en rendant l'égalité au peuple Noir. C'est à partir de la parole incandescente du poète, que nous avons choisi d'intituler ce mémoire « L.G. Damas : Phare et Sentinelle, une approche de Black-Label », parce qu'à notre sens, c'est une voix qui s'élève avec sa sincérité brûlante, elle s'érige lumineuse et généreuse pour mettre en valeur les écueils de l'intolérance et des préjugés, qu'elle se pose avec sa causticité car elle est réactive face à toute forme de dérive que peut proposer la séduction d'un autre modèle.

Le poème s'ouvre et se déploie comme autant de questionnements ontologiques et sociaux. Comment réveille-t-il la mémoire des siens malgré l'exil ? Comment procède-t-il pour conscientiser le peuple Noir ? Comment déconstruire les préjugés religieux, raciaux, sexuels ? Pourquoi la communication avec autrui ne fonctionne-t-elle pas ? Quels sont les outils linguistiques et stylistiques mobilisés par le poète pour y parvenir ?

Nous tenterons donc au travers du mal-être du poète, mais aussi de son orgueil, d'entendre sa voix et celles qui l'accompagnent dans les trois étapes majeures de son existence. Nous envisagerons donc l'Exil où le poète sous l'emprise de l'alcool, se dédouble, se questionne, et interroge son enfance ; nous envisagerons ensuite la Révolte et l'interpellation du poète face à ses frères indolents et soumis, puis l'Amour face au franchissement de la ligne c'est-à-dire face aux préjugés et à l'obstacle racial. Nous verrons ensuite les obstacles à la communication vécue comme un affrontement et non un échange avec autrui, puis nous aborderons les particularismes de sa poétique.

Partie 1

-

L'exil : ici et là-bas, l'alter ego

L'ensemble de l'œuvre se compose de 1635 vers libres, hétérométriques. La typographie et la mise en page organisent et soutiennent le propos, ils marquent le plus souvent le surgissement du thème et de la parole. La déponctuation, outre le fait qu'elle donne toute liberté au lecteur, contribue à l'accentuation de certains groupes de mots, fait surgir la polysémie et permet de s'accorder avec le rythme du texte du poète. Les poèmes sont reliés par le quatrain *BLACK-LABEL À BOIRE*, figurant un slogan publicitaire destiné à un profil de clientèle. Ce slogan répété dans l'œuvre, correspond à une mise en scène de la consommation « fictive » de verres de whisky destinés à oublier le manque ressenti par le poète, et par un effet paradoxal il souligne l'absence de contrôle sur la parole libérée et rendue à l'ivresse poétique.

Le poète ouvre son œuvre par 4 vers qui donnent la tonalité du recueil c'est-à-dire le mal-être que la sollicitation d'une affiche invite à dépasser. L'image, porteuse d'un message sur une marque d'alcool, dialogue simultanément par un effet de montage avec le poème et rythme celui-ci du premier mouvement à l'excipit. Au dernier mouvement tel un ressassement, il est repris à l'identique comme si le poète tournait en rond.

ET BLACK LABEL
pour ne pas changer
Black-Label à boire
à quoi bon changer

Le premier vers du quatrain commence par la conjonction « et », sans indication de ce à quoi elle se coordonne cependant la répétition de ce « et » reprise à l'excipit montre la circularité du poème bien qu'un nouveau départ soit envisagé par la réaffirmation de son enfance afro-amérindienne. Le texte de l'« affiche » est soumis au lecteur par le locuteur, et s'offre à son analyse sans autre précision, mais il révèle l'expression de l'incertitude et du doute. L'énonciateur semble faire appel de manière détournée à l'empathie d'un allocataire fictif pour lui demander de l'aide. Le premier vers (verre) de quatre syllabes montre que le processus d'alcoolisation est déjà entamé, d'où le *et* initial. L'amertume du poète aboutit à la banalité et à la régularité des prises, ce qui se traduit par un enchaînement de 3 vers de cinq syllabes ; l'espace vide comblé par les vers « verres » suivants, sera repris par la suite. Une rime riche aux vers 2 et au vers 4, fait correspondre le verbe « changer », marque la répétition, et contribue à un jeu polysémique sur ce verbe.

L'interrogation sur l'opportunité de changer dans ce quatrain concerne d'une part, la fidélité à une marque d'alcool et la promesse de la satisfaction qu'elle procure ; d'autre part l'approbation du bon choix de l'amateur de whisky.

Cet incipit se présente dans le recueil comme une publicité se détachant sur la page et se comprend comme une étiquette sur une bouteille. Toutefois nous pouvons formuler une autre hypothèse conduite par le lien amical du poète avec Robert Desnos, amateur de collages comme d'autres surréalistes et rédacteur de nombreux slogans publicitaires caractérisés par l'humour et les jeux de mots. Ami des Surréalistes, le poète n'ignore pas non plus les pratiques orientées vers l'art visuel, les détournements d'affiches, les encarts publicitaires ou encore le goût du fait divers extravagant utilisés dans les collages. Ce procédé dont l'origine vient du Dadaïsme, est d'ailleurs repris par Aragon¹⁵ et Desnos¹⁶ et nous le retrouvons dans *La Révolution Surréaliste*, la revue du mouvement présidé par André Breton¹⁷. Avec cette utilisation du collage, comme une intrusion du monde extérieur à celui du poème, le poète joue avec l'espace et établit un hypotexte non relayé par un discours mais créateur de surplomb. « Le collage est alors interprété par ses auteurs comme un *ready-made*, comme un prélèvement direct opéré dans le réel ou dans le langage, sous la forme du cliché ou du stéréotype¹⁸ ». Cet incipit *Black-Label*, évoque non sans parti-pris la couleur noire dans une exposition de la position raciale, celle du Nègre terme que revendique le poète et que souligne Robert Desnos dans la préface de *Pigments*¹⁹.

Tout au long de l'œuvre se diffuse un sentiment de mélancolie qui trouve sa source dans la solitude de l'exil éprouvée par le poète. Antonella Emina²⁰ évoque à ce propos le

¹⁵ Aragon Louis, *Collages*, Herman, 1965, p.121. cité par Nathalie Piégay-Gros, « Collages et faits divers surréalistes », *Poétique* 2009/3(n°159) DOI :10.3917/poeti.159.0287, URL : www.cairn.info/revue-poetique-2009-3-page-287.htm, consulté le 6/10/2016.

¹⁶ Desnos Robert, « *Les Mercenaires de l'opinion* », *Œuvres*, Paris, Gallimard, Quarto, 1999, p.471,

¹⁷ Breton André, *La Révolution surréaliste*, n°1, Paris, 1925.

¹⁸ Piégay-Gros Nathalie, « Collages et faits divers surréalistes », *op.cit.*, supra note 15. DOI 10.3917/poet.159.0287, URL : www.cairn.info/revue-poetique-2009-3-page-287.htm, consulté le 6/10/2016.

¹⁹ Damas Léon-Gontran, *Pigments Névralgies*, Présence Africaine, édition de 1937.

²⁰ Emina Antonella, *Orphée au miroir : l'élaboration de la nostalgie*. Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 2003 ; n°55, pp.139-154. Doi : 10.3406/caief.2003. 1490. http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2003_num_55_1_1490

mythe d'Orphée, symbole du poète certes, mais aussi de la souffrance engendrée par l'éloignement, l'absence de l'être aimé, de la terre aimée, du peuple aimé. Le sujet lyrique entre deux leitmotifs prend les accents baudelairiens du mal de vivre et du *Spleen* et décline son quotidien à l'ombre de trois exils, celui de sa terre, celui de son enfance, celui de sa langue et s'adonne à l'alcool : « J'AI SOULÉ MA PEINE/ce soir comme hier/comme tant et tant/ d'autres soirs passés/²¹ ». Par ces vers, l'énonciateur confie l'aspect itératif de son ivresse, remède désespéré face à sa détresse et son désir d'oubli. Le poète toutefois, en plaçant son recueil sous l'emprise de l'alcool, montre cet entre-deux de l'exil, ni tout à fait ici, ni tout à fait là, car aucune langue ne peut dire la difficulté d'exister loin de son groupe. « L'exil écrit Saïd est de fait une solitude ressentie en dehors du groupe ²²». Il amène à une remise en cause de l'être générée par l'impression de vide et de manque. Loin de sa communauté, l'exilé éprouve la perte de repères et se sent étranger. Son rapport à l'autre devient inégal et la tendance au repli s'exacerbe. De plus, il s'agit ici d'un paradoxe puisque le poète français se sent exilé en France « métropolitaine » sensée être le « pays natal ». L'ancrage identitaire fragilisé et dénié par la colonisation s'accroît par la marque de la différence raciale. L'exil se fait en conséquence avec brutalité par successions de refus, d'enfermements, de souffrances. L'éloignement du poète ne s'accompagne pas, à la différence de nombreux exilés, du désir de retour²³, il s'envisage plutôt comme une expérience teintée de nostalgie, un lieu à partir duquel il veut réaffirmer ses valeurs, et réanimer ses souvenirs en vue de la reconquête de son identité brisée²⁴. Une lecture en filigrane de cette vie morcelée entre les différents exils, laisse percevoir la rage

Pour Antonella Emina, il ne s'agit pas d'Orphée tel que le voyait Sartre, c'est-à-dire le poète, et la légitimation d'une nouvelle littérature –la littérature noire-, mais plutôt Orphée vu comme le chantre de la nostalgie, de la douleur du retour.

²¹ Damas Léon-Gontran, *Black-Label*, *op.cit.*, p.16.

²² Saïd E.W., *Réflexions sur l'exil*, Actes Sud, 2000, p.245.

²³ Léon Gontran Damas a rédigé l'essai *Retour de Guyane* alors qu'Aimé Césaire publie *Cahier d'un retour au pays natal*. Dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, l'exilé doit seulement accomplir son retour qui n'est autre qu'une descente aux enfers afin de réaliser la quête identitaire déclenchée par l'exil. Max Dorsinville, *Le Pays natal*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1983, p.26 ; cité par Véronique Bonnet, *De l'exil à l'errance : Écriture et quête d'appartenance dans la littérature contemporaine des petites Antilles anglophones et francophones*. Thèse de doctorat sous la direction de MM. Bonn et Joubert, Université Paris Nord, Paris XIII, 1997.

²⁴ La littérature de l'exil est abondante et les expériences relatées sont différentes, nous soulignerons ici l'approche d'Aimé Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal*, c'est-à-dire l'exil à Paris et le retour en Martinique. Or il n'en est pas question dans l'ouvrage précité ce qui confirme son côté fictionnel. M.a.M.Ngal rapporte les propos d'Aimé Césaire sur son exil parisien « Alors que la pensée de l'exil attristait la plupart de mes camarades de classe, elle me réjouissait : Paris, c'était une promesse d'épanouissement : en effet, je n'étais pas à l'aise dans le monde antillais, monde de l'insaveur, de l'inauthentique ». in Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie, Dakar, Les Nouvelles Éditions africaines, 1975, p.36.

du locuteur/narrateur et la difficulté de dire le « drame » intérieur qui se « déroule ». À l'exil intérieur durement vécu pendant l'enfance se superpose l'exil parisien du poète, où le sujet de *Black-Label* élargit son expérience et la confronte avec celle des Afro-Américains²⁵ de la diaspora qui se trouvent en France afin de s'éloigner de la ségrégation en vigueur aux États-Unis. Le marquage de la ligne et la pendaison pour franchissement de celle-ci en sont les révélateurs et montrent les conditions de vie des Noirs d'Outre-Atlantique. Nous aborderons le thème de l'exil en considérant l'exil à Paris loin de la terre natale, celui de l'enfance déniée avant de nous consacrer à l'exil de la langue.

Chapitre 1.1 – L'exil parisien

Dans le recueil *Black-Label*, le substantif exil²⁶ revient treize fois, redondant, il révèle la pensée obsédante du poète martelant sa mise à distance, sa rébellion, son refus d'assimilation et le réveil de sa mémoire. Dans une sorte d'auto-légitimation du moi, le poète ouvre son livre et recrée la Genèse de son histoire, à la manière du premier livre de la *Bible* où l'écriture sacrée rejoint l'écriture poétique et conte l'arrivée de l'homme :

SUR LA TERRE DES PARIAS (v.5-14)
un premier homme vint
sur la Terre des Parias
un second homme vint
sur la Terre des Parias
un troisième homme vint²⁷

Cette séquence au passé simple, historique, relate le processus de l'arrivée de trois hommes sur une terre damnée, néanmoins sacrée, la *Terre des Parias*, celle des réprouvés, « des gueux, des peu, des riens²⁸ ». Ces trois arrivées successives, celles de ses ancêtres, amérindien et noir, dénués de terre, permettent au poète de constituer sur ce lieu

²⁵ Nous utiliserons ici le terme d'Afro-Américain en vigueur à l'époque de l'écriture du recueil, il est correct aujourd'hui d'utiliser le terme d'Africain-Américain.

²⁶ Exil : « 2, par extension littéraire : Obligation de séjourner hors d'un lieu, loin d'une personne qu'on regrette, éloignement, séparation », *Petit Robert*, 2015.

²⁷ Damas Léon-Gontran, « SUR LA TERRE DES PARIAS », *op.cit.*, p.11.

²⁸ Damas Léon-Gontran, « NOUS LES GUEUX », *op.cit.*, p.49.

indéterminé, le berceau de son histoire, le lieu mythique vers lequel se dirigent ses pensées et son désir de retour. Le poète griot reprend les marques péjoratives qui désignent sa Terre, la Guyane, caractérisée aux yeux des colons par la présence d'exclus comme le sont les *Parias*, caste indienne mise à l'écart. Le terme *paria* se fait néanmoins ambigu, appliqué à une caste composée de la plus basse échelle sociale en Inde, il semble s'appliquer ici aux Indiens d'Amazonie, peuple autochtone, premiers arrivants. En effet, dans un autre poème qui figure dans le recueil *Mine de Rien* repris dans *Dernière Escale* le poète évoque la *Nation de Paria* en faisant ironiquement allusion à la découverte du Nouveau Monde comme nous pouvons le voir dans le poème :

Sauvage-De-Bon-Sens

[...]

chacun selon sa loi
sa foi
son Christ à porter
à l'instar d'un prénommé Christophe
colon prédestiné
que Macrumbo
naturel de Kayen-en-Wayana
fils de Cépérou le Cacique
de la Nation de Paria
réputés Sauvages et Cannibales
de peau rouge
[...]²⁹

Le poète envisage ici l'arrivée de Trois hommes comme les trois peuples, l'Amérindien, le Blanc, le Noir, qui occupent cette *Terre des Parias*³⁰. Issu du métissage de ces trois peuples le sujet lyrique prend conscience de la charge qui lui incombe ; damné lui aussi, il devient le poète maudit, fils de *paria* dont l'éthos commence à se profiler. Ce passage dont le premier vers est en majuscule ouvre le premier poème et en plante le cadre. L'utilisation des lettres capitales marque solennellement le propos qui se détache visuellement et rythmiquement sur la page comme un avertissement au lecteur, cette *captatio benevolentiae* se poursuit avec la strophe suivante entraînée par l'adverbe de temps *depuis* qui prend une valeur de conséquence :

²⁹ Damas Léon-Gontran, « **Sauvage-de-bon-sens** », *Dernière Escale*, édition posthume, Le Regard du texte, 2012, p.25.

³⁰ Il est possible aussi que le Poète pense aux *Parias* c'est-à-dire aux bagnards. L.G. Damas a souvent contesté l'institution du baigne sur le sol de la Guyane.

Depuis

trois fleuves
trois fleuves coulent
trois fleuves coulent dans mes veines

Dans une forme d'héroïsation et d'énonciation romanesque, le sujet lyrique se présente dans le discours par le déterminant possessif embrayeur « mes », dissimulant le Je qui se fond dans l'énoncé adressé au lecteur. La métaphore du fleuve³¹ conduit au thème du sang, thème romantique du sang vital que le poète lyrique sent en lui, ici et maintenant, et qui irrigue son être métissé de Noir, d'Amérindien et de Blanc « malgré l'expérience acquise au prix lourd du sang des Trois Fleuves³² », répète le poète qui insiste encore dans *Névralgies* en évoquant « le goût âcre de l'eau de sang-mêlé des TROIS FLEUVES³³ ».

« D'abord comme vous le savez, j'ai trois sangs dans les veines. Madame Diop me voyait inca. Du reste Audiberti a dit quelque part dans une interview qu'il a donnée :'' il est blanc, il est noir, il est indien³⁴'' », évoque le poète.

Ce sang témoigne de la fièvre du poète écrivant, observant l'encre qui coule telle un fleuve. L'allongement progressif des vers simule l'acte d'écriture et son avancée sur la page et pose le lecteur comme témoin, qui correspond au niveau I « le je du poète en train d'écrire ³⁵» comme l'indique Michèle Monte. L'indicateur temporel « depuis » suivi du présent du verbe couler, marque une rupture et donne au verbe couler une valeur performative. Le fleuve se transforme en flux, mu par l'inspiration du poète, ce troisième homme qui se penche sur son histoire et sur l'Histoire de son peuple. L'adverbe de temps « depuis », suivi de la métaphore du fleuve, marque la transition entre le passé, présent et le futur, ainsi que l'expérience de l'exil que symbolisent Paris et la Seine avec ses deux rives.

³¹ Nous rappellerons ici le poème de Langston Hughes « The Negro Speaks of the River »

³² Damas Léon-Gontran, « ET POURQUOI », *op.cit.*, p. 29.

³³ Damas Léon-Gontran, « DEPUIS SI PEU », *Névralgies*, p.122. Ce recueil est joint à *Pigments, op.cit.*

³⁴ Howlett Marc-Vincent, « Interview de Léon Gontran Damas », « Éloge de l'écrivain », *Présence Africaine*, 187-188, 1^{er} et second trimestre 2013, p. 36.

³⁵ Monte Michèle, « le poète parle de lui-même au présent [par la métaphore du fleuve] sans qu'aucun intervalle temporel ne semble s'interposer entre le vécu et sa mise en mots, dans l'illusion d'une coïncidence entre l'expérience et l'écriture » « Essai de définition d'une énonciation lyrique » *Poétique*, N°134, avril 2003/seuil. p.160.

L'exil à Paris, loin de la terre natale s'exprime avec force par la redondance des phonèmes [il] et [i] qui parcourent le poème : À *DES MILLES ET DES MILLES*³⁶, « milles » v.19, « exil » v.21, « vie » v.22, « ligne » v.25-26, « Isles » écrit en anglais car il s'agit d'îles anglaises, v.28 à 35. Ces sonorités en [i] [il] aigües, traduisent l'acuité de la douleur provoquée par le sentiment d'insularité et d'isolement du poète locuteur. Cette distance infinie qui traduit sa mise à l'écart se confirme par le ressassement du lexème *Paris* v.20, trois fois, vers 21, une fois. Il se disjoint par un tiret long comme un long soupir de l'expression *l'Exil*. Cet exil de sa terre à Paris annonce l'être divisé : « ma voix clame en Exil/et l'Exil chante à deux voix³⁷ » où s'ajoute le regret « le regret double », exprimant une forme de schizophrénie c'est à dire tout le drame de la dualité du poète. L'ici et là bas, moi et l'autre, moi et mon peuple émaillent le discours de *Black-Label*. Il annonce le dédoublement auquel il fait face, une simultanéité par laquelle, poète voyant, il éprouve à la fois l'ici et l'ailleurs. Le poème : À *DES MILLES ET DES MILLES* fait part de cette posture :

mon cœur maintient en vie
le regret double
du tout premier éveil à la beauté du monde
et du premier Nègre mort à la ligne

Le cœur du poète se fait ici lieu de mémoire, celle d'un lieu de lumière, puis celle d'un drame, c'est-à-dire la première expérience du bonheur et l'histoire mémorielle porteuse de deuil. À jamais associés, ces souvenirs éclairent la pensée du poète pour qui, sa propre vie et *la mort du premier Nègre*, qui résonne ici comme l'écho d'une parole, se conjuguent au plus profond de son être.

Dans les poèmes sur l'exil parisien, le sujet lyrique s'efface volontiers et le choix du poète s'oriente vers une mise à distance personnelle de son sujet, envahi par l'émotion. L'emploi du collage, ici entendu comme reprise du déjà écrit comme nous pourrions le voir dans le poème *Paris-Nombril du-Monde*, ou encore l'utilisation du fait divers avec *REGARDEZ REGARDEZ*, caractérisent pour partie l'écriture du poète. D'autres poèmes comme *TEL J'AI VU LE CIEL, PARCE QU'IL N'ÛT ÉTÉ NI DE JEU*, ou *LA SEINE A VU PLEURER UN HOMME* s'attachent à provoquer l'empathie du lecteur et à faire

³⁶ Damas Léon-Gontran, « À DES MILLES ET DES MILLES », *op.cit.*, p.12.

³⁷ Damas Léon-Gontran, « SONNE ET SONNE », *op.cit.*, p.43.

partager la solitude de l'expérience de l'exil. Ce thème lyrique de l'éloignement, du non retour est un topos poétique, mais ici le déracinement du poète est double, déracinement de l'Afrique, déracinement de la terre natale. « JE SUIS NÉ [...] / tout au bout du Monde/LÀ-BAS/³⁸ », la Guyane, « du pays de Guyane à mon cœur accroché³⁹ » où la liaison entre cœur et accroché opère un redoublement « raccroché » marquant l'insistance sur la force du lien, mais cet éloignement de la terre natale provoque aussi le déracinement d'un savoir « de souche », celui qui détermine l'appartenance à une communauté. Antonella Emina fait justement remarquer l'opposition chez le poète entre l'ici et le là-bas. *L'ici* qui est généralement le lieu rassurant et le *là-bas* le lieu plus inquiétant, s'inverse chez le poète, *l'ici* est le lieu de l'exil, et le *là-bas* : la Guyane, les Antilles⁴⁰ qu'il tente de retrouver dans les dancings.

À Paris, malgré un ciel monotone, le poète exilé retrouve la fraternité de la diaspora noire à *la CABANE CUBAINE*, où il retrouve ses racines, le sentiment d'appartenance et le rythme qui rompent temporairement la sensation d'isolement et d'éloignement. À cette dimension spatiale de l'ici et du là-bas, semble s'ajouter la dimension verticale qu'opère le regard par l'observation d'un unique ciel monotone, unicité que figure le syntagme « Un ». L'absence de verbe autre que *J'AI VU* confirme l'immobilité angoissante et l'étouffement du manque d'air. Seul le titre du poème, *TEL J'AI VU LE CIEL* témoigne de la vision du poète isolé écrasé par l'ennui symbolisé par ce ciel inactif. Ce propos s'appuie sur le passé composé à valeur d'accompli qui se prolonge dans l'instant de l'écriture. La métrique 5/5/3/2/3/2/6 renforce l'impression d'amplitude de ce *spleen* car les vers suivants :

ni moins bleu
moins beau
ni moins gris
moins triste

se résolvent en 5 syllabes, et révèlent la monotonie que rien ne saurait interrompre « avec ou sans nuage » (v.142). La répétition de l'adverbe quantitatif *moins*, auquel s'ajoute la conjonction de coordination négative *ni*, témoignent de l'impossibilité d'une comparaison. En jouant sur la sonorité « ni moins » puis « moins » on perçoit le rythme du tambour – ni moins-moins, répétés. Cette section dévoile la subjectivité de l'énonciateur/poète

³⁸ Damas Léon-Gontran, « JE SUIS NÉ », *op.cit.*, p.60.

³⁹ Damas Léon-Gontran, « J'AI SOULÉ MA PEINE », *op.cit.*, p.22.

⁴⁰ Emina Antonella, (dir.), *Léon-Gontran Damas, Cent ans en noir et blanc*, CNRS Éditions, p.267.

mélancolique. Cette forme de « Rien de nouveau sous le soleil⁴¹ » traduit le manque de dynamisme et de perspective du poète dans ce poème-constat. Il rappelle *Spleen* de Baudelaire qui, évoquant le ciel écrit :

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits⁴².

Le ciel « plombé » devient la métaphore de la situation du poète qui s'adresse à un interlocuteur inconnu mais aussi au lecteur. Ce *ciel* devient le miroir du poète contemplatif qui s'y reflète et qui rêve : « Mon cœur rêve de beau ciel pavoisé de bleu⁴³ ». Le désir d'oubli se fait alors sentir et la pensée récurrente de la marque de whisky, *Black-Label*, semble lui venir à l'esprit.

La réitération du message liminaire de *BLACK-LABEL*, soulignée par une mise en espace typographique qui se démarque de la marge, montre le besoin d'air et la sortie de l'alignement du poète qui se retrouve face au *Spleen*. L'inscription de ce tableau figure entre deux poèmes : *TEL J'AI VU LE CIEL* et *J'AI SOULÉ MA PEINE*. Ces titres en capitales rythment visuellement le texte qui épouse l'addiction du poète. Le poète-énonciateur dialogue fictivement avec le slogan et il semble ici avoir répondu à la sollicitation de la publicité ou à une pensée obsédante engendrant le besoin de whisky. Cependant, l'icône figurant sur l'emballage cartonné de *BLACK-LABEL*, montre un homme en marche⁴⁴ : « Johnnie Walker » qui nous paraît correspondre à l'image du poète et au cheminement qu'il propose dans ce recueil. La reprise du quatrain *BLACK-LABEL* récurrent, constitue ce que Rabatel considère comme une « répétition syntaxique » car elle reprend l'intégrité du message précédent et fonctionne « en patron à engendrer du texte⁴⁵ ». Ainsi par un effet de relance, nous pouvons voir notamment dans cette première partie apparaître chaque fois, un thème nouveau émerger à partir de cette occurrence, comme

⁴¹ Dickow Alexander, « La modernité de Black-Label, entre soupçon et résistance ». *Léon-Gontran Damas, poète, écrivain patrimonial et post-colonial*. Monique Blérald (dir.), Ibis Rouge Éditions, Matoury, Guyane, 2014. p.222.

⁴² Baudelaire Charles, « Spleen LXXVIII », *Les Fleurs du Mal*, Garnier Flammarion, 2012, p.117.

⁴³ Damas Léon-Gontran, « Mon cœur rêve de beau ciel pavoisé de bleu », *Névralgies*, p.84.

⁴⁴ Site Johnnie Walker. <http://www.johnniewalker.com/en-us/blacklabel/>

⁴⁵ Alain Rabatel, *Semen* 38, cité par Emmanuelle Prak-Derrington, « Les Figures de syntaxe de la répétition revisitées ». *Répétitions et genres*, coordonné par Véronique Magri-Mourgues & Alain Rabatel, *Le Discours et la langue*, Tome 7.2 (2015), p.45.

celui de la *CABANE CUBAINE*, annoncé en analepse dans le poème précédent, par la mention de la « rue Fontaine »⁴⁶ où se trouve ce cabaret aux couleurs bigarrées.

Le poète nous invite à partager sa vision parisienne et dresse un certain nombre de tableaux significatifs, à la manière de séquences de films qui mettent en images sa vie diurne et nocturne. Cette parole de la nuit montre un poète qui recherche ses amis de la diaspora noire qu'il retrouve à *La CABANE CUBAINE*⁴⁷. Par cette évocation il entraîne le lecteur dans ses souvenirs, au cœur de la nuit parisienne dans un tourbillon d'images et de sons qui s'entrechoquent, conduits par la frénésie rendue par l'abondance des substantifs et une construction paratactique⁴⁸ qui en soulignent le rythme et génère la frénésie vécue par le poète. Ainsi il nous fait vivre une soirée mémorable en nous en dressant un tableau coloré. Toutefois la forme visuelle du poème annonce avec un vers monosyllabique [stomp] une rupture entre la description des lieux et la poursuite des événements :

LA CABANE CUBAINE⁴⁹
la livrée du groom au parasol rouge
l'escalier qui donnait à pic sur le vertige brun
et vous jetais en plein dans la fièvre du rythme
la piste un mouchoir de poche
l'invitation au voyage aux murs
les seaux à champagne où poussaient des roses
l'âpreté des blues
le stomp
la machiche
l'évocation des îles
le danzon
le mérengue
la mazurka créole
le drum imposant le silence
le speaker annonçant MALHIA
et MALHIA dans sa robe des dimanches
pleurant la mort du nouveau-né

⁴⁶ La rue Fontaine était aussi le lieu où habitait André Breton.

⁴⁷ *La Cabane Cubaine* «était un lieu d'ethnographie où chaque peuple avait amené un spécimen » Socé Ousmane, *Les Mirages de Paris*, Nouvelles Éditions Latines, 1954, p.56.

« L'interculturalité dans les bals nègres sera double. Elle procède de deux rencontres : celle de l'Européen, de l'Occidental avec la culture noire en général et la danse et la sociabilité antillaise en particulier, mais aussi celle des différentes composantes de la diaspora noire ; les Noirs américains rencontrent les différents ressortissants des pays de l'Afrique colonisée qui eux-mêmes se croisent pour la première fois ». « De l'interculturel ; la dansomanie exotique de l'entre-deux guerres ». Anne Decoret, *Sociopoétique de la danse*, Alain Montandon (dir), anthropos, 1998, p.510.

⁴⁸ Nous indiquons ici qu'Aragon a décrit l'ambiance de ces lieux nocturnes dont la *Cabane Cubaine*, dans *Aurélien*, Gallimard, 1944.

⁴⁹ Damas Léon-Gontran, "LA CABANE CUBAINE", *Black-Label, op. cit.*, p.48.

Le locuteur témoin dont les sens circonscrits essentiellement à la vue et à l'ouïe montrent son empathie, se manifeste par la subjectivité de ses descriptions : « vertige », « fièvre », « âpreté ». Le « vous » ici prend un caractère général dans l'expression « vous jetait », il permet d'intensifier l'ambiance du lieu. Le poète, coutumier des boîtes de nuit, déroule une succession d'images dont certaines sont proches du surréalisme comme « l'escalier qui donnait à pic sur le vertige brun », « l'invitation au voyage au mur » « la piste un mouchoir de poche » que souligne l'éllision des verbes. Cette description permet au lecteur d'imaginer un dancing en sous-sol « l'escalier qui donnait à pic sur le vertige brun » magique et envoûtant. L'exigüité du lieu est accentuée par l'éllision du terme comparatif dans « la piste un mouchoir de poche », la fièvre de l'exotisme de cette époque où l'attrait vers l'art nègre émerge est rendue par « l'invitation aux voyage aux murs ». Cette métonymie utilisée pour « affiche » campe le décor d'un ailleurs mais aussi d'un entre-soi complice. Cependant le substantif « murs » renvoie à un obstacle, celui des préjugés des Blancs vis-à-vis des voyages vers les contrées où se trouvent les Noirs. Le poète, enfermé dans un espace exigü, nous fait ainsi partager sa vision resserrée du monde, un univers de couleurs chaudes « rouge », « brun », « rose », et de sonorités, qui lui donnent le vertige. L'énumération des danses permet de rendre compte d'un nouveau monde concentré, reconstitué autour d'un nouveau style musical, libre et créatif, amené par les Noirs, comme le *blues* venu d'Afrique puis des États-Unis, le *stomp* créé à Harlem, la *matchiche* du Brésil. Les perceptions sonores sont évoquées par l'accentuation prosodique des syntagmes *stomp*, *machiche*, *danzon* qui simulent le martèlement du tempo. Ces sonorités étrangères traduisent l'exotisme et une vitalité sauvage où l'absence de ponctuation contribue à en accélérer le rythme. Le poète perçoit des voix dans ce tumulte puisqu'il entend des propos comme « l'évocation des îles » mais peut-être fait-il partie de cette assemblée puisqu'il est coutumier du lieu où il s'est rendu avec Langston Hughes, poète américain. Toute la mixité culturelle de la Caraïbe est ramenée dans ce lieu par les danses comme : le *danzon* qui vient de Cuba, le *meringué* danse à trois temps d'Haïti, la *mazurka* danse polonaise introduite en Guyane. L'ensemble construit avec force le paysage sonore d'un dancing et son ambiance exotique. Cette intimité du lieu s'interrompt brutalement sur un appel du tambour et l'annonce du speaker.

Ce récit d'une soirée à laquelle le poète a assisté, s'achève par une succession de verbes au participe présent qui accentuent ainsi la concomitance du déroulement d'un fait

dramatique et la suspension du temps. En effet ce tableau met en perspective une autre scène que le poète annonce par une analepse « MALHIA dans sa robe des dimanches /pleurant la mort du nouveau-né ». Les assonances en [ã] simulent les sanglots de la mère infanticide rendus perceptibles par le silence imposé par le drum qui permet l'arrivée du speaker qui annonce en discours rapporté au style direct la venue de MALHIA. Le locuteur ne précise pas la raison de cet appel, qui sans doute annonce un divertissement, mais il nous révèle le pourquoi des pleurs « la mort du nouveau-né », et la « robe des dimanches » que porte MALHIA contraste tragiquement, dans un effet vie/mort, avec ce que nous révèle le poète.

L'annonce de cette autre scène, portée par l'analepse et par le décrochage typographique nous transporte dans une autre réalité parisienne. En effet « la voix d'une foule » se fait entendre dans une injonction au style direct que le poète rapporte en lettres capitales et un tiret, ce qui en souligne la saillance :

REGARDEZ REGARDEZ

trépassait une voix
d'une foule accourue
d'une foule perverse
d'une foule joyeuse

regardez regardez
repêché de la Seine
à l'instant de la Seine
le mignon le gentil
le joli nouveau-né

Et l'enfant né du rut
repêché de la Seine
un instant de la Seine
un instant de la Seine
reposait au soleil

Le ciel s'était vêtu de bleu
la vie chantait la vie
et la vie se mêlait à la voix
à la voix de la foule
de la foule accourue
de la foule sans visage
à la vue de l'enfant
de l'enfant né du rut

Cette nouvelle voix narrative, qui s'exprime par l'injonction *REGARDEZ* *REGARDEZ*, se caractérise par l'incise « trépignait une voix d'une foule ». Elle traduit le drame qui se déroule à l'écart de la *CABANE CUBAINE*.

La description de la foule est dépeinte par le lexique retenu reflétant la stupéfaction de l'observateur : la voix de la foule trépigne « trépignait une voix d'une foule ». Le verbe *trépigner* désigne un piétinement frénétique. Le locuteur ne retient que la frénésie de la parole c'est-à-dire l'expression orale d'un délire collectif, un désordre accompagné de violence, ce que le narrateur souligne par les adjectifs « perverse », « joyeuse », et perçoit comme malsaine et abjecte.

Trois strophes de cinq vers de six syllabes ont été retenues pour exprimer la retenue du poète, son émotion devant le drame vécu.

L'accumulation des adjectifs substantivés, appartenant même champ lexical appuie par des accents pathétiques la réaction de la foule devant une esthétique du sordide appliquée à un enfant mort : « le **mignon** le **gentil** le **joli** ». Ces trois adjectifs hypocoristiques rappellent pour le poète, une voix antérieure inextinguible, entendue à son propos dans son enfance, voix qu'il rapporte dans *LE BEL ENFANT DE CHŒUR* et qui évoquent pour lui l'innocence et la fragilité. Les verbes « regardez regardez/repêché » jouent sur la paronomase et produisent un effet poétique surprenant qui suscite un trouble, une incompréhension que provoque le participe passé « repêché » qui semble incongru et qui traduit l'état émotionnel du poète.

Le parallélisme du vers « un instant de la Seine » joue sur l'homophonie avec le mot « scène » et sur la temporalité. Le poète ainsi témoigne de la sidération et son regard s'attarde devant le spectacle tragique et désigne la Seine d'où l'enfant est extrait comme responsable, rappelant que l'eau symbole de l'inconscient semble engloutir « dans l'instant » les enfants nés du rut. Cette dévoration est aussi celle de la foule qui dévore des yeux le spectacle effroyable. Le poète, dans ce poème reprend un certain nombre de vers, comme s'il effectuait un collage, ainsi les syntagmes *repêché de la Seine, l'enfant né du rut, un instant de la Seine*. Par ce procédé, il crée une sorte de litanie laissant penser à un caractère rémanent de la pensée qui ne peut se détacher du tableau entrevu. En dupliquant le vers, ce qui constitue la figure de la *symploque* : « un instant de la Seine » il fait entendre la première fois « repêché de la Seine/à l'instant » comme si ce temps avait pu être évité et l'enfant sauvé, dans une tentative de réfutation des faits. La deuxième fois il semble jouer sur l'amplification mais aussi sur la temporalité ainsi, l'expression peut se

comprendre comme « il y a un instant », montrant le côté révolu, ou encore une forme de rabâchage visant à l'inscription dans la mémoire d'un choc psychologique.

Et l'enfant né du rut
repêché de la Seine
un instant de la Seine
un instant de la Seine
reposait au soleil

La voix de la foule qui se mêle au bruit de la vie urbaine [la vie se mêlait à la voix] dans une cacophonie qui rappelle les tableaux parisiens réalistes où se mêlent les faits divers de la vie quotidienne, la vie et la mort, thèmes chers au poète⁵⁰. Il observe aussi cette foule anonyme curieuse, « sans visage », avide d'exceptionnel, mais indifférente au drame de *MAHLIA* dont l'enfant a été jeté à l'eau et qui attire les regards. Ce discours de la réalité, dans une vision baudelairienne révèle l'image de la ville, de la foule, de la prostituée infanticide mais rappelle aussi le goût des surréalistes pour le milieu urbain, comme Breton le relate dans la *Confession Dédaigneuse*⁵¹ : « la rue avec ses inquiétudes et ses regards était mon véritable élément⁵² ».

La Cabane Cubaine nouveau nom de *la Cabane Bambou* est un dancing à la mode dans les années 30. Lieu nocturne où la diaspora se retrouve entre elle, comme les Américains noirs de la *Renaissance de Harlem*⁵³, population marginale émigrée et pauvre. Il regroupe ceux qui le jour sont « peu » et qui la nuit distraient les Blancs, notamment les Surréalistes qui viennent en nombre « polir la piste », comme Aragon et son amie Nancy Cunard. *MALHIA* fait partie de ce peuple infortuné que le poète dépeint. La simultanéité de la fièvre du rythme et de celle de l'enfant en train de se noyer rend ce poème douloureux, il relève d'une peinture sociale de la misère esquissée par l'expression populaire « rut ». La sensibilité du poète est palpable, et dans des accents baudelairiens, il rend compte de la détresse des plus pauvres. Solitaire et isolé il dénonce l'anonymat dont il est lui aussi victime, l'indifférence et le goût du spectacle de la foule avide.

⁵⁰ Damas Léon-Gontran, « À DES MILLES ET DES MILLES », *Black-Label, op.cit.*, p.12.

⁵¹ Breton André, « La confession dédaigneuse », *Les Pas Perdus*, Gallimard, 1924, p.7.

⁵² Béhar Henri, « André Breton et le grand fait divers », *Histoires littéraires*, n°53, janvier-février-mars 2013.

⁵³ Damas Léon-Gontran évoque ainsi une soirée à la Cabane Cubaine : « ...désirant nous délasser de quelques « airs quasi « nationaux » nous allâmes [Langston Hughes et Damas] à la Cabane Cubaine. Tout en écoutant ces airs dont la volupté le heurtait peut-être, l'étonnant poète américain écrivait le poème "I'm makin'a road", cité par Ojo-Ade Femi « Léon-Gontran Damas or the return to the Black Mother of an exiled mulatto son » *Hommage posthume à Léon-Gontran-Damas*, Présence Africaine, 1979, p.367.

Dans une sorte de continuité de mouvements de pensées auxquels le poète se laisse aller dans ses tableaux, ou séquences filmiques, des images réapparaissent et se traduisent par la reprise de certains vers de *la CABANE CUBAINE*. Ce lieu nocturne fréquenté par les Noirs de toutes origines lui semble une sorte d'enclave africaine. Avec humour, il évoque la prétention de Paris à être une ville « mère » dans un autre poème sur la vie nocturne : *PARIS-Nombril-du-Monde*.

L'humour et la raillerie coutumiers du poète qui revendique sa culture, parcourent le poème *PARIS-Nombril-du-Monde*⁵⁴. Cette expression est une périphrase reprise dans une inversion de la locution utilisée par Sartre dans *Orphée Noir*⁵⁵ « Afrique nombril du monde ». Ce néologisme prosaïque créé par le poète de *Black-Label*, se compose de *PARIS* et du complément de nom *Nombril-du-Monde* comme un quolibet. Il pointe du doigt la vanité d'une ville centre du monde qui ne regarde que son nombril. Le mépris du poète affleure dans ce poème-constat, impersonnel, formé de phrases nominales. Ce poème se compose de trois strophes qui reprennent, en hypotexte des vers qui figurent dans des poèmes antérieurs recréant dans une nouvelle formulation, une régénération du sens, ce que nous allons démontrer :

PARIS-Nombril-du-Monde
à la merci de l'AFRIQUE
à la merci de sa voix
à la merci de la fièvre du rythme
de la piste un mouchoir de poche
de l'invitation au voyage au mur
de la trompette bouchée

Outre les deux premiers vers que l'on retrouve dans les trois strophes, les trois premiers vers reproduits reprennent les vers de *la CABANE CUBAINE*, dans une sorte de *cut-up*.

« À la merci de la fièvre du rythme
de la piste un mouchoir de poche
de l'invitation au voyage au mur
de la trompette bouchée »

⁵⁴ Damas Léon-Gontran, « PARIS-NOMBRIL-DU-MONDE », *Black-Label, op.cit.*, p.50.

⁵⁵ Sartre Jean-Paul, « Orphée noir », préface de *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Léopold Sédar Senghor, Quadrige Grands textes, puf, 1948, p.XVI.

Dans cette préface, Sartre évoque « l'Afrique nombril du monde, pôle de toute la poésie noire ». Damas inverse le propos en citant Paris, siège de la poésie noire au moment où la littérature nègre africaine n'a pas encore conquis une place littéraire.

Le dernier vers se retrouve quant à lui dans *TRÊVE*, poème figurant dans *Pigments*⁵⁶.

« Trêve de blues
de martèlement de piano
de trompette bouchée
de folie claquant des pieds
à la satisfaction du rythme »

Dans ce poème, véritable écho au chapitre « Ce que l'homme noir apporte » écrit par Senghor⁵⁷, nous retrouvons l'*ici* et le *là*, Paris et l'Afrique. Dans notre poème, Paris est réduit à un nombril lié à l'Afrique-mère rejetée. Le poète fait aussi allusion aux rythmes apportés par l'Afrique et exécutés par les Nègres dans les dancings et qui refusent d'être à la merci de *Paris-Nombril-du-Monde*. *Merci* prend ici la forme d'une syllepse, car elle inclut le sens d'*à la merci*, c'est-à-dire taillable et corvéable à merci, et non la parole dont l'énonciation sert à remercier. Le poète s'amuse de ce jeu de mots qui rend sa dignité à l'Afrique en rompant avec sa dépendance. Il semble envisager un retournement : l'Afrique-nombril-du monde. Ce continent africain est décliné sous forme de clichés dont s'emparent ceux qui se contentent de raccourcis: la voix, le rythme, la danse, l'exotisme, les instruments : la voix des Jazzmen, le rythme qui enfièvre, l'exotisme offert sur les affiches de la *CABANE CUBAINE* et la trompette d'Armstrong.

Le poème, constitué de syntagmes nominaux et de jeux sonores [et-est] comme un éclat de rire, qui en assurent le rythme, permet au poète d'ironiser sur Paris qui à partir des anaphores « merci » se soumet à l'Afrique, réduite à la dimension d'un « mouchoir de poche ». Il pointe du doigt les Blancs qui fréquentent les cabarets ou dancings où se produisent les Noirs « À leur merci » en nourrissant l'illusion de posséder le rythme. Or « La danse est nègre/et nègre le rythme/car l'art est nègre/et nègre le mouvement ⁵⁸ » dit le poète qui, dans une strophe élégiaque réveille le mythe. La répétition-reformulation se fait par expansion d'un vers comme plusieurs autres fragments du recueil⁵⁹.

⁵⁶ Damas Léon-Gontran, « TRÊVE », *Pigments*, p.23.

⁵⁷ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I : Négritude et Humanisme*, Seuil, 1964, p.22.

⁵⁸ Damas Léon-Gontran, « LE BLANC À L'ÉCOLE DU NÈGRE », *Black-Label*, p.51

⁵⁹ Nous retrouverons ce procédé dans la pastourelle « SONNE ET SONNE », dont la première version est p.37.

Strophe 1

T'EN SOUVIENT- IL

PARIS-Nombril-du-Monde
à la merci de l'AFRIQUE
de son âme
de sa joie
sa tristesse
ses regrets

Strophe 2

PARIS-Nombril du Monde
à la merci de l'AFRIQUE
à la merci de sa voix
à la merci de la fièvre du rythme
de la piste un mouchoir de poche
de l'invitation au voyage au mur
de la trompette bouchée

[...]

Strophe 3

T'EN SOUVIENT-IL

PARIS-Nombril-du-Monde
à la merci de l'AFRIQUE
de sa voix
de ses regrets
de sa joie
ses tristesses
à la merci de la fièvre du rythme
de la piste un mouchoir de poche/
de l'invitation au voyage aux murs
de la trompette bouchée
on eût dit Celle du JUGEMENT DERNIER.

Le Blanc à l'école du Nègre

L'humour du poète s'exprime avec les lexèmes *PARIS* et *AFRIQUE* en capitales, ce qui permet de les confronter. Paris est à la *merci de l'Afrique* dans un retour de situation et une nouvelle vision de *l'Afrique, de son âme, de sa joie*, qui n'existent pas dans le Paris de l'exil. Paris, à la *merci de l'Afrique* évoque aussi le rappel de tous ceux qui se sont sacrifiés pour la prospérité d'un pays qu'ils ne connaissaient pas et auxquels Paris, métonymie de la France qui, bien que *Nombril-du-Monde* doit un remerciement à l'Afrique. C'est aussi l'attrait de la culture Nègre qu'évoque le poète, avec « la fièvre du rythme de la piste » qu'envient les Blancs. Autre trait d'humour, le poète invite les Blancs

au voyage vers l'Afrique où ils sont conviés « de l'invitation au voyage au mur », et il a foi dans l'appel que fera la trompette bouchée du Jugement Dernier qui sera le moment de l'expiation et où justice sera rendue. Or cette trompette de l'Apocalypse au son étouffé ne pourra effacer le drame du peuple noir. Dans ce poème humoristique le locuteur/poète s'approprie clairement la culture de l'Afrique et expose la dette des pays colonisateurs.

Avec la construction de cette première strophe, dont les deux premiers vers sont repris de manière anaphorique dans les trois versions et qui donnent le thème, l'ajout de rhèmes permet l'expansion du thème. La figure syntaxique de la répétition n'exclut pas la variation. D'après Emmanuelle Prak-Derrington⁶⁰, elle peut-être constituée comme ici par l'épanode, « qui s'écarte du principe d'enchaînement thématique, pour instaurer un enchaînement rhématique ». La strophe 2 et la strophe 3 encadrent deux poèmes explicites à destination des *Blancs*. Le premier constitué d'aphorismes à la portée élégiaque à la gloire des valeurs nègres a pu faire considérer ces propos comme racistes à l'égard des Blancs, le second rappelle la tonalité de *Et Caetera*⁶¹, poème qui rappelle la contribution des Noirs à la guerre ce qui a valu l'interdiction de l'ouvrage. Par le jeu humoristique portant sur Paris et l'Afrique, nous observons toujours la dualité qui habite le poète.

L'invitation à la mémoire est de nouveau formulée par le poète à l'adresse d'un interlocuteur qui nous est inconnu mais dont la proximité avec le poète est révélée par le « T' »[tu] et par la répétition de ce vocatif dans l'œuvre aux mouvements II et III. Cet énoncé: *T'EN SOUVIENT-IL* semble se substituer à une ponctuation absente. Il enrichit le poème du point de vue rythmique et tonal puisqu'il s'agit d'une interrogation et visuel puisqu'il se détache dans son propre espace avec les caractères en capitales. La fréquence de ce vers joue sur le dire du poète locuteur qui se sert de cette figure rhétorique pour annoncer une nouvelle séquence, mais aussi pour que se réactive la mémoire, préoccupation majeure du poète qui s'assure ainsi fictivement de l'assentiment de sa communauté. Le contexte ne permet pas d'identifier l'allocutaire, mais il est possible de comprendre ici, un « souvenez-vous » conatif adressé à son peuple. Ce vers nostalgique rappelle Lamartine dans *Le lac* : « Un soir, t'en souvient-il ? ». Cet énoncé a été également repris par Verlaine dans « Âme, Te souvient-il ? ».

⁶⁰ Prak-Derrington Emmanuelle, « Les figures de syntaxe de la répétition revisitées », *Répétitions et genres*, coordonné par Véronique Magri-Mourgues & Alain Rabatel, *Le Discours et la langue*, Tome 7.2, 2015, p.48.

⁶¹ Damas Léon-Gontran, « ET CAETERA », *Pigments*, Présence Africaine, 2005, p.79.

Le dernier vers de la dernière strophe, vers détaché, comme une apposition : « Le Blanc à l'École du Nègre » conclut la démonstration du poète sur la méconnaissance des Blancs envers la culture africaine, en imaginant l'inversion des places culturelles, Paris irrigué par l'Afrique. À cette réflexion sur Paris, marquée par un *ici* et un *là bas*, sous la forme « humoristique », néanmoins caustique, succède une vision mélancolique. Le poète prend la posture du poète bohème qui arpente Paris et les bords de Seine où il peut noyer son regard et sa peine.

Le poème *LA SEINE A VU PLEURER UN HOMME* constitue le premier tableau parisien que nous fait partager le poète en exil dans un décrochage énonciatif. Le poète asserte sous la forme d'une mise à distance qui s'établit à partir d'un discours rapporté au style direct le premier vers : *LA SEINE A VU PLEURER UN HOMME*, puis il enchaîne sous forme de narration un récit dans lequel il se dédouble avec le personnage pathétique, objet de son poème. Il évoque la vision d'« un homme⁶²». Dans ce poème basé sur la vision, *LA SEINE A VU*, le poète rapporte fictivement ce que la Seine voit, c'est-à-dire la scène où la « Seine » voit pleurer un homme, et le lecteur voit le poète qui voit la Seine qui a vu pleurer, et, dans une sorte d'assimilation, le lecteur voit pleurer le poète. Dans *Métapsychologie*, Freud souligne que « au cours de l'élaboration d'un schéma sur le voyeurisme, que le stade préliminaire à regarder quelque chose est regarder une partie de son propre corps. La fascination du regard voyeur semble donc résulter de la possibilité pour le sujet de se retrouver, de se reconnaître, en cet autre qui lui fait face ⁶³». Le narrateur ici, se confond avec celui dont il fait le récit et éprouve de l'empathie. « Une peine immense/fut *soudain*/en plein cœur de l'homme ». Cette compassion remplit l'âme du poète « plus forte et lourde et sûre et belle ». Le passé simple de rupture montre le moment où bascule la situation, et où la narration se focalise sur le ressenti exprimé qui se prolonge dans le présent de l'écriture. Par le passé composé « la peine s'est installée », le poète revient au discours rapporté et reprend avec mélancolie l'indication temporelle du « jour de juin qui finissait ».

Le poète décrit et se décrit à travers la tristesse d'un homme anonyme, qu'il voit en train de noyer son chagrin dans le fleuve. Une fois de plus, nous retrouvons la fascination

⁶² Damas Léon-Gontran, « LA SEINE A VU PLEURER UN HOMME », *Black-Label, op.cit.*, p.12.

⁶³ Freud Sigmund, *Métapsychologie*, Folio Essai, [1948], 1994.

du poète pour la Seine, l'allusion au(x) fleuve(s) est un thème cher au poète qui à la fois sent couler en lui les fleuves de sa généalogie, mais évoque aussi les deux rives d'un fleuve qui séparent un *ici* et un *là-bas*. L'immensité de sa tristesse n'a d'égale que la hauteur de la Tour qui domine Paris et l'exil devient chemin de croix, « l'âpre et dur chemin⁶⁴ » que le narrateur éprouve dans sa quête, une croix formée par la Tour verticale qui se reflète dans une Seine horizontale. Le poète par ailleurs, à la vue de cette Tour, revoit un épisode de son enfance où le cocotier était comparé à la Tour Eiffel et où un *Nègre-à-talents*⁶⁵ était monté en exposant sa vie :

[...]

Avec l'aide des pompiers alertés
il a été déperché de notre Tour Eiffel
où assurent les anges gardiens de service
il avait accoutumé de grimper
toujours les dimanches après vêpres
étage par étage étape par étape
pallier par pallier
comme au *cocotier originel*
un *Nègre-à-talents*.⁶⁶

[...]

Comme en son cocotier de Tour Eiffel

[...]

Dans le poème *LA SEINE A VU PLEURER UN HOMME*, le thème de la solitude et de la difficulté de vivre est mis en évidence par le vers constitué d'un seul phonème « seul » v.45, que précède l'intensif « si » au vers précédent par lequel s'exécute l'enjambement qui engendre une pause, mais qui laisse supposer le risque d'enjamber et de tomber dans le fleuve. Deux vers plus bas, s'ajoute un autre vers lui aussi constitué d'un seul phonème, qui lui fait écho : « l'homme » qui se rattache à « seul ». Ces images retenues de la ville rappellent celles de Baudelaire ou de Blaise Cendrars. « la Tour dominant la Ville couchée au long de la Seine », fait paraître celle-ci comme alanguie, et fait ressortir une sorte de volupté exprimée dans la dernière strophe et plus particulièrement par les accents toniques et la polysyndète plus **forte** et **lourde** et **sûre** et **belle** qui ralentit le rythme du poème v.53, v.59. Les multiples passages de l'article défini

⁶⁴ Damas Léon-Gontran, « AVEC », *Black-Label*, p.14.

⁶⁵ *Nègre-à-talents*, création lexicale par composition, désignant un esclave qui possède des facultés qui le faisaient distinguer des autres. Il bénéficiait ainsi d'un statut différent.

⁶⁶ Damas Léon-Gontran, « À la rubrique des chiens crevés », *Dernière Escale*, Le Regard du Texte, 2012, p.28.

un « *un jour, un homme* » une « *une peine* » à l'article défini « l'homme », « la peine » découlent de la présupposition existentielle liée au syntagme nominal l'homme ou peine et se justifie de manière anaphorique à l'antécédent « un homme » v.40, « une peine » v.50. Nous pouvons en déduire qu'il en est de même pour « ce » démonstratif, qui est précédé de « un » jour. Il n'agit donc pas comme déictique d'une situation d'énonciation. Le poète peint avec ce poème, un récit de l'Ici, comme un tableau de la vie parisienne dans l'esprit de la modernité.

La peine de l'homme, du poète, devant la souffrance d'autrui et de la sienne, le ramène de nouveau à la pensée amère qui l'attire vers *Black-Label*.

BLACK-LABEL À BOIRE
pour ne pas changer
Black-Label à boire
à quoi bon changer

Cette répétition dans un cadre textuel à chaque fois différent permet l'intensification du message, et favorise à la fois, le sentiment de rémanence et « d'intentionnalité que la valeur illocutoire du texte souligne⁶⁷ ». Il en est de même dans les opérations d'affichage public où le lieu du collage interfère sur le sens que le récepteur perçoit. « Cette reprise d'une affiche à l'autre induit une reconnaissance par le récepteur qui fait un lien immédiat entre les différents discours. Chaque discours devient un fragment d'un discours plus vaste, dont l'unité est assurée par la dynamique de répétition⁶⁸ ».

L'alcool comme tentative de remède à la solitude et au manque d'amour dans une ville moderne et anonyme ne suffit pas. Pour l'exilé, une nouvelle appropriation de l'espace est à reconstruire, et les images emportées ressurgissent de manière imprévue. Le locuteur poète solitaire dont le cœur est gonflé de peine, témoigne à travers un nouveau tableau, de l'emprise de son chagrin sur ses sens dans une énonciation marquée par la subjectivité et l'imploration. Ceci nous donne l'opportunité de nous interroger sur le « Je » dans le poème *JE VOIS D'ICI LES BRAS*.

⁶⁷ Dessons Gérard, « Émile Benveniste, "De quel sujet parle-t-on ?" », *L'invention du discours*, Éditions In press, 2006, p.145.

⁶⁸ Seoane Annabelle, « La répétition variationnelle comme outil dialogique identificatoire : construire une connivence à des fins publicitaires », *Répétitions et genres*, 2015, *op.cit.*, p.113.

JE VOIS D'ICI LES BRAS
que l'Oncle rassuré
à l'appel de détresse
dans la nuit du Grand-Bois
m'eût ouvert d'allégresse

Je sais d'ici la hâte
que l'oncle retrouvé
après dix ans d'oubli
eût mis à mélanger
les deux punchs du retour

Je sais d'ici la peine
que l'Oncle eût pris
à voir couler
le long de mon visage
la larme de tristesse

Je vois
je sais
j'entends d'ici les mots
que l'Oncle eût marmonnés
sur le spectacle atroce
de ma douleur profonde⁶⁹

Certes, il est convenu d'envisager le « je » comme marque d'interlocution dans un discours, où figurent le présent de l'indicatif et l'ici » déictique spatial. Mais il est possible d'entrevoir en l'absence de toute autre indication, la personnalité de l'auteur qui cherche à prendre place dans l'œuvre et dont la biographie est connue du lecteur, comme l'indique Dominique Maingueneau dans « Trouver sa place dans le champ littéraire⁷⁰ » sous le nom de paratopie. Dans ce poème, se dégage le mal du pays en l'occurrence les Antilles, que tout exilé ressent au fond de lui-même.

Le manque de chaleur humaine, la crainte de l'« oubli » et d'être oublié accapare tous les sens du poète qui sont mobilisés, en effet sa situation d'exilé exacerbe ses sensations qui agissent comme autant d'alertes. Le besoin de réconfort l'amène à se diriger vers l'oncle empathique dans une prolepse irréaliste *JE VOIS D'ICI LES BRAS*. Le « Je »

⁶⁹ Damas Léon-Gontran, « JE VOIS D'ICI LES BRAS », *Black-Label, op.cit.*, p.13.

⁷⁰ Bauvarie Mounka Ndounkeu, « Dominique Maingueneau, Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création » Lectures [en ligne]. Les comptes rendus 2016, mis en ligne le 23 novembre 2016, consulté le 27 avril 2017 ; url : <http://lectures.revues.org/21802>.

« la paratopie renvoie au rapport simultané et paradoxal d'appartenance ou de non-appartenance qu'entretient l'auteur avec [...] le champ littéraire au sein duquel il écrit. Condition de l'énonciation, la paratopie de l'écrivain en est aussi le produit. C'est à travers elle que l'œuvre peut advenir, mais c'est aussi elle que cette œuvre doit construire à travers l'énonciation ».

énonciatif, sur lequel le texte se concentre, nous invite à un dévoilement par le poète de son intériorité souffrante et convie le lecteur à imaginer une scène de retrouvailles caractérisée par l'accueil chaleureux de son oncle éloigné⁷¹. L'affirmation de sa confiance est perceptible par les verbes employés dans une approche phénoménologique : voir, sentir, entendre et savoir. Le subjonctif plus-que-parfait témoigne de l'irréalité de ce souhait, même s'il lui semble sous forme de prosopopée « entendre les mots » dans une interlocution fictive qui témoigne de son bouleversement émotionnel. Les syntagmes verbaux monosyllabiques sont accompagnés du déictique « ici » marqueur spatial qui se réfère à Paris, lieu d'exil qui s'oppose à un là-bas c'est à dire les Antilles où se trouve l'oncle. Cet *ici* est pour Antonella Emina : « positionné dans un contexte d'accélération, inondé d'un effet d'attente, d'un véritable suspense qui allonge le pathos créé sur l'*ici*, témoin concret de l'absence d'un là⁷² ».

Cette valeur locative de l'adverbe *ici*, montre le désir du locuteur poète de trouver du réconfort. Le champ lexical de l'émotion est présent : larme, douleur, peine, détresse, oubli et sous-tend un appel au secours. Le poète cependant, sur le chemin de Damas, croit à la force de la parole qui guérit, celle de l'*Oncle* qu'il souhaite entendre. Dans cet épisode, le poète qui *ici* représente l'exilé, mais aussi le neveu choyé, a recours à une forme de cri d'alarme révélé par la dramatisation exprimée par le choix des mots qui possèdent les sèmes de la souffrance : « atroce » et « douleur » « le spectacle atroce de ma douleur profonde ». Il rejoint ainsi le poème précédent « jamais encore/ne s'était vu si/seul/ » et « Une peine immense/fut soudain/en plein cœur de l'homme/ » qui évoque un possible coup fatal, la peur de la mort en exil qui hante tous les exilés. Cette blessure, cette tristesse que le poète éprouve sont celles qui l'empêchent « d'emboucher la trompette et d'entonner la complainte aux étoiles ⁷³ ». Ce poème convoque naïvement toute l'espérance dans un ailleurs, un là-bas loin d'un *ici*, c'est-à-dire d'une vie parisienne faite d'illusions, de trahisons, et de *Black-Label*.

⁷¹ Il est possible de voir dans cette évocation de l'Oncle, l'œuvre de Jean Price-Mars, ami du poète, « Ainsi parla l'Oncle » [1928], qui est un véritable manifeste de la condition noire.

⁷² Emina Antonella, « Damas : d'ici et là », *Léon-Gontran Damas, Cent ans en noir et blanc, op.cit.*, p.263.

⁷³ Damas Léon-Gontran, « PARCE QU'IL N'EUÛT ÉTÉ NI DE JEU », *Black-Label*, p.15.

Chapitre 1.2 – L'exil de l'enfance, de la langue

Le premier Exil que connaît le poète est celui qui marque son enfance et sa langue maternelle. Si le mot *Exil* caractérise un hors-lieu, qui pour le poète correspond à l'*ici*, il n'équivaut pas à l'être-*là*. C'est entre ces deux pôles qu'il oscille et que parfois il confond. C'est son enfance marquée essentiellement par le concept d'assimilation issu de l'histoire de l'esclavage et de la colonisation qu'il questionne ici. Pour le poète, la culture véhiculée par une puissance dominante n'est pas celle dans laquelle il s'inscrit. Elle impose pour lui un « hors-moi » [soi] qui empêche « mon » [son] existence propre. De même, la filiation qui « m'a » [lui] a été donnée perd son sens et la transmission risque d'être rompue. C'est à cette expérience du hors lieu⁷⁴ que le poète est confronté, à la genèse de sa souffrance qui le poursuit dans son exil parisien, le deuxième exil, dont nous avons parlé et qui est marqué par l'obsession du *Là-bas*, lieu de l'enfance auquel nous allons nous attacher. La revendication de sa culture est l'un des axes majeurs de la Négritude dont le poète est le protagoniste majeur. Le sens du mot *culture* mérite ici d'être rappelé :

La culture est la somme des connaissances et des comportements qui caractérise une société humaine. Elle permet aux membres de cette société d'appréhender le monde et d'attribuer un sens aux événements d'une manière homogène en leur fournissant une grille de lecture transmise de façon implicite à travers des représentations culturelles communes⁷⁵.

Nous voyons à partir de ces propos que la mise à l'écart d'une culture est facteur de déconstruction pour l'individu. Cette culture pour le poète commence par le respect des traditions, par l'ancrage à sa terre comme nous le montre le poème inséré dans le recueil *Dernière Escale*⁷⁶ mais que nous reprendrons à partir de sa première édition, *Mine de Rien*⁷⁷ que nous retenons, bien qu'il ne fasse pas partie de notre corpus. Ce poème, montre bien les raisons de l'attachement du poète à sa maison natale et la fidélité de sa famille à une tradition venue d'Afrique :

⁷⁴Benslama Fethi, *Exil et transmission, ou mémoire en devenir*, http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=FLA_166_0033 consulté le 7/03/2017.

⁷⁵Baubet Thierry, Moro Marie-Rose, « Cultures et représentations culturelles : l'être » , *L'approche ethno psychiatrique*, cairn.83.205.54.78, http://www.cairn.info/info/article_p.php?ID_ARTICLE=EP_012_0111 consulté le 7/03/2017.

⁷⁶Damas Léon Gontran, *Dernière Escale*, Atelier Vincent Auger, Regard du texte, décembre 2012.

⁷⁷Damas Léon-Gontran, « On m'écrit », *Mine de Rien*, 2014, p.17, recueilli par Christian Filostrat. <http://www.leondamas-mine-de-rien.com/> consulté le 29/04/2014, n'est plus en ligne.

On m'écrit

De Cayenne on m'écrit
que tirant les pompiers d'un sommeil mérité
la Maison
a brûlé d'un cierge allumé
de main pieuse
[...]
À cela il est dit
nul incendie ne saurait rien contre
le placenta planté
toujours enfoui dans l'arrière-cour de la Maison
où fut le bananier sacré

Cette marque de l'origine « le placenta planté » témoigne du lien irréductible avec le lieu de naissance, l'*ici*. « Ce rituel d'enterrement du placenta correspond à une tradition qui vise à remettre un bout de corps aux ancêtres, il est le témoin perdu de l'origine dont le sujet doit s'exiler. Il est à l'origine de la notion de sépulture et permet d'accueillir une nouvelle vie dans la communauté des vivants⁷⁸ ». Nous voyons ici le respect des traditions africaines et tout le symbolisme qui s'y rattache.

Le refus du respect des traditions de la culture noire par la petite bourgeoisie attirée par l'assimilation de la culture blanche, est ressenti par le poète comme une forme d'acculturation et comme telle il convient de la dénoncer et de la combattre. Le mouvement *Légitime Défense*⁷⁹, conduit par Léro, proche du mouvement surréaliste et de Breton s'en fera le porte-parole. Cette proximité avec le Surréalisme constitue un appui tendant vers une libération culturelle dont le levier passe par l'écriture. De son côté, Léon-Gontran Damas dénonce dans son ouvrage interdit par le gouvernement de l'époque *Retour de Guyane*⁸⁰ l'incapacité du système mis en place pour l'éducation, celle-ci étant basée sur des critères franco-français. Les vers de *Black-Label* nous permettent d'observer une certaine société, celle que décrit l'historien Mam Lam Fouk :

Les mœurs guyanaises sont revêtues du drapeau tricolore. La culture politique de l'assimilation exerce là son empire.[...] C'est le temps où l'on affiche volontiers les signes de l'appartenance à la nation française : dans la parure du corps (du vêtement porté au traitement de la chevelure) dans l'adhésion aux programmes scolaires se déclinant sur le mode national, par le refoulement du passé africain et esclavagiste, par des pratiques religieuses[...] où la nation est mise en poème, par

⁷⁸ Le Roy J, « Migrations, ruptures et reconstructions identitaires dans la modernité d'une capitale africaine, Kinshasa (République Démocratique du Zaïre) », « Modernités- résonances psychiques », 1/2, pp. 139-152, cité par Olivier Douville, « Clinique de la filiation à l'épreuve de l'exil » , https:// Cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=CM_064_0041 , consulté le 7/3/2017.

⁷⁹ *Légitime Défense*, ouvrage collectif, manifeste du Surréalisme aux Antilles, Jean-Michel Place, rééd. [1932] 1979.

⁸⁰ Damas Léon-Gontran, *Retour de Guyane*, [1938], 2003.

le consentement au sacrifice suprême au cours des deux guerres mondiales [...] Il relève d'abord de la détermination de la petite bourgeoisie guyanaise [...]»⁸¹.

L'autre épreuve de l'enfance du poète concerne le langage. Ceci nous amène à relire sa biographie pour émettre une hypothèse sur sa difficulté de parler provoquée par une aphasie jusqu'à l'âge de six ans. Ce blocage de la parole est probablement dû aux épreuves subies dans l'enfance. Gravement touché par la perte de sa sœur jumelle puis de sa mère la première année de sa vie ; il est confié à sa tante, Man Gabi, de culture bourgeoise, assimilationniste. Le poète est confronté à la perte du double et à la perte d'une culture et notamment de la langue natale. Ce déni de la langue créole refusée par l'éducation bourgeoise qui lui est imposée est un drame. Nous pouvons y voir la raison d'une difficulté de l'énonciation en Je dans une culture qu'il refuse, sauf pour certains énoncés où l'émotion se fait plus forte. Le refus qui lui est fait de s'approprier la langue maternelle qui véhicule le savoir ancestral menace son identité et son appartenance à une communauté. Le locuteur qui vit cette frustration est amené par un moyen ou un autre à la détourner ce qui induit la recherche constante du mot juste, du mot adéquat d'une langue idéale qui englobe le créole et le français. Ceci nous rappelle les mots de Derrida : « Je n'ai qu'une seule langue et ce n'est pas la mienne⁸² » ou encore « Car jamais je n'ai pu appeler le français, cette langue que je te parle, 'ma langue maternelle'. Ces mots ne me viennent pas à la bouche, ils ne me sortent pas de la bouche. Aux « autres ma langue maternelle⁸³ », évoque Marguerite Duras. L'usage de la langue devient pour le poète une forme d'aliénation, un refus inconscient, qui peut faire émerger l'hypothèse de l'écriture poétique du poète, qui se veut lapidaire et concise s'opposant en cela au lyrisme césairien.

Nous pouvons établir une comparaison avec une amie de Damas, Marguerite Duras. « Je me considère en France comme une clandestine⁸⁴ ». Marguerite Duras, à 8 ans, est

⁸¹ Mam Lam Fouk Serge, *Histoire de l'assimilation, Des « vieilles colonies » françaises aux départements d'outre-mer, La culture politique de l'assimilation en Guyane et aux Antilles françaises (XIX^e et XX^e siècles)*, Ibis Rouge Éditions, Matoury, 2006, p.17.

⁸² Derrida Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Galilée, 1996, p.42 cité par Marc Crépon, « Ce qu'on demande aux langues, autour du Monolinguisme de l'autre » Cairn, https://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=RAI_002_0027 : consulté le 20 janvier 2017.

⁸³ Derrida Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, op.cit., p.61.

⁸⁴ Duras Marguerite, *Parleuses*, p.35. cité par Catherine Bouthors-Paillart, *Marguerite Duras, l'exil en langue maternelle*, Alternative Francophone, vol.1,2 pp.120-135 (2009), <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af>

passée du bilinguisme de ses origines au monolinguisme en France, lieu où elle se sent en exil et éprouve une profonde nostalgie.

Marguerite Duras nous donne à penser l'outre-langue, comme l'expérience d'un vide existentiel, identitaire et énonciatif, qui constitue toute langue en langue de l'autre, et le sujet de toute parole comme irrévocablement absent de son dire ; ensuite comme une langue actualisant paradoxalement dans ses structures trouées la présence criante de ce vide sans appel où se jouent les désirs de l'autre langue⁸⁵.

L'épreuve de la fracture identitaire chez Marguerite Duras se retrouve dans *Le Ravissement*, « Lol est exilée et s'abîme dans un silence irrévocable⁸⁶ ».

J'aime à croire, que si Lol est silencieuse dans la vie, c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. C'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés⁸⁷.

Nous pouvons penser que le poète de *Black-Label* qui connaît le créole qu'il entend dans son enfance mais ne le parle pas, tente dans ses répétitions reformulations d'exprimer une notion précise qu'il connaît dans sa langue maternelle mais qui n'a pas d'équivalent direct en français. Ceci amène à circonscrire et à rechercher le mot trou. Il serait bien sûr intéressant de poursuivre le rapprochement entre les marques de l'exil de ces deux auteurs, qui se sont liés d'amitié et rapprochés par leurs idéaux au début de la Seconde Guerre Mondiale.

Dans *Black-Label*, le poète fictivement sous l'emprise de l'alcool joue avec les mots « en exil », comme les néologismes, l'argot, le langage populaire et les expressions créoles ponctuent un texte dénué d'ornement, ainsi se creuse l'écart avec l'écriture d'Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor qui auront à cœur de s'exprimer dans « un français de France ». Précurseur de l'Antillanité, le « cri » damassien semble s'appuyer sur l'oralité et sur une spontanéité que l'on retrouve dans la poésie urbaine contemporaine, car il veut « être de ceux qui disent/avec les mots de tous les jours⁸⁸ ».

⁸⁵ Bouthors-Paillart Catherine, *Marguerite Duras, L'exil en langue maternelle, op.cit.*, p.121.

⁸⁶ Bouthors-Paillart Catherine, *Marguerite Duras, L'exil en langue maternelle, op.cit.*, p.126.

⁸⁷ Duras Marguerite, *Ravissement*, p.48, cité par Bouthors-Paillart Catherine, *op.cit.*, p.126.

⁸⁸ Damas Léon-Gontran, « POURQUOI EN VOULOIR A TOUS CEUX DONT JE SUIS », *Black-Label, op.cit.*, p.74.

1.2.1 : *L'exil de l'enfance*

Le questionnement infini est un des ressorts du poète : *Pourquoi*⁸⁹, *T'en souvient-il*⁹⁰, *pourquoi dire*⁹¹, *m'expliquerez-vous pourquoi*⁹². Il établit ainsi une sorte de dialogue avec un allocataire non désigné qui n'est probablement qu'une adresse au double du locuteur dans un acte de langage délibératif où il se constitue comme témoin de sa réflexion. Ces syntagmes interrogatifs ont un lien avec la tendance au ressassement et l'ennui. Pour le locuteur/poète, l'enfance se résume à un « vouloir comprendre » une forme d'injustice, à une mise à l'écart, un exil pour lesquels il cherche une réparation. Ces interrogations partielles contestatrices ont cependant pour rôle de valider la position du locuteur et visent à manifester une forme d'opposition à un discours antérieur non rapporté qui l'indigne. Dans le poème *ET POURQUOI*, le locuteur argumente les raisons de sa colère, pour « se comprendre en Exil ». Il fait part d'une expérience vécue, s'interroge, tâtonne, témoigne de son désarroi, mais personne ne peut lui répondre⁹³.

⁸⁹ Damas Léon-Gontran, « ET POURQUOI », *Black-Label, op.cit.*, p.26.

⁹⁰ Damas Léon-Gontran, « T'EN SOUVIENT-IL », *Black-Label, op.cit.*, p.60.

⁹¹ Damas Léon-Gontran, « POURQUOI DIRE », *Black-Label, op.cit.*, p.29.

⁹² Damas Léon-Gontran, « M'EXPLIQUEZ-VOUS POURQUOI », *Black-Label, op.cit.*, p.72.

⁹³ « Dans la situation du texte écrit monologique, les interrogations sont généralement considérées comme des artifices rhétoriques ou pédagogiques pour inclure un allocataire nécessairement distant dans un processus d'argumentation ou de démonstration ». « L'appel à l'allocataire, Les relations interlocutives », Monte Michèle, *Mesures et passages*, Champion, 2002, p.249.

ET POURQUOI

et pourquoi m'avoir décanté l'air
pourquoi m'avoir emmailloté les membres
pourquoi avoir de front heurté mon enfance
pourquoi depuis toujours sans cesse m'accabler
et me priver du droit de m'afficher moi-même

Pourquoi
m'avoir appris à m'aimer
me connaître
me comprendre en Exil où
d'un doigt puant à plein nez la Bible
et tout ce qui s'en dégage de chrétien
d'hypocrisie
de morve
d'astuce
de laderie
de veulerie
de lâcheté
d'arrogance
de hargne
de haine
ils m'ont montré
à l'enfant sorti des limbes à peine
l'enfant qui déjà louche aux jouets des grands grands
magasins
l'enfant à la tétine comprimée d'air
que nul sein maternel jamais n'allaitera
faute de tendresse
l'enfant que la nurse pousse pousse
d'avenue en boulevard
de boulevard en place
de place en jardin
de jardin en rue
de rue en square
de square en parc
de parc en parc
de part en part
tandis que la mère
s'interroge et s'étale
dans le lit de l'amant
se refuse
et se donne
se reprend
et supplie
se rebelle
et subit
se répète
et se tait
insatiable et nue

La croyance du locuteur dans le pouvoir de la parole poétique comme force d'exorcisme à la douleur qui ne se tarit pas, s'exprime dans ce poème⁹⁴ quasi-compulsif. Déroulé dans une longue énumération qui se termine en « entonnoir », le jeu des sonorités, des paronymes et de variations de champs lexicaux renforcent la violence du langage. Le poète rejette son enfance chrétienne qu'il abhorre: « d'un doigt puant à plein nez la Bible/et tout se qui se dégage de chrétien ». Il dénonce l'absence de valeurs morales par des antonymes constitués à partir d'un lexique caractérisé par de nombreux sèmes voisins : « lâcheté/arrogance/hargne/haine ». Leur organisation croissante constitue avec le « de » partitif en anaphore, une argumentation en faveur de sa colère, du rejet de son éducation. Le sentiment d'absence d'amour maternel exprimé par la métaphore « la tétine comprimée d'air » traduit le vide, c'est à dire le manque de nourriture et le manque d'attention d'une mère. Succède à cette énumération le tableau d'un autre enfant, « ils m'ont montré/à l'enfant sorti des limbes à peine ». Dans ce passage le « ils » s'oppose au « m' », l'un représentant une image des bourgeois dont les enfants sont privés d'amour et sont confiés à une nurse, de l'autre le poète déjà conscient d'une différence entre les bourgeois assimilés et les bourgeois coloniaux.

Les jeux d'anadiploses « place/place, jardin/jardin/ » participent à l'infantilisation du langage, explicite à partir de « l'enfant que la nurse pousse pousse » à « de part en part » et relève du domaine de la *randonnée* qui tourne en boucle pour endormir l'enfant. Le manque de soins apportés à l'enfant confié à une nurse par une mère dont on ne sait si c'est la sienne, l'absence de termes hypocoristiques laissent supposer l'absence d'amour réciproque. L'accumulation des verbes pronominaux exprime l'abandon au plaisir et à l'insouciance de la mère adultère de cet enfant, qui s'adonne en faisant fi de lui. Le poète épingle ici les mœurs bourgeoises où l'enfant n'a qu'une place relative. Loin de la félicité d'un Royaume d'enfance qu'évoque Senghor⁹⁵, « Nuit alizéenne élyséenne Nuit joaliennne, Nuit qui me rend à la candeur de mon enfance », le poète évoque un univers menaçant et contraint, loin de la liberté corporelle que connaît l'enfant africain, ce que traduisent les verbes « emmaillotté/heurté/accabler/privé/ ». Cette épreuve vécue est pour le poète celle

⁹⁴ Nous verrons que l'énumération est une constante dans l'œuvre de Damas, notamment dans *Black-Label*.

⁹⁵Senghor Léopold Sédar, « Élégie des alizés » *Œuvres poétiques*, p.267. Cité par Magali Renouf, *Surréalisme africain et surréalisme français : influences, similitudes et différences*, Thèse de doctorat dirigée par M. Chardin Philippe. Université François-Rabelais de Tours, 19 juin 2013.

qui est issue de l'éducation bourgeoise ce qui est pour lui une trahison des valeurs authentiques où le corps a sa place.

La mise à l'écart de lui-même évoquée dans le dernier vers, le droit de s'afficher comme il est, est à la racine de sa révolte contre tout ce qui fait qu'il est « contre » :

Il s'agit moins de recommencer
que de continuer à être contre⁹⁶

Comme un écho le poète reprend le thème de l'enfance dans un autre mouvement, comme s'il ressurgissait de sa mémoire. Cette période marque le poète et détermine sa rébellion. Elle est au cœur du recueil : plus de 250 vers au mouvement III lui sont consacrés.

La mémoire est de nouveau convoquée, cette fois-ci par l'amante qui s'adresse au poète dans une nouvelle strophe : « T'en souvient-il », sous la forme d'une interrogation rhétorique, phatique, pour lui rappeler des souvenirs d'enfance. Ce vers, « T'en souvient-il » répété, à la manière d'une couture, rassemble deux poèmes comme dans une rapsodie. Il s'inscrit dans une musicalité et établit un lien entre deux thèmes indépendants et dans le poème suivant, il introduit le dialogue qui se déroule entre les deux amants.

T'en souvient-il

Longtemps après

longtemps après
tu me parlas de toi
de ton enfance un match avec la Mort
de ton refus de dire un mot
ou bien MERCI
ou bien AMEN
ou bien ASSEZ
aux Anges en cornettes blanches
qui défilaient à ton chevet
promettant à ton âme une place gratuite au Ciel
tu me parlas de toi
de ta convalescence marquée au coin du doute et de la
Peur
de tes sens fermés au sens de la réalité ta réalité
de ton infirmité à pleinement jouir
intensément jouir
de tous ces riens qui font une âme euphémiquement
créole⁹⁷

⁹⁶ Damas Léon-Gontran, « UN POÈME POUR SÛR », *Black-Label, op.cit.*, p.30.

L'amante rappelle ici sous la forme d'un discours rapporté au style direct⁹⁸, les propos intimes que lui a confiés le poète, de sa difficulté à être lui-même. Le champ lexical traduit les différents blocages psychologiques en lien avec les épreuves d'une enfance fragile, comme : « doute », « peur », « sens fermés », « infirmité ». L'amante cependant relève le côté subjectif des propos du poète avec le possessif « *ta* » mis en italique qui met en cause l'objectivité de ceux-ci et la nécessité du combat que le poète mène contre lui-même.

Un autre paragraphe montre l'âpreté de l'enfance mise en évidence par les expressions basées sur une dévalorisation de soi comme : « médiocrité du sort », « ton âme était d'emprunt », « ton corps emmaillotté », « ton cœur un long soupir » mettant en évidence la subjectivité du poète « rivé⁹⁹ », c'est-à-dire assujetti à demeurer « petit bourgeois crépu » dans une formule hypocoristique, en mention, dans une adresse phatique que l'amante profère à son interlocuteur :

Rivé à la médiocrité du sort
petit-bourgeois crépu
ton âme était d'emprunt
ton corps emmaillotté
ton cœur un long soupir¹⁰⁰

L'enfance du poète se caractérise aussi par des *Désirs comprimés*¹⁰¹, comme l'expriment les strophes de cet ensemble où sont énumérés tous les souhaits non satisfaits, et perçus par le poète comme des contraintes de la société bourgeoise. Parmi ceux-ci se trouve les *Pensums du Jeudi*¹⁰², poème qui énumère les punitions, sous forme de travail, qui retiennent le collégien alors que le désir de liberté et de rêve de courir dans la ville à la manière d'un garnement est pressant comme l'extrait du poème suivant en témoigne :

⁹⁷ Damas Léon-Gontran, « T'EN SOUVIENT-IL », *Black-Label, op.cit.*, p.60.

⁹⁸ Rosier Laurence, « Discours rapporté et argumentation », *Le discours rapporté en français*, Éditions Orphrys, 2008, p.118.

⁹⁹ Le participe passé « rivé » du verbe « river » fait aussi écho aux « rivets » avec lesquels on attachait les esclaves.

¹⁰⁰ Damas Léon-Gontran, « TU ÉTAIS AU BAR », *Black-Label, op.cit.*, p.62.

¹⁰¹ Damas Léon-Gontran, « Désirs comprimés », *Black-Label, op.cit.*, p.62.

¹⁰² Damas Léon-Gontran, « Pensums du Jeudi », *Black-Label, op.cit.*, p.66.

Soif d'air pur qui eût sacrifié volontiers
les pensums du Jeudi qui en voulaient à mort
à l'appel de l'Avenue d'Estrées
aux nénuphars du premier Pont venu
au gibier à rôtir sur le vif
déperché à l'arbalète
descendu à l'arbacane

Soif d'air pur qui eût volontiers crucifié
les Pensums du Jeudi qui en voulaient à mort
à l'Habitation Bernetel où dormiraient terrés
des louis d'or du temps jadis en jarres

Dans un langage d'adolescent, la locution « qui en voulaient à mort » montre toute la révolte d'un élève intrépide devant l'enfermement au collège qui empêche l'accès au rêve qui est ici, prise de gibier ou trésor. La déclinaison de toutes les frustrations qu'engendre cette punition, montre une revanche sur les interdits qui représentent pour le poète, la liberté conquise au mépris des convenances. L'énumération des méfaits possibles est évoquée dans un style proche du surréalisme: « Les cailloux de l'allée dégarnie d'une main sans visage », « s'en prendre à Tizozo/morceau d'humour grillé à point », « s'en prendre aux manguiers de la Poste ». L'enfermement du jeudi s'oppose ainsi à la soif d'air pur de l'élève intrépide, ce qui tranche avec le portrait du « BEL ENFANT DE CHŒUR/ tout plein gentil / tout plein joli¹⁰³ ». Néanmoins il poursuit avec des imprécations :

[...]

hurlant au Rond-Point Suzini
hurlant

Mort à la vache de vie confite
et vive l'Isle de Cayenne
mort à la classe
mort à l'École
et vive le Yan-man

Ces insultes proférées expriment le désir d'anarchie de l'enfant, l'expression « mort à la vache » dérive de «mort aux vaches » qui reprend les paroles d'une chanson d'Aristide Bruant et souvent chantée au Bagne de Guyane. Cette locution qui comprend aussi « vache de vie » signifie la mauvaise vie dans laquelle le poète macère et se sent étouffer, c'est le sens que nous attribuons aux vers « Mort à la vache de vie confite/mort à la

¹⁰³ Damas Léon-Gontran, « LE BEL ENFANT DE CHŒUR », *Black-Label, op.cit.*, p.38.

classe/mort à l'École » Excédé par les punitions, le poète se laisse aller à un langage populaire pour libérer sa colère et satisfaire sa « soif d'air » que l'on peut deviner avec les deux vers exclamatifs « vive l'Isle de Cayenne¹⁰⁴ » et « vive le Yan-man¹⁰⁵ » qui équivalent à la locution Vive la Liberté. Cette liberté lui est déniée, car pour lui, l'école signifie un lieu de culture basée sur l'assimilation qui reprend les valeurs des colons adoptées par la petite bourgeoisie créole, sans intégrer la réalité et l'histoire locale. La précision des souvenirs évoqués montre une cristallisation des images antérieures chez le poète qui ressurgissent au cours de la période de l'exil, parfois à l'occasion d'un événement anodin, où d'une association de pensées comme le souvenir des convenances bourgeoises.

C'est avec une ironie feinte que le poète évoque son éducation bourgeoise qui appelle de sa part un « refus » définitif. Le poète, outre le fait qu'il refuse l'assimilation, condamne surtout, ceux qui ont accepté d'en subir la contamination sans comprendre l'enjeu culturel qui en découle. Il dénonce le mimétisme et le côté comique de certaines conventions et les contraintes de son éducation marquée par l'empreinte bourgeoise qu'il dénonce dans le poème *HOCQUET*¹⁰⁶ où sa mère déclarait vouloir un fils *memorendum*, ce qui pour le poète le mène au *désastre*. Ce thème récurrent se retrouve encore dans *SAVOIR-VIVRE*¹⁰⁷. L'attrait des saveurs sucrées distraitemment mises à disposition et chapardées, la joie des petites mesquineries, le désir d'un sort autre comme le pouvoir de parler créole, ce bonheur que précède l'intensif « si » dans « si librement », le plaisir de siffler, de prononcer « le mot sale », de roter en toute impunité évoquent les joies naturelles de l'enfance dont la privation de l'expérience, à lui seul réservée, l'exclut et provoque un goût amer qui accroît son rejet. Pour le poète, l'élévation sociale n'est pas le produit d'une telle éducation « qui est porteuse d'aliénation et d'acculturation¹⁰⁸ » car l'assimilation pose le principe implicite d'une hiérarchie des cultures¹⁰⁹ et tend à dévaloriser celle du plus

¹⁰⁴ L'Isle de Cayenne est devenue Île de Cayenne, (presqu'île de Cayenne).

¹⁰⁵ Le *yan-man* est un mot d'origine africaine qui signifie une forêt dense.

¹⁰⁶ Damas Léon-Gontran, « HOQUET », *Pigments, op.cit.*, p.35.

¹⁰⁷ Damas Léon-Gontran, « SAVOIR-VIVRE », *Pigments, op.cit.*, p.67. « Laissez-moi bâiller/la main/là/sur le cœur/à l'obsession de tout ce à quoi/j'ai en un jour un seul/tourné le dos/.

¹⁰⁸ Damas Léon-Gontran, *Retour de Guyane*, Jean-Michel Place, [1938], 2003, p.103.

¹⁰⁹ « Du fait même de l'assimilation culturelle dont elle se réclamait, la petite bourgeoisie créole de la Guyane avait le sentiment d'appartenir au cercle fermé des "civilisés" en considérant que "le nègre" dont

faible. C'est pourquoi, le poète, rebelle, dénonce l'assujettissement, il est « contre/ la morale occidentale/et son cortège de préceptes/de préconceptions/de présomptions/de prénotions/de prétentions/de préjugés^{110/} » et éprouve un sentiment de rejet devant ces principes ridicules.

1.2.2. L'exil de la langue

Cette parole de vérité, le poète la recherche constamment. Les poètes de la Négritude, souvent exilés à Paris, font de la langue française le support de leur poésie et non celui de la communication. C'est ainsi que Senghor s'inscrit dans son admiration pour Péguy et Claudel¹¹¹ considérant qu'ils délivrent un message non seulement français mais universel à l'image d'Homère ou d'Hugo: « ce maître du tam-tam ». Césaire, outre son goût pour les Lettres Classiques, lit à l'époque du *Cahier*, les Surréalistes, Mallarmé, Péguy, Paul Claudel, les philosophes, et surtout Rimbaud¹¹². Damas se tourne vers Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire et les écrivains de la Harlem Renaissance comme Mac Kay, Langston Hughes, Countee Cullen. Pour Senghor et Césaire, la langue française n'est pas considérée comme une langue d'emprunt, mais plutôt une langue de culture ; par contre chez Damas, le fait d'avoir été empêché de parler créole, sa langue maternelle, lui fait considérer le français comme le véhicule de sa révolte ce qu'il concrétise en utilisant une langue altérée par l'alcool. Cette posture montre que l'exil est aussi une question linguistique :

L'exilé a la chance d'un abord privilégié de la langue seconde, il ne l'apprend pas, il tombe dedans, elle lui vient plus qu'il ne la cherche et c'est par là qu'il compense la perte première¹¹³.

Le poète en exil adopte le français pour écrire son œuvre. En choisissant la posture du poète enivré il tente d'échapper à la suspicion et au scepticisme de sa communauté qui guette une attitude de compromission qui porterait atteinte au groupe.

il était question dans le Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle se trouvait en Afrique ». In Serge Mam Lam Fouk, *Histoire de l'assimilation*, Matoury, Guyane Ibis Rouge éditions, 2006, p.27.

¹¹⁰ Damas Léon-Gontran, « ET POURQUOI », *Black-Label*, op.cit., p.31.

¹¹¹ Hausser Michel, *Pour une poétique de la négritude*, Éditions Nouvelles du Sud, tome 2, 1991, p.27.

¹¹² Kesteloot Lylian, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Université libre de Bruxelles, 1965, p. 148.

¹¹³

C'est pourquoi le poète évoque à plusieurs reprises la parole dans *Black-Label*, sous la forme du manque ou de l'interdit comme dans le poème suivant :

Seigneur suivez-moi bien
moi qui vous parle
moi qui
malgré la défense formelle
que m'en a toujours faite
la grammaire des grammaires des grands-mères
de Grand-Mère JOAL
moi qui
vous cause
et le souligne
et ose
Moi qui n'ai encore rien dit qui ne pût l'être
Moi qui n'ai jamais encore cru devoir rendre à mes
miens œil pour dent¹¹⁴

Dans ce poème, où le *je* s'efface derrière le *moi*, l'interdit frappe la parole « malgré la défense formelle », le poète/locuteur dans un langage enfantin, « cause, mes miens » s'adresse au Seigneur avec de multiples précautions soulignées par les anaphores *moi qui* et par les décrochages typographiques qui marquent une pause, une hésitation. La difficulté de la parole affleure avec une forme de tentative répétée « la grammaire des grammaires des grands-mères, de Grand-Mère », traduisant la subjectivité, l'embarras du locuteur. Toutefois, une pointe d'ironie peut être observée lorsque l'on sait que Senghor est né à Joal d'une famille lettrée, et qu'il est agrégé de grammaire. On retrouve l'humour dans l'expression figée détournée « œil pour dent » qui montre la maladresse du langage. L'injonction adressée à Dieu peut être comprise comme une demande concernant l'aisance du langage : « Moi qui n'ai encore rien dit qui ne pût l'être ». Ce vers traduit l'empêchement de la parole auquel s'ajoute l'interdit que le verbe « ose » au vers précédent évoque.

L'exil du langage chez le poète est donc celui du choix de la langue mais aussi toute la difficulté de « dire », ce que nous retrouvons encore dans l'extrait du poème suivant :

:
longtemps après

¹¹⁴ Damas Léon-Gontran, "SEIGNEUR", *Black-Label*, *op.cit.* p.26.

tu me parlas de toi
de ton enfance un match avec la Mort
de ton refus de dire un mot
ou bien MERCI
ou bien AMEN
ou bien ASSEZ
aux anges en cornettes blanches¹¹⁵

Dans ce discours rapporté, le narrateur relate le refus de toute forme de parole, qu'elle soit forme de politesse, acte religieux ou une nécessité. Véritable pathologie de l'enfance qui se bat sous le regard des « anges en cornettes blanches ». La métaphore souligne ici l'absence du réel et la proximité du ciel. Cette évocation montre la résignation de l'enfant quasi-mourant, qui ne peut exprimer ni « ou bien », ni « MERCI », ni « AMEN » ni « ASSEZ » pour exprimer le désir tragique et inexprimable d'en finir avec la vie.

C'est avec Tètèche¹¹⁶, figure marquante de la vie du poète, que la parole advient :

Elle s'appelait Tètèche.
Elle devait être très vieille. Pourtant, je ne saurais vous dire – même approximativement- son âge¹¹⁷.

Tètèche, la confidente, la conteuse, est aussi celle qui transmet les quelques mots de créole, « *doconons* », « *pâtés* », « *pains doux* », « *l'an-mou chinois* », « *l'an-mou Cayen'* », mais surtout celle qui :

[...]
fut une après-midi morte de Rue Collège
seule à même
de me ravir d'une langue paresseuse et rebelle
d'une bouche
cousue née¹¹⁸

La libération de la parole retenue par une « bouche cousue née » relate l'autisme du poète. Ce néologisme formé par la post-position d'un adjectif court met en évidence cette caractéristique sous la forme d'un « créolisme ». Tètèche la conteuse devient la magicienne, accoucheuse de la parole. Elle permet désormais au poète « d'être de ceux qui

¹¹⁵ Damas Léon-Gontran, « Longtemps après », *Black-Label*, *op.cit.*, p.60

¹¹⁶ Tètèche, est la conteuse de *Veillées Noires*, une grand'mère mythique.

¹¹⁷ Damas Léon-Gontran, *Veillées Noires*, [1943], 1972, leméac, Ottawa. p.3.

¹¹⁸ Damas Léon-Gontran, « POURQUOI EN VOULOIR À TOUS CEUX DONT JE SUIS », *Black-Label*, *op.cit.*, p.73.

disent¹¹⁹ » ou encore de participer au poème à danser que chantent/CEUX dont je suis qui entendent être/non pas des mots/mais qui entendent/être avec eux¹²⁰/.

Partie 2

-

La révolte

¹¹⁹ Damas Léon-Gontran, « POURQUOI EN VOULOIR À TOUS CEUX SONT JE SUIS », *op.cit.*, p.75

¹²⁰ *Id.*

Ils sont venus ce soir où le
tam
tam
roulait de
rythme
en
rythme
la frénésie¹²¹

Conscient de son rôle mythique, de son rôle d'éclaireur, héraut du combat pour la dignité de l'homme noir, le poète s'adresse à son peuple et l'invite à une anamnèse¹²². Il rappelle l'épopée tragique qui doit se transmettre de génération en génération pour qu'elle ne se fonde pas dans la nuit. L'ivresse poétique que délivre le liquide orphique *Black-Label*, permet à la mémoire du poète Nègre¹²³ de ressurgir. Dans un style tragique il évoque le drame de la déportation, celle de la Traite négrière et s'adresse à « ceux », le plus souvent petit-bourgeois, descendants d'esclaves qui font fi de leur histoire. Dans un discours agonistique, véritable acte d'accusation il prend à témoin le lecteur qu'il informe. Les poèmes que nous avons retenus montrent en filigrane la quête du poète, sa quête ontologique et son questionnement sur la responsabilité des Noirs face à un tel désastre. C'est à nouveau par un « ici » en exil, et un « là-bas » en l'Afrique, qu'il approche ce sujet, de même l'alter, l'autre, le double de moi-même, mon frère et moi-même le poète. Une véritable question éthique taraude le poète : avons-nous, nous peuple noir, une responsabilité dans notre destinée, que faisons-nous maintenant. Loin du poème doudouïste caractérisé par sa mièvrerie, condamné pour tel par le groupe *Légitime Défense* de Léro, le poète fait remonter le cri de la cale du bateau négrier :

¹²¹ Damas Léon-Gontran, « ILS SONT VENUS CE SOIR », *Pigments, op.cit.*, p.13.

¹²² Il s'agit ici de l'anamnèse au sens aristotélicien, c'est-à-dire à l'effort de recherche. Selon Ricoeur, l'acte de *faire mémoire* s'inscrit dans la liste des pouvoirs, du « je peux ». P. Ricoeur, « *De la mémoire et de la réminiscence* », *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Points Essais, 2003, p.68.

¹²³ « [...] nous avons pris le mot **nègre** comme un mot-défi, [...] C'était un peu une réaction de jeune homme en colère. Puisqu'on avait honte du mot **nègre**, eh bien, nous avons repris le mot **nègre** ». René Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude*, Seghers, 1980, (entretien avec Aimé Césaire). C'est ainsi que Desnos préfaçant *Pigments* évoque le *Nègre Damas*. Nous émettons l'hypothèse qu'il en est de même pour l'expression *Black-Label*, d'une stigmatisation faite par les Blancs, les Noirs-américains l'ont repris pour s'auto-désigner.

[...]
ou bien le vent est une cellule de fous
sur l'océan
 nuit noire
pendant qu'un bateau foule l'écume
et va
va son destin de roulure
Sur l'océan
 nuit noire¹²⁴

Les différents décrochages typographiques animent le poème et laissent percevoir le mouvement de la houle sur la mer et l'immensité du drame indicible qui se « déroule » sur ce bateau maudit.

L'ignorance du passé est pour le poète une dépossession mémorielle, source d'aliénation dont il convient de se libérer car elle débouche pour le Noir sur une acculturation qui mène à l'assimilation. Selon lui, un peuple doit connaître son histoire car c'est à partir d'elle qu'il s'enracine et que s'effectue la prise de conscience du lien fraternel qui unit un peuple. Pour les populations d'Afrique qui ont été exilées, l'histoire s'est muée en drame, et celui-ci met fin à un ancrage avec l'Afrique et à la transmission orale perpétrée par les griots porteurs de la sagesse africaine. La nouvelle source d'Histoire prend son origine depuis l'extraction de la Terre-Mère, dans celle du livre de comptes où figure la valeur de chaque captif détenu dans le bateau. L'Histoire s'écrit désormais à partir de la mémoire collective de ceux qui ont survécu et celle-ci ne doit pas sombrer dans l'oubli. Le poète s'investit en conséquence du rôle mémoriel, il met « Les pieds dans le plat¹²⁵ » et, s'appuyant sur le passé pour sortir son peuple de l'amnésie, il lui permet d'envisager l'avenir. « L'historien, écrit Hegel, compose en un tout ce qui appartient au passé, ce qui s'est éparpillé dans le souvenir subjectif et contingent et ne se maintient que dans la fluidité de la mémoire. Il le dépose dans le temple de Mnémosyne, l'arrachant à la caducité¹²⁶ ». Certes l'historien n'est pas le Poète et inversement, mais le poète croit à la force de sa parole et à l'acte poétique. À partir de la relation des faits qu'il rappelle à son

¹²⁴ Damas Léon-Gontran, « LE VENT », *Pigments, op.cit.*, p.29.

¹²⁵ Damas Léon-Gontran, « POUR SÛR », *Pigments, op.cit.*, p.53.

¹²⁶ Hegel, « La Raison dans l'histoire », *Penser l'histoire*, France Arago, Gille Vannier, Prépas scientifiques, Armand Colin, 2008, p.52.

peuple d'une manière provocatrice comme il l'a fait dans *Pigments*, il agit pour le sortir de l'aveuglement. Ainsi par la poésie, le poète remplit son rôle créateur face au néant.

La mémoire du poète, thème récurrent, se veut fidèle et vigilante : *mon cœur maintient en vie/le regret double/du tout premier éveil à la beauté du monde/ et du premier Nègre mort à la ligne*¹²⁷. Dans ce vers il n'est pas question « d'esclave » mais du Nègre sacralisé porteur d'une dignité. L'esclave est celui qui, proposé à la vente, est vendu. Auparavant il est « chose » ou « captif » à la merci de ses détenteurs. D'après les sources historiques, un véritable processus s'effectue dans un but de déshumanisation car celui qui est « jeté » dans un bateau négrier a déjà subi plusieurs épreuves que relate Meillassoux¹²⁸ : la désocialisation, la décivilisation, la dépersonnalisation. Ces étapes mettent fin à toute forme de liens avec le passé.

Par le rasage du crâne, on simule une naissance fictive ; leur acquéreur est dit être leur « père », la sœur ou l'épouse « mère », ils deviennent frères de ceux avec lesquels se déroule la cérémonie. La dépersonnalisation est achevée par la réification de l'esclave. Ils deviennent marchandise ou objet avant de devenir esclave lorsqu'ils sont achetés par un « maître »¹²⁹.

Dans le passage à l'étude, le poète amer fait un bilan et dresse un réquisitoire virulent contre les petit-bourgeois que leur statut social a aveuglés. Dans un constat douloureux, l'idéal du poète se dessine en creux. Ce discours, constitué d'une longue énumération¹³⁰ appartient à la rhétorique ancienne de l'objurgation, véritable poème judiciaire d'accusation et de reproches. « L'objurgation est un discours de reproche qui reprend une faute, mais qui se propose la correction de l'autre [...]. L'objurgation provient la plupart du temps d'un supérieur¹³¹ » ici c'est le poète, gardien des valeurs. Face à ce qui peut paraître une trahison, la parole poétique se fera procureur, c'est ainsi que l'on peut comprendre ces vers :

¹²⁷ Damas Léon-Gontran, « À DES MILLES ET DES MILLES », *Black-Label*, *op.cit.*, p.12.

¹²⁸ Meillassoux Claude, *Anthropologie de l'esclavage : le ventre de fer et d'argent*, Pratiques théoriques, Puf, 1986. p.109.

¹²⁹ Perrot C.-H. *Les captifs dans le royaume Anyi du Ndenye*, in Meillassoux, *op.cit.*, p. 108.

¹³⁰ D'après Sophie Chisogne, L'énumération se distingue de l'accumulation par son ampleur. « Tant que les mots défilent sagement, que la mémoire conserve les images successivement évoquées et donne une pertinence à leur enchaînement, la liste est énumération. » « Poétique de l'accumulation », *Poétique* N°115, septembre 1998, Seuil, p.288.

¹³¹ Noille Christine, *Les genres du discours dans l'ancienne rhétorique, listes, schémas et mode d'emploi*, Exercices de rhétorique, 3/2014, <https://rhetorique.revus.org/337> consulté le 20 novembre 2016.

Alors
la torche de résine
portée à bras d'homme ouvrant la Marche
dans la nuit de l'ultime marronnage
sera le flambeau transmis d'âge en âge
rallumé
en souvenir de tant et tant de souvenirs marqués au coin
du mépris
de l'infamie
de l'opprobre
de la honte¹³²

Par ces vers épiques, dont le rythme est porté par la dentale [d], par la différence de longueur des vers, et l'enjambement « marqués au coin/du mépris » le poète dans des accents épiques proches de l'oralité, invite à un ralliement pour protester contre l'avilissement dont son peuple est victime. Le participe « rallumé » situé au cœur du poème témoigne de l'espérance à venir. La répétition du mot *souvenir* martèle celui-ci car elle est appuyée par la répétition de l'adverbe « tant et tant ». Le poète est ici le gardien des valeurs et le porte-flambeau. Il s'appuie sur un passé héroïque lui donnant ainsi une valeur de référence et il rend hommage aux esclaves marrons qui ont fui dans les bois dès leur arrivée dans les colonies, au risque de leur vie.

¹³² Damas Léon-Gontran, « De la profuse et diffuse odeur fauve », *Dernière Escale*, Le Regard du texte, p.114.

Chapitre 2.1 – Le réquisitoire, la scène d'accusation et de reproches

Mort au Cancre
au pou
mort au Chancre
au fou
et
sus au dévoyé
ont encore hurlé
ceux qui nombreux disent tous m'avoir à l'œil me regarder vivre
et ceux
ceux parlons-en
qui vagissent de rage et de honte
[...]
ceux qui naissent
ceux qui grandissent dans l'Erreur
ceux qui meurent comme ils sont nés
fils de singes
fils de chiens
ceux qui se refusent une âme
ceux qui se méprisent
ceux qui n'ont pour eux mêmes et leurs proches
que honte et lâcheté

Ceux qui renoncent une pleine vie d'hommes
d'être
autre chose qu'ombres d'ombres

Ceux qui se renient
se surveillent
se désespèrent
et se lamentent

Ceux qui s'en prennent eux-mêmes aux cheveux de ne
point onduler
sous la brise embaumée
comme épis de blé d'or des pays tempérés qu'inventent les livres

Ceux qui voulant à leur nez qu'écrase tout le poids du Ciel
une forme moins plate
se le massent
le remassent au coucher
à la graisse de bœuf du Brésil
de Dominicanie
de Porto-Rico
du Venezuela

Ceux qui croient pouvoir s'amincir les lèvres
à se les mordre
jusqu'au sang
à longueur de journée

[...].¹³³

Les vers qui précèdent annoncent le plan de ce chapitre, *le mépris, l'infamie, l'opprobre, la honte*. Les portraits que le poète dénonce non sans force composent un tableau à la Jérôme Bosch, où les personnages caricaturés figurent dans des tableaux satiriques sous forme de *Comédie humaine*¹³⁴. Chaque forme « de ceux » est à l'image d'un type de *Caractères*¹³⁵ et chacun d'eux représente cette fraction de l'Humanité irresponsable qui influence la destinée d'un peuple. Nous observons tout d'abord le discours du poète qui s'ouvre sur un quatrain en vers qui rappelle fortement par leur concision, leur impact et leur violence, les papillons surréalistes¹³⁶ destinés à être distribués ou collés :

Mort au Cancre
au pou
mort au Chancre
au fou

La violence du propos, initié par le mot « Mort » répété, est proche d'un appel à l'insurrection, il n'a rien à envier à certains textes surréalistes de cette époque comme :

À LA PROCHAINE OCCASION
IL Y AURA UN NOUVEAU CADAVRE
Ou
IL NE FAUT PLUS QUE MORT
CET HOMME FASSE DE LA POUSSIÈRE¹³⁷

Le poète fait appel avec ce quatrain rimé à un discours second, où le rythme appuie le propos agonistique, prélude à un discours ironique. La majuscule attribuée à *Cancre* et

¹³³ Damas Léon-Gontran, « J'AI SOULÉ MA PEINE », *Black-Label, op.cit.*, p.16.

¹³⁴ Je fais ici allusion à la *Comédie Humaine*, Honoré de Balzac. 1840.

¹³⁵ Je fais ici allusion à l'œuvre *Les Caractères* de Jean de La Bruyère. 1688.

¹³⁶ Les « papillons » sont des feuillets de petit format sur lesquels les Surréalistes imprimaient des citations, des slogans. Le texte était souvent élaboré par le Bureau de Recherche surréaliste. Ils figurent pour la plupart dans le numéro 1 de décembre 1924 de la *Révolution Surréaliste* où ils sont reproduits. *La Révolution surréaliste*, Centre Pompidou, 2002, p.50.

¹³⁷ Breton André, « Un cadavre », tract, 1924. *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Tome 1, (1922-1939) Eric Losfeld, éditeur, 1980. p.32.

Chancre laisse au destinataire le soin de se reconnaître. Cette injonction populaire, issue de l'oralité rappelle aussi certains graffitis.

Mort au Cancre
au pou
mort au Chancre
au fou
et
sus au dévoyé
ont encore hurlé
ceux qui nombreux disent tous m'avoir à l'œil me regarder vivre
et ceux
ceux parlons-en
[...] ¹³⁸.

Le poète énonciateur exprime ici son point de vue de Nègre révolté investi d'une autorité. Il répond aux propos injurieux qui lui ont été adressés par ceux, nombreux, qui jugent sa conduite et ne le reconnaissent pas comme interlocuteur créant ainsi un fossé irréductible. Il prend alors la posture de l'avocat chargé de défendre les valeurs bafouées. Il simule l'agression dont il est victime dans un premier temps pour mieux s'opposer à ses adversaires dans un deuxième temps « ont encore hurlé/ceux qui nombreux disent m'avoir à l'œil me regarder vivre/ et ceux/ceux parlons-en ». Il instaure un droit de réponse sous forme de réquisitoire, en un véritable dialogue avec le lecteur qui est dans la figure de l'ironie présente, le complice et le gardien de la loi ; le discours prenant pour cible « ceux qui¹³⁹ » syntagme qui constitue une forme de modélisation de l'ironie dans un jeu de répétitions et qui permet aussi la mise à distance de la cible. La citation « mort au Cancre/au pou/mort au Chancre/au fou/ » où l'on remarque les paronomases, et le jeu sur les lettres composant les substantifs: « Chancre/cancre » « fou/pou », est un discours cité composé d'expressions lexicalisées, intégré dans un discours rapporté par l'injurié au style indirect libre : *et/sus au dévoyé/ont encore hurlé/ceux qui nombreux disent tous m'avoir à l'œil me regarder vivre*. Nous sommes ici en présence d'une forme approchant le *selon*. D'après Laurence Rosier¹⁴⁰, « cette forme peut servir à mettre en poème un espace énonciatif à soi pour l'opposer à autrui à des fins argumentatives. Le locuteur, certes

¹³⁸ Damas Léon-Gontran, « J'AI SOULÉ MA PEINE » *Black-Label, op.cit.*, p.16.

¹³⁹ Hamon Philippe, « topographies de l'ironie » *L'ironie littéraire*, Recherches littéraires, Hachette supérieur, p 124.

¹⁴⁰ Rosier Laurence, « Les formes en selon X et autres attributions du dire », *Formes, Le Discours rapporté en français*, L'essentiel français, Éditions Orphrys, 2008, p.103.

discret, marque sa présence dans un premier temps par les pronoms possessifs déictiques « m'/me », puis s'énonce dans « parlons-en » conatif, où il prend comme complices ceux qui partagent avec lui, le *nous*, qui est composé des Nègres de tous pays colonisés, et qui comme lui, rejettent l'assimilation. Avec eux, il prend pour cible ceux qui refusent leur authenticité. Ainsi le Je sous-entendu par le déictique *me*, inclut le *nous* de *parlons-en*. Édouard Glissant met en cause le « je » de la voix lyrique tant que le « nous » n'a pas de réalité concrète :

Dans un passage du *Discours Antillais*¹⁴¹, Édouard Glissant met en doute la légitimité ou même la crédibilité d'un « je » narrateur ou voix lyrique dans un milieu de vie où le « nous » n'aurait toujours pas de réalité concrète. Ce « nous » ne se connaissant, ne se parlant, ne se voulant, ne se vivant pas avec suffisamment de poids dans l'Histoire pour que l'affirmation d'un sujet individuel dans le discours littéraire ait du sens.[...].

Pour Glissant, le Je n'est pas la source du poème mais plutôt son aboutissement, la question pour lui n'est pas tant le « qui-suis-je », mais « qui sommes-nous ? »

Cette réflexion nous paraît essentielle dans le cadre de ce poème basé sur le refus de la prise de conscience d'une identité par une partie du peuple noir, à contrario, le poète dans sa quête, dessine les valeurs auxquelles il est attaché et les revendique. Dans une mise à distance qui évite toute forme d'amalgame il se sert du démonstratif « ceux-qui » qui ouvre avec force chaque énoncé.

L'expression « ceux qui » impressive, par l'accent porté sur le phonème [k] occlusif, est une anaphore dynamique, composée du pronom démonstratif masculin pluriel auquel s'ajoute le pronom relatif *qui* fait partie du groupe des relatives périphrastiques à valeur générique puisqu'elles désignent des entités précises. Nous retrouvons cette énumération en « ceux qui » chez plusieurs auteurs comme Saint John Perse, autre poète exilé, dans *Anabase* et *Exil*¹⁴², Aragon, notamment dans « La rose et le réséda¹⁴³ » ou encore Prévert dans « Tentative de description d'un dîner de tête à Paris-France¹⁴⁴ ». Dans son étude sur le poète Daniel Delas¹⁴⁵, fait écho à Jack Corzani¹⁴⁶ qui rapproche Léon-

¹⁴¹ Glissant Édouard, « Le Discours antillais » Paris, Seuil, 1981, pp.152-153, cité par Cailler Bernadette, « Ce désir que j'ai d'Elle : Damas ou la nostalgie » Léon-Gontran Damas, Actes du Colloque Léon Gontran Damas, Paris, décembre 1988, Textes colligés par Michel Têtu, Présence Africaine, 1989, p. 222.

¹⁴² Saint- John Perse, « Exil V, VI », *Éloges*, nrf, Poésie/Gallimard, 1960, p.153-155.

¹⁴³ Aragon Louis, *La Rose et le réséda*, La Diane française, Éditions La Pléiade, Œuvres poétiques complètes, 2014, p. 998.

¹⁴⁴ Prévert Jacques, « Tentative de description d'un dîner de tête à Paris-France », *Paroles*, Folio Gallimard, p.5.

¹⁴⁵ Delas Daniel, « Léon-Gontran Damas, Jazz et Poésie nègre », Cahiers RITM, Poètes d'Outre-mer Cahiers RITM, Outre-mer. Publication de l'Université de Cergy-Pontoise, 1999. P.1.

¹⁴⁶ Corzani Jack, *La Littérature des Antilles Guyane françaises*, Tome 3, Fort de France, Desormeaux, 1978, p. 257.

Gontran Damas et Prévert. Nous ne pouvons que souscrire à cette vision dans l'étude de ce poème qui critique la société bourgeoise l'un des thèmes majeurs et cible du mouvement surréaliste.

Dans la situation d'interlocution que nous observons dans le poème à l'étude, où le locuteur s'adresse à « ceux qui » en situation de non-présence, nous envisageons l'hypothèse suivante émise par Truan Naomi: le locuteur/poète opère une stratégie de contournement pour s'adresser à l'allocutaire et nous en concluons que *ceux* est une forme du *tu* ou du *vous* pluriel :

« Si, depuis la tradition du dialogisme bakhtinien, on reconnaît que tous les énoncés sont en principe adressés (y compris le monologue, que l'on peut interpréter comme un dialogue à soi-même au sein d'un dédoublement énonciatif), on comprendra les phénomènes d'adresse comme l'ensemble des formes linguistiques renvoyant (de façon explicite ou implicite) à l'allocutaire. Au-delà de leur rôle d'interpellation et de désignation, les procédés d'adresse relèvent de la fonction conative du langage (Jakobson 1963¹⁴⁷) ». [...] « Tandis que les travaux en linguistique énonciative accordent, depuis Benveniste (1966 :260¹⁴⁸) une place centrale à la deuxième personne, considérée comme le pronom prototypique de l'adresse, cet article interroge la possibilité que la catégorie grammaticale de la troisième personne ne corresponde pas, en discours, à un rejet hors de l'allocution, mais soit au contraire une forme de contournement de l'adresse : une stratégie d'évitement ou adoucisseur afin de ne pas heurter la face du locuteur¹⁴⁹ ».

Ainsi, le poète par un jeu rhétorique, détourne la délocution, la non-présence pour instaurer un dialogue, ici dans la forme ironique, avec « ceux » dont il attend une remise en cause. Le caractère objurgatif du discours s'ouvre alors à une attente de changement de comportement ce qui peut se cumuler avec le but de l'ironie. Au locuteur/poète font face, à tour de rôle, tous ceux qui sont désignés malgré leur hétérogénéité. Implacable, le poète les désigne tour à tour, dans une forme de *catalogue*¹⁵⁰. On y retrouve ceux qui refusent leur appartenance, ceux qui se sont laissé assimiler, ceux qui ont honte d'eux-mêmes, ceux qui ont laissé faire, et l'église. Le poète-guide s'adresse essentiellement à la petite bourgeoisie noire et ne s'en prend pas, ici, aux Blancs. Plusieurs cibles font l'objet d'une véritable mise en scène prenant en charge les caractéristiques comiques des personnes vilipendées.

¹⁴⁷ Jakobson Roman, *Essai de linguistique générale*, Les Éditions de Minuit, 1963.

¹⁴⁸ Benveniste Émile, « La nature des pronoms », *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.

¹⁴⁹ Truan Naomi, « Stratégie de contournement de l'adresse et délocution : le tiers du discours politique », *ELIS*, revue des jeunes chercheurs en linguistique de Paris-Sorbonne (3.1. juin 2015) p. 53-71. ISSN2425-1526, www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Truan_ELIS_vol3_1_varia.pdf, consulté le 13 avril 2017.

¹⁵⁰ Molino Jean, Joelle Tamine, « Répétitions de groupes de mots et de phrases », *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Collection Linguistique nouvelle, Puf, 1982, p.184.

- Réquisitoire ciblé contre ceux qui refusent le lieu de leur naissance :

Dans une forme de discours rapporté au style direct le poète se fait l'écho des propos entendus qui traduisent le ressentiment :

ceux parlons-en
qui vagissent de rage et de honte
de naître aux Antilles
de naître en Guyane
de naître partout ailleurs qu'en bordure
de la Seine ou du Rhône
ou de la Tamise
du Danube ou du Rhin
de la Volga¹⁵¹

Dans ce poème amplifié par les anaphores « de naître », que l'on peut entendre ici comme « refus d'être » le poète locuteur force le propos, des Antilles réfutées, il achève ironiquement par la *Volga* à l'extrémité de l'Europe c'est-à-dire le désir de naître le plus loin possible, un *là-bas*, loin d'*ici*. L'ancrage à la terre qui permet la construction de l'identité et l'appartenance à un groupe est dénié d'autant qu'aucune référence n'est faite à l'Afrique.

- Au lieu de naissance abhorré succède le réquisitoire contre ceux qui n'ont pas compris le sens de leur vie :

Ceux qui naissent
ceux qui grandissent dans l'Erreur
ceux qui poussent sur l'erreur
ceux qui meurent comme ils sont nés
fils de singes
fils de chiens

Ceux qui se refusent une âme
ceux qui se méprisent
ceux qui n'ont pour eux-mêmes et leurs proches
que honte et lâcheté

Ceux qui renoncent une pleine vie d'hommes
d'être
autre chose qu'ombre d'ombres

« Le refus de l'acceptation de soi¹⁵² » que relaient les verbes *refusent*, *méprisent*, et les substantifs dérivés de l'hyperonyme de l'émotion : *honte*, *lâcheté* est condamné par le

¹⁵¹ Damas Léon-Gontran, « Mort au Cancre », *Black-Label*, *op.cit.*, p.16.

poète qui n'y voit qu'erreur et source d'infériorisation de l'homme noir. Ils deviennent des « singes », des « chiens » c'est-à-dire des animaux domestiqués par un maître. Vivant dans l'ignorance de son histoire, le Nègre refusant son passé perd son *âme* car cette connaissance du passé est l'une des conditions de l'apaisement de la mémoire, comme l'évoque Ricœur¹⁵³. Cette volonté d'oubli marque de son sceau le destin du peuple qui ne garde pas la « trace » psychique de son histoire. Cette amnésie volontaire entraîne alors une absence de prise de conscience, une léthargie, que dénonce le poète qui constate le « désastre¹⁵⁴ » qu'engendre la perte de dignité. Le dernier vers montre l'ampleur du sentiment tragique du poète, un constat que le redoublement du syntagme « ombre » en complément de nom traduit, c'est à dire une décorporisation, un retour au néant de ceux qui refusent d'assumer leur engagement. Le double sens du verbe « être » dans ce vers court, monosyllabique, convoque d'une part l'Être dans son essence, et d'autre part la menace de devenir l'ombre de l'ombre, c'est-à-dire l'oubli de ceux qui ont disparu qui retournent à l'ombre. L'emploi du verbe renoncer, dans « ceux qui renoncent une pleine vie d'homme » en emploi transitif direct, est une forme littéraire qui montre la connaissance du poète des subtilités de la langue française. Le verbe renoncer dans cette forme, exprime ici « l'abandon d'une jouissance¹⁵⁵ », celle d'accomplir sa destinée.

ceux qui renoncent une pleine vie d'homme
d'être
autre chose qu'ombre d'ombres.

Ces ombres hantent le poète, images lancinantes comme des fantômes, elles se rappellent aux vivants. Devenir « ombre d'ombres » renvoie à l'absence de la mémoire historique, à un être sans conscience et sans racines.

- Réquisitoire contre ceux qui refusent l'héritage identitaire :

Le rejet des caractères physiques qui vise à se rapprocher du Blanc est ici dénoncé car il va de pair avec une acculturation, une dénaturation du Noir qui ne prend pas conscience de sa beauté et de sa dignité. Cette auto-dévalorisation entraîne une

¹⁵² Rano Jonas D., « Damas face « au mal-être » du monde afro-créole », *Créolitude : Léon-Gontran Damas et la quête d'une identité primordiale*, Éditions universitaires européennes, 2011, p.115.

¹⁵³ Ricoeur Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Points Essais, 2000, p.556.

¹⁵⁴ Damas Léon-Gontran, « HOQUET », *Pigments, op.cit.*, p.33. « Désastre/parlez-moi du désastre/parlez-m'en/ ».

¹⁵⁵ Rey A., *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 2016, p.2015.

déstructuration de l'individu et son éloignement de la communauté dans un véritable asservissement culturel, c'est pourquoi le poète condamne et se moque dans un style prosaïque et ironique de ses frères qui se dérobent à leur race et il souligne le ridicule de la situation :

Ceux qui s'en prennent eux-mêmes aux cheveux de ne
point onduler
sous la brise embaumée
comme épis d'or des pays tempérés qu'inventent
les livres

Ceux qui voulant à leur nez qu'écrase tout le poids du
Ciel
une forme moins plate
se le massent
le remassent au coucher
à la graisse de bœuf du Brésil
de Dominique
de Porto-Rico
du Venezuela

Ceux qui croient pouvoir s'amincir les lèvres
à se les mordre
jusqu'au sang
à longueur de journée¹⁵⁶

L'humour du poète ne laisse la place à aucune complaisance vis-à-vis de ceux, petit-bourgeois qui insultent leurs frères :

Dans un discours rapporté au style direct, dans un genre familier, l'énonciateur dénonce la manière dégradante avec lesquelles les protagonistes s'insultent. Le verbe « se traiter » employé au premier vers rappelle la traite et la souffrance qu'elle a engendrée, le l'énonciateur souligne ici l'incapacité d'être au-delà des insultes proférées par les Blancs comme « sauvages » ou « sales nègres », il montre toute la diversité et la cruauté dont fait preuve le Noir pour qualifier indignement son frère et ne lui accorde aucune excuse.

¹⁵⁶ Damas Léon-Gontran, *Black-Label*, *op.cit.*, p. 17.

Ceux qui se traitent eux-mêmes¹⁵⁷
de sauvages
sales nègres
soubarous
bois-mitan
gros-sirop
guinains
congos
moudongues
fandangues
nangues

Dans ce poème, le poète énonciateur critique la marque péjorative et perfide des termes employés par certains petit-bourgeois à l'égard de leurs frères. L'ensemble des termes en italique à caractère injurieux se trouve dans les mots « sauvages et sales nègres ». « Le sale nègre est celui qui ne veut pas se laisser assimiler¹⁵⁸ ». Ainsi au sens d'Agnès Steuckardt, les termes en italiques qui explicitent ces notions procèdent d'une modélisation autonymique et constituent un commentaire métalinguistique¹⁵⁹. L'expression « sale-nègre » cède le pas aux termes suivants qui sont la réalité les insultes proférées. Celles-ci découlent soit de caractéristiques vestimentaires du monde agricole qui porte des pantalons trois-quarts « *soubarous* », soit de croyance comme le vaudou « *bois-mitan* », soit de métaphore « *gros-sirop* » c'est-à-dire qui a la couleur de la mélasse, soit une référence à l'origine et à des mœurs « *guinains* », « *congos* », « *moudongues* », « *fandangues* » qui peut provenir de l'espagnol, « *nangue* » et se comprendre comme nigaud. Tous ces derniers termes ont un sème commun avec *bois-mitan*¹⁶⁰ qui vient du vaudou.

L'énonciateur quitte la forme ironique et ses cibles pour rappeler en lettres capitales le nombre funeste de *DEUX CENT CINQUANTE MILLIONS* d'hommes. Cette estimation est portée à l'acmé de ce poème, épisode historique porté par le passé simple qui permet de

¹⁵⁷ Dans cette expression *eux-mêmes*, il convient d'entendre « entre-eux ». D'après Biringanine Ndagano et Gervais Chirhalwirwa, « Le vocabulaire de Damas », *Léon-Gontran Damas poète moderne*, Ibis Rouge Éditions, Matoury, Guyane, 2009, p.194.

¹⁵⁸ Bdagano Biringanine et Gervais Chirhalwirwa, « Le vocabulaire de Damas », *Léon-Gontran Damas poète moderne, op.cit.*, p.195.

¹⁵⁹ Steuckardt Agnès, « La dévaluation des mélioratifs », *Parler des mots, Le fait autonymique en discours, Textes réunis par Jacqueline Authier-Revuz, Marianne Doury, Sandrine Reboul-Touré*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 264.

¹⁶⁰ D'après Bdagano Biringanine et Gervais Chirhalwirwa, « le vocabulaire de Damas », *op.cit.* p.189.

retracer la tragédie dans une forme implicite d'interpellation et d'interrogation sur l'éventuelle complicité du peuple noir dans le processus de la traite, et il jette l'opprobre sur tous ceux qui auraient pu faciliter le déracinement forcé. Dans une forme de discours rapporté, le poète rappelle le nombre de victimes de l'histoire du peuple noir et évoque les souffrances vécues. Le poète se construit ici comme un énonciateur universel, Nègre, gardien de la mémoire. Selon Vion rapporté par Rabatel, « l'effacement énonciatif constitue une stratégie, pas nécessairement consciente, permettant au locuteur de donner l'impression qu'il se retire de l'énonciation, qu'il « objectivise son discours '' gommant '' non seulement les marques les plus manifestes de sa présence (les embrayeurs) mais également le marquage de toute source énonciative identifiable¹⁶¹ ». La conclusion de ce poème montre une forme de dialogisme en recourant au discours d'autrui pour confirmer son dire et l'argumenter, mais il s'en détache par l'usage de l'italique : « *Mieux vaut être chair rouge que gibier mort* »¹⁶².

¹⁶¹ Rabatel Alain, « Effacement énonciatif et effets argumentatifs indirects dans l'incipit du Mort qu'il faut de Semprun », *Semen*, 17/24, *Argumentation et prise de position : pratiques discursives*. <https://semen.revues.org/2334#article-2334>, consulté le 30 mars 2017.

¹⁶² Rosier Laurence, « Contextes », *Le Discours rapporté en Français*, Éditions Orphrys, 2008, p.112. « Dire 'citation' est aussi significatif car cela suppose qu'il y a un discours antérieur qu'on va reproduire et dont on va user à des fins argumentatives [...] soit en le 'greffant ' comme un bloc homogène, mais pointé comme extérieur (caractères plus petits, paragraphes décalés, italiques) ».

Ceux qui permirent le déracinement de DEUX CENT
CINQUANTE MILLIONS des leurs

Ceux qui ordonnèrent les razzias
ceux qui obéirent à l'ordre de razzia
ceux qui dépistèrent les razziés

Ceux dont les Pères vendirent les fils à l'encan
et les fils à leur tour la Terre-Mère
ceux dont les frères donnèrent si gentiment la chasse à
leurs frères

Ceux qui se laissèrent prendre à ce jeu de famille
Ceux capturés vifs
et qui s'en réjouissant se dirent en eux-mêmes
mieux vaut être chair rouge que gibier mort

Ceux qui ne virent dans la Mort
le salut de la Vie

Ceux qui s'en allèrent
bien dociles
à la file
le cou pris au carcan *mayombé*¹⁶³
[...]

L'énonciateur poète stigmatise dans cet extrait la passivité de ceux qui ont permis le processus esclavagiste pour l'opposer à l'action requise et il sollicite ses frères pour se relever de ce drame. Il insiste avec ce discours tragique, conatif, exhaustif, et en appelle à la mémoire assoupie des descendants amnésiques. Il se veut pédagogique en faisant état dans une énumération chronologique des moments les plus dramatiques vécus par les captifs :

Ceux dont les Ancêtres étampés
fleurdelisés
marqués de fer rouge
aux lettres du navire au Large
puis parqués
enchaînés
rivés
cadenassés
et calés
furent bel et bien du voyage
sans air
sans eau
sans fin

¹⁶³ Mayombé : pour Biringanine Ndagano et Gervais Chirhalwirwa, ce mot est le nom d'une région de l'actuelle République démocratique du Congo qui s'étend sur l'Angola et le Congo Brazzaville dont le nom a été donné 1/aux esclaves qui en étaient originaires, 2/Au carcan dont on punissait ces malheureux. In *Léon-Gontran Damas poète moderne*, Ibis Rouge Éditions, Espace Outre-mer, Matoury, 2009, p.204.

La dernière strophe joue sur une inversion, un écho dans le vide, et sur la similitude entre la finitude et la faim, mais aussi sur la temporalité et le déplacement ultime qu'aucune stèle ne marquera et « où le cortège ne parviendra jamais¹⁶⁴ ».

Ceux dont les Ancêtres furent jetés au cours du voyage
sans fin
sans eau
sans air

Le poète vise aussi ceux qui ont laissé faire :

Ceux qui ne désarmèrent l'équipage
ceux qui ne firent feu sur l'équipage désarmé
et ne se rendirent maîtres après Dieu
de la barre et du gouvernail
mais bras croisés
l'oreille en proue s'entendirent dire et lire
la sentence à mort
à mort la négraille
la valetaille
la racaille

La tragédie de la traversée hante le poète qui se heurte à l'incompréhensible passivité des captifs sur les bateaux négriers. Le chiasme « désarmèrent l'équipage/ équipage désarmé » traduit cette incompréhension qui ne tient pas compte que les esclaves étaient dans la cale, attachés. Le poète ici opère une fiction, il dresse le tableau d'une situation, pour lui aberrante qu'il visualise et qu'il entend : « l'oreille en proue s'entendirent dire et lire [...] ». Il franchit la ligne du tabou qui pose la question de la responsabilité de l'homme noir dans l'économie esclavagiste. L'idée de la compromission est insupportable pour le poète fils de déporté. La traite est en effet le fruit des razzias opérées par des noirs qui agissaient sous la menace, ou était l'objet de guerres de captures dont le but est le rapt qui interdit toute valeur d'échange mais auquel se substitue un système qui prend en compte le coût de la capture, du transport, des frais occasionnés pour faire parvenir le captif à destination¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Damas Léon-Gontran, *Black-Label*, p.43 : *Parviendra-t-il jamais le cortège au point mort/Voici debout la Stèle/défiant le Ciel/défiant le Vent/défiant le Temps.*

¹⁶⁵ D'après Meillassoux Claude, « Valeur de voleur » *Anthropologie de l'esclavage*, puf, pratiques théoriques. p.288.

Dans une quête ontologique le poète revit ces moments tragiques dans une confusion du présent et du passé, d'un ici et d'un là, de son histoire et celle de sa « race », à la recherche de repères, de balises, afin de reprendre le flambeau d'une reconstruction identitaire. Dans ces passages il rappelle la tragédie commune à l'ensemble des allocutaires dont il attend une mise en mouvement et en même temps il partage son questionnement avec le lecteur témoin dont il sollicite une réponse. Les syntagmes homonymes « négraille¹⁶⁶ » « valetaille » « racaille » dont les néologismes dotés de suffixes en [aj] douloureux, disharmonieux, repris en sous forme de discours rapporté, rappellent les termes adressés aux Noirs traduisant la dévalorisation sur laquelle insiste l'énonciateur à l'aide du ternaire redoublé par le nombre de syllabes des trois syntagmes, issus de « nègre », « volaille » et du synonyme de brigand. En jouant sur cette souffrance, le poète provoque par ces accents tragiques la conscience de ceux dont la mémoire est inaudible.

Le poète locuteur interpelle encore, dans une forme de prière, de manière persistante, ceux qui pourront mettre fin au doute, à l'inexplicable qui le hante :

m'expliquerez-vous pourquoi toujours sur cet immense fond rouge de sang d'hommes jusqu'au dernier armés de sagaies et de flèches à l'usage inutiles¹⁶⁷

Cette strophe déportée dans l'espace, hétérométrique, simule un aparté. La rupture volontaire du rythme surprend et déstabilise. Elle est signifiée par les retours à la ligne coupant les mots *toujours* et *dernier*, significatifs. Cet effet produit une insistance dérangeante et oblige non seulement à marquer chaque syllabe que le poète décompose afin que l'image surgisse dans une sorte d'ekphrasis et provoque la sidération de son interlocuteur. Le poète cherche à comprendre l'inaction des guerriers armés et sollicite une impossible réponse à cette question rhétorique.

¹⁶⁶ *Négraille* est un mot emprunté au *Cahier d'un retour au pays natal*, « La négraille aux senteurs d'oignon frit retrouve dans son sang répandu le goût amer de la liberté », Aimé Césaire, 1939, *Présence Africaine*, 1956 p.147.

Le suffixe -aille définit négativement un groupe.

¹⁶⁷ Damas Léon-Gontran, « POURQUOI EN VOULOIR A TOUS CEUX DONT JE SUIS », *Black-Label*, *op.cit.*, p.72-74.

Chapitre 2.2 – La défense

L'*objurgation* est un discours de reproche, mais qui se propose la correction de l'autre. Elle diffère de l'*invective*, en ce que celle-ci se porte presque toujours sur des ennemis et qu'elle a en vue ce qui nuit : celle-là s'attache à des amis et s'applique à ce qui est utile. [...] Appliquons-nous à la méthode à suivre ici. D'abord la faute est placée sous les yeux. [...] Dans le cas des esprits durs que l'on ne peut fléchir autrement, s'ensuivra une solennelle *expostulatio* (discours de récrimination, reproche) et même une *comminatio* (discours comminatoire de menace)[...]. Mais pour ceux qui sont compréhensifs, nous ne les exaspérerons pas trop : nous tempérerons l'acrimonie de notre discours par un éloge. [...] Ce qui rapporte beaucoup, c'est de faire sentir à ceux que nous reprenons que nous nous affligeons pour eux¹⁶⁸».

« Nous proposons de rappeler ici le plan de Le Pelletier (discours de réconciliation), séquence 1, introduction, séquence 2 : le genre de crime [ou de faits], séquence 3 : la honte, séquence 4 : l'espoir et l'amour¹⁶⁹.

Après le réquisitoire en forme de satire dressé contre ses frères de couleur qui n'ont pas compris la valeur de leur culture, le poète tente de restaurer l'espoir par un idéal de fraternité. Il souligne les traits distinctifs de son peuple et son génie créateur en l'opposant aux Blancs dont la culture est imposée aux Noirs issus de la colonisation, comme il le dénonce ironiquement dans le poème « Le blanc à l'école du Nègre¹⁷⁰ ». Le Blanc est ici l'ironisé et le poète s'appuie sur ses frères pour établir une complicité dans une forme de « chauvinisme racial » afin de les rassembler.

Le poète cherche à réconcilier son peuple avec lui-même, celui-ci éprouve un sentiment d'infériorité et de dévalorisation dû aux conséquences de l'esclavage et de la colonisation. La fierté du peuple noir a été bafouée et un sursaut s'impose pour amoindrir les séquelles encore présentes. La mise en œuvre d'un processus d'émancipation et de reconnaissance par les Noirs de leur propre culture doit être engagée d'autant que celle-ci a été dépréciée, incomprise ou ignorée. Cet état de fait se retrouve dans les propos de René Ménil dans *Légitime Défense* :

¹⁶⁸ Vossius Gérard et Jean. *Rhétorices contractae op.cit.*, p.874-876, trad. F.Goyet et Ch.Noille. Cité par Christine Noille, *Les genres du discours dans l'ancienne rhétorique, listes, schémas et mode d'emploi, op.cit.*, p.45. <https://rhetorique.revues.org/337> consulté le 01/11/2016.

¹⁶⁹ Pelletier Gérard., *Reginae Palatium Eloquentiae Artificium Conciliationis*, *l'art du discours de réconciliation*, trad. F. Goyet. Cité par Christine Noille, *op.cit.*, p.46. voir note 168.

¹⁷⁰ Damas Léon-Gontran, « Le Blanc à l'École du Nègre », *Black-Label, op.cit.*, p.51.

Si, accidentellement, l'Antillais de couleur utilisé pour des fins économiques, même quand il fait profession de penser, tourne son activité vers la littérature, ses œuvres manifestent un effort ennuyeux pour être pareil au blanc colonisateur¹⁷¹.

C'est pourquoi le poète de *Black-Label*, de *Pigments*, de *Mine de Rien* rappelle l'héritage africain à ceux qui ont perdu tout contact avec lui. Il dénonce par là-même, la prise de possession par l'assimilation, des valeurs intellectuelles et spirituelles de son peuple et il ouvre la voie à la « Sortie de la grande nuit¹⁷² », à la réhabilitation de la culture ancestrale et de la légitime fierté raciale.

Dans le poème, *le Blanc à l'École du Nègre* basé sur une stratégie de renversement le poète met en relief l'opposition Blanc/Nègre dans le premier vers. Il souligne ici le processus d'assimilation opéré par l'éducation coloniale qui fait du Noir un singe dressé, ridiculisé et assujéti, faisant de lui un être dompté : « gentil », « docile », « soumis ». L'élision du verbe, en l'occurrence du verbe être, souligne dans ce texte à base nominale la mise en relief du substantif « singe » qui caricature la nature de l'enseignement dispensé par les Blancs.. Selon Benveniste, « la phrase nominale a valeur d'argument, de preuve, de référence¹⁷³ ». La phrase privée de son verbe, prend donc une valeur de sentence prononcée à l'encontre du Blanc.

Le Blanc à l'École du Nègre
tout à la fois
gentil
docile
soumis et singe

*L'École du Nègre*¹⁷⁴ est celle qui est fondée sur les survivances des traditions culturelles et spirituelles qui ont pu être sauvegardées malgré la séparation des tribus et dont les valeurs doivent être préservées. Ce poème où l'école du Blanc, sous-entendue par « le Blanc » est moquée, car elle est une école de la soumission. Le poète épingle aussi l'attrait des Blancs vers une culture Nègre enviée qu'ils essaient d'imiter, comme la

¹⁷¹ Ménénil René, « Généralités sur "l'écrivain" de couleur antillais », *Légitime Défense*, Jean-Michel Place, [1932] 1979.

¹⁷² Mbembe Achille, *Sortir de la grande nuit*, La Découverte, Poche, 2010.

¹⁷³ Benveniste, « Fonctions syntaxiques », *Problèmes de linguistique générale I*, TEL gallimard, 1966, p.165.

¹⁷⁴ Damas Léon-Gontran, « Le Blanc à l'École du Nègre », *Black-Label, op.cit.*, p.51.

musique, la statuaire ou la danse¹⁷⁵. Le poète ne cherche pas à établir une supériorité quelconque, mais plutôt à redonner sa dignité à un peuple victime d'un déséquilibre institutionnel et culturel, ce dont le Blanc est ignorant.

À la suite de ce quintil, le poète s'engage dans un plaidoyer en faveur de la culture noire dont il dresse un panégyrique, tout comme Léopold Sédar Senghor dans *Femme Noire*¹⁷⁶. Ce panégyrique est destiné à la reconquête de la fierté d'une identité. L'affirmation du poème dont le premier vers est « Jamais le Blanc ne sera nègre » insiste sur le fait que même s'il va à l'*École du Nègre*, jamais il ne pourra acquérir les valeurs énoncées, il ne pourra être que « singe » à son tour, c'est-à-dire mimétique.

Ce panégyrique joue sur l'amplification apportée par les nombreuses quasi-anadiploses qui rythment le texte, celles-ci étant rompues par le « et » puis par le « est » qui renforcent la cadence. La métrique régulière des vers composés de six syllabes traduit une opposition nette avec l'affirmation initiale composée d'un vers de 8 syllabes :

Jamais le Blanc ne sera nègre
car la beauté est nègre
et nègre la sagesse
car l'endurance est nègre
et nègre le courage
car la patience est nègre
et nègre l'ironie
car le charme est nègre
et nègre la magie
car l'amour est nègre
et nègre le déhanchement
car la danse est nègre
et nègre est le rythme
car l'art est nègre
et nègre le mouvement
car le rire est nègre
car la joie est nègre
car la paix est nègre
car la vie est nègre

T'EN SOUVIENT-IL

Cette énumération sous forme de liste, mais conçue aussi comme un chant alterné avec *répons*¹⁷⁷ est constituée d'affirmations introduites par la conjonction « car » reprise

¹⁷⁵ Damas Léon-Gontran, « PARIS-Nombril-du-Monde » *Black-Label, op.cit.*, p.50.

¹⁷⁶ Senghor Léopold Sédar, « Femme Noire », « Champs d'ombre », *Œuvre Poétique*, Poésie-Points, Seuil, [1964] 1990, p.18.

¹⁷⁷ Un répons est à l'origine un chant liturgique alterné avec un soliste et un chœur.

un vers sur deux jusqu'au quinzième vers, puis ouvrant chaque vers dans un quatrain final. La conjonction « car » connecteur de causalité, souligne selon Ducrot « l'hypothèse d'une polyphonie. « car » viendrait [selon lui] dans le prolongement d'un premier énoncé pour justifier la pertinence de l'acte énonciatif¹⁷⁸ ». Cet énonciateur Nègre, lucide, fier de son authenticité s'adresse aux Blancs, d'où la force perlocutoire du propos destiné à mettre en cause leurs préjugés sur l'acculturation des Noirs. La forte empreinte subjective de ce poème découle des assertions et de la récurrence martelée de la conjonction « car » et du substantif « nègre » qui figure dix-neuf fois, instituant de toute évidence un chant rythmé. L'effacement énonciatif relève de nouveau, d'après nous, d'une forme de dialogisme interne à dimension argumentative où l'énonciateur est un énonciateur « universel¹⁷⁹ ».

Benveniste énonce les trois grandes opérations énonciatives : l'interrogation, l'intimation et l'assertion ; puis il évoque ce qu'il appelle les « modalités » et dont le trait commun est d'énoncer « des attitudes de l'énonciateur à l'égard de ce qu'il énonce ». Justement *car* apparaît fréquemment pour justifier ces trois opérations énonciatives, donnant la ou les raisons pour lesquelles on interroge, on ordonne ou on asserte. La justification d'une assertion se diversifie à l'infini. [...]. On comprend alors la fréquence de *car* après les prédicats non verbaux, [...], les hypothèses probables, les inférences, opinions et jugements¹⁸⁰.

Dans l'énoncé présent, nous observons un retour métalinguistique explicitant l'assertion initiale qui par ailleurs se compose d'un « dire partiel ». L'utilisation de « car » au deuxième vers et ensuite, permet de justifier l'énoncé et l'amplifie progressivement.

Le champ lexical abordé rapproche dans un premier temps des vertus cardinales comme *la sagesse*, associée à *la beauté*, le *courage* associé à *l'endurance*, il s'oriente ensuite d'une manière plus aléatoire avec des rapprochements comme *l'ironie* à *la patience*, *la magie* au *charme*. Les vers suivants sont dédiés à l'amour et à la danse, avant d'aborder le bonheur avec *le rire*, *la joie*, *la paix*, *la vie*, conclusifs. Déjà, dans la *Revue du Monde Noir* figurait sous la plume de Senghor la dichotomie entre « rationalisme

¹⁷⁸ Dufaye Lionel et Gournay Lucie, « Parce que ou la cause perdue de Bouvard et Pécuchet », A. Cullioli et la littérature, Colloque CRPHLL, Pau, 13-14 octobre 2016.

¹⁷⁹ Rabatel Alain, « Effacement énonciatif et effets argumentatifs indirects dans l'incipit du Mort qu'il faut de Semprun », Argumentation et prise de position : pratiques discursives, 17/2004, *Semen*, op.cit., p.2.

¹⁸⁰ Bentolila Fernand, « 'car' et l'énonciation en français écrit », *Linguistique française et berbère*, https://linguistique-française-berbere.fr/?page_id=128 consulté le 24 février 2017.

européen » et « instinct artistique africain » et le poète sénégalais dans une phrase célèbre avait énoncé « l'émotion est nègre comme la raison hellène¹⁸¹ ».

Le poète à notre sens oppose aux Blancs un certain nombre de valeurs éthiques et esthétiques qu'ils semblent ignorer ou ne pas reconnaître aux Nègres, celles-ci étant perçues parfois comme une expression de la liberté associée à un manque de culture et de raison. La notion de liberté se conjugue avec chacun des termes évoqués, ainsi *la sagesse* qui ne peut être aliénée, *l'ironie* qui est une forme de liberté d'esprit, l'amour, mais aussi la liberté du corps visible dans l'exécution des danses, ou encore dans la liberté des reprises à partir d'un thème musical en jazz. C'est cette liberté qui est pour le nègre source de joie, de rire, de paix en l'absence de contraintes et qui est l'expression de la vie. Le poète montre ainsi que cette liberté se refuse aux Blancs mais il fait observer aux Noirs petit-bourgeois qui sont attirés par le mimétisme des Blancs, qu'ils perdront en même temps ce qui est la source de la culture nègre. L'interrogation finale séparée par un espace comme un temps de silence, semble ainsi conclure par le rappel à la mémoire : *T'EN SOUVIENT-IL* qui résonne comme une mise en garde, mais aussi comme une transition vers un autre motif de fierté. Il rappelle qu'une partie d'entre-eux ont participé à l'effort de guerre dans le poème suivant *DES NÈGRES S'EN SONT ALLÉS*¹⁸². Il y retrace l'engagement des bataillons noirs lors de la Première Guerre Mondiale où des Nègres de tous pays ont combattu. Par cette évocation il témoigne de l'universalité du peuple noir. Au cours de ce conflit mondial, des troupes ont été constituées à partir non seulement des Noirs des colonies souvent volontaires mais aussi des Noirs venus d'Amérique et du Canada. Ce poème encadré par la reprise du vers *T'en souvient-il* conatif, rappelle le courage de ces hommes exposés au gaz moutarde qui ont défendu les valeurs d'une patrie qui n'était pas la leur. Cette universalité que le poète évoque est celle qu'il souhaite établir entre les Noirs pour qu'ils ne soient plus considérés comme des parias comme l'écrit Langston Hughes :

Le sujet de base le plus authentique de la poésie des Noirs n'est pas l'amour, les roses, le clair de lune, ou la mort et le désespoir pris dans l'abstrait, mais la race et la couleur et les problèmes émotifs qui s'y rapportent dans un pays qui traite ses citoyens de couleur, y compris les poètes comme des parias¹⁸³.

¹⁸¹ Rano Jonas D., « Damas et le déterminisme racial » *Créolitude : Léon-Gontran Damas et la quête d'une identité primordiale*, op.cit., p.73.

¹⁸² Damas Léon-Gontran, « DES NÈGRES S'EN SONT ALLÉS » *Black-Label*, op.cit., p.52.

¹⁸³ Hughes Langston, préface de *l'Anthologie Nègro-américaine*, Éditions Seghers, 1962, p.11.

Chapitre 2.3 – Le rejet de l'église

Tout au long des œuvres du poète, *Pigments*, *Graffiti*, *Poèmes nègres sur des airs africains*, *Black-Label*, *Névralgies*, figure le thème de la religion, nous le retrouvons également chez Césaire et chez Senghor. Pour Damas, qui a fait des études d'anthropologie auprès de Marcel Mauss, la religion est envisagée sous ses différentes facettes comme reflet et marque de la culture créole. Dans son ouvrage *Les Amériques noires*, Roger Bastide¹⁸⁴ relate la persistance chez les civilisations africaines en Amérique, d'un 'animisme-fétichiste' sous un fond de catholicisme. En effet, la croyance religieuse en Guyane comme aux Antilles puise ses éléments à partir de différents apports issus de l'histoire du peuplement, comme les cultes animistes, les pratiques magiques, le vaudou. Tous ces cultes entre lesquels existe une forme de porosité sont vécus simultanément avec le processus de christianisation. « Le croyant » s'oriente ainsi selon son besoin vers tel ou tel rituel. Le fantastique y côtoie les symboles chrétiens et l'abondance de chapelles traduit la vivacité des pratiques. L'influence africaine se mêle à l'influence européenne loin de toute rationalité. En outre, l'influence des religions chrétiennes dans le processus colonial, leur rôle auprès des classes bourgeoises, celui des Missions dans l'éducation des enfants colonisés est un fait qui ne peut être nié. Les résurgences font partie de la vie quotidienne comme le poète en témoigne, souvent avec des grincements, mais celles-ci dessinent une société et la richesse d'une culture où les esprits ne sont jamais loin. Le poète de *Black-Label* refuse toute assimilation culturelle, il est en quête d'une liberté totale ce qui aiguise sa clairvoyance. En symbiose avec son peuple, il observe autour de lui les pratiques magico-religieuses de ses proches ou de ses maîtresses, mais en ce qui le concerne il rappelle qu'il s'appelle *Damas*, qu'il est en chemin, mais que pour qu'advienne la rédemption de son être et de son peuple il demande à ce Dieu Blanc de lui rendre des comptes. Le poète ne voit qu'une issue, celle d'adopter une *foi de marron*, celle qui conduit à la liberté par la rébellion, au soulèvement pour une juste cause comme l'on fait les Marrons. Ce groupe d'esclave insoumis, appelés *Bushinengués*, s'est enfui dans la forêt

¹⁸⁴ Bastide Roger, *Les Amériques noires*, Petite Bibliothèque Payot, 1967, p.7.

profonde, ainsi, en échappant à leurs maîtres, ils ont préservé leur culture africaine sur le continent Sud-Américain. En affirmant sa *FOI DE MARRON*, le poète s'inscrit dans cette lignée d'hommes révoltés et déterminés, comme le montre ce poème :

FOI DE MARRON

foi de marron
non de marrons qui se mangent
de marrons qui réchauffent les mains roides
au carrefour des hivers soudain revenus

foi de marron
de marron qui mange à sa faim
un boucané de lévrier que savaient si bien savourer
les boucaniers aux lévriers dressés lâchés contre la fièvre
de nos pigments

foi de marron
et parole d'évangile
en vérité en vérité
je vous le dis à vous
[...] ¹⁸⁵

Cette *FOI DE MARRON* est brandie à la manière de la parole johannique de l'Évangile. Le poète ironise à partir du substantif marron¹⁸⁶ et de sa polysémie, le marron fruit du marronnier n'existe pas aux Antilles, et ici de nouveau le locuteur joue avec l'ici et le là-bas. Il oppose la France avec l'image des « marrons chauds » qui sont mangés en hiver d'une part, et d'autre part la Guyane, où le Marron, esclave rebelle en fuite, se contente manger à sa faim après avoir boucané du gibier sur un feu sommaire. Ce répit n'est que de courte durée car des chiens dressés contre les Noirs sont lancés à leurs trousses. L'emprunt biblique oxymorique « foi de marron » et « parole d'évangile », montre la dérision du poète locuteur qui se présente comme un nouveau prophète en reprenant les termes « en vérité en vérité » sous la forme d'un discours rapporté au style direct. C'est cette dérision et cette révolte que le poète marron reprend dans le poème *AVEC*, où il témoigne de sa contestation. Le poète locuteur dans une sorte de méditation au conditionnel présent endosse le rêve d'un rôle messianique rendu nécessaire pour que cesse « la fièvre du dégoût » en l'absence d'un Dieu qui semble avoir abandonné son

¹⁸⁵ Damas Léon-Gontran, « FOI DE MARRON », *Névralgies, op.cit.*, p.100.

¹⁸⁶ Le mot « marron » signifie un esclave en fuite. Il, provient de l'espagnol *cimarron*, « vivant sur les cimes », le mot a été repris par les Indiens Arawak de la Caraïbes pour signifier « sauvage ».

peuple. Dans le récit biblique qu'il reprend, le poète se fait prophète d'un temps futur, au risque du blasphème. Il reprend l'idée des *Écrits* où il est dit que Saul juif devenu Paul chrétien, se pose la question : « Dieu a-t-il rejeté son peuple ?¹⁸⁷ ». Cette conviction du poète, à savoir l'effectivité de l'abandon, se retrouve dans un certain nombre de poèmes qui relaient cette idée, comme le montre celui qui s'intitule *AVEC*:

AVEC
avec l'amour
qui s'en viendrait
par l'âpre et rude et dur chemin
qui mène
non pas
au CHRIST
mais à DAMAS
tomberait demain pour sûr
la fièvre du dégoût

Le choix typographique des lettres capitales *CHRIST* et *DAMAS* montre une équivalence que le poète met en avant. Il se met en lumière, comme phare pour son peuple. Ainsi, en faisant référence à son propre nom, le poète évoque l'auteur et invite ainsi le lecteur à en prendre connaissance et à considérer qu'il s'agit d'un texte autobiographique. Cette exhibition littéraire montre que l'auteur parle de lui-même, même si ici, le locuteur se dissimule dans un double sens possible, celui de Damas : le chemin relaté dans le récit biblique et Damas, le nom de l'auteur du poème. Dominique Maingueneau indique que :

Pour légitimer ses transgressions des lois du discours, la littérature peut toujours invoquer une distinction entre sens manifeste et sens « véritable » de l'œuvre. [...]. En affirmant ainsi la duplicité de son discours, « l'auteur » lui donne un surcroît de sens. [...] Mais en dédoublant sa signification le texte s'expose à transgresser la loi de clarté¹⁸⁸.

Le poète-locuteur, présent par son nom, joue avec l'ambiguïté de cette présence par le Nom. L'humour évident qu'il choisit de faire avec son nom ramené à l'épisode du Chemin de Damas, rappelle que celui qui s'y engage le trouvera *âpre, rude, dur*, c'est-à-dire semé d'embûches. Celles-ci sont rendues évidentes par le choix rythmique accentué par la conjonction « et » et les sonorités en [r] et [u] qui concrétisent un chemin caillouteux à emprunter pour qu'il se transforme en un chemin « sûr » lisse et apaisant, ainsi le rude et le dur deviennent « sûr » par un jeu de paronomases. Ce poème est une sorte d'invitation à

¹⁸⁷ Paul : « Lettres au Romains » (Rm 11,1). Paul était considéré comme l'Apôtre des Nations.

¹⁸⁸ Maingueneau Dominique, « Ne pas parler pour ne rien dire : Le contrat littéraire », *Pragmatique pour le discours littéraire*, Lettres Sup, Armand Colin, 2005, p.130.

ses disciples que le locuteur masqué, néanmoins présent, comme pourrait l'être le *Christ*, adresse à ceux qui veulent le suivre. Ainsi ce n'est pas le chemin du Christ qu'ils doivent prendre mais celui qui conduit à *Damas*, l'auteur, prêt à la transgression. Ce chemin *âpre, rude, dur*, s'il est fait avec amour, devient une voie de rédemption pour son peuple. La dérélition qu'entrevoit le poète l'amène toutefois à une compassion envers ce Dieu. Celle-ci se manifeste dans cet autre poème, où l'on remarque la reprise des adjectifs « rude-âpre-rude » qui ici montrent que le Chemin de Damas est une épreuve qui s'applique aussi au poète comme l'évoque ce poème :

*PARDONNE A DIEU QUI SE REPENT*¹⁸⁹
de m'avoir fait
une vie triste
une vie **rude**
une vie **âpre**
une vie **dure**
une vie
vide

Le poème *AVEC* constitue un acte de foi et d'amour du poète marron qui apporte la Lumière et guide son peuple vers la Liberté à l'aide de sa *Torche de résine*. Il se pose comme sentinelle brandissant le feu qui brûle dans la nuit. Le poète connaît sans doute, compte tenu de son éducation «bourgeoise¹⁹⁰ » les épisodes de l'Évangile, et n'ignore pas la dimension universelle qui caractérise le Paul de Tarse biblique. C'est cet objectif d'universalité qu'il envisage pour tous les Nègres du monde, une pan-négritude, dans une vision humaniste. Cette révolte contre un Dieu absent, qui le lâche et qu'il ne reconnaît pas comme « Mon Dieu mien¹⁹¹ », se retrouve dans l'interpellation véhémement et ironique qu'il lui adresse dans cet autre poème dans lequel il exprime sa colère contre ce Dieu des Blancs qui n'a cure de la plainte des esclaves noirs :

SEIGNEUR

à moins de les avoir bien sales
pour n'avoir plus à vos côtés Marie-l'Unique
à la fois Vierge et Mère
qui avait l'œil à votre oreille
comme au jour le jour veille
l'homme à la ruche

¹⁸⁹ Damas Léon-Gontran, « PARDONNE À DIEU QUI SE REPENT », *Névralgies*, p.103.

¹⁹⁰ Cf. « LE BEL ENFANT DE CHŒUR », *Black-Label, op.cit.*, p.38.

¹⁹¹ Damas Léon-Gontran, « TU M'AS BEL ET BIEN DIT », *Névralgies*, p.124.
Mon Dieu mien/Dont le corps ni le sang/ Ne sont à prendre à jeun/En hostie blanche/En vin de messe/

Seigneur
à moins de vous être
d'une tête rageuse d'épingle
percé le tympan depuis peu pour le plaisir pur
vous m'entendrez
Seigneur

Vous m'entendrez moi qui
à en croire les uns et les autres
ai été
créé à votre image

Vous m'entendrez Seigneur
ce soir où j'eusse aimé
vous voir les ouvrir grandes
vous voir ouvrir à tout le moins
la bonne

Seigneur suivez-moi bien
moi qui vous parle
moi qui

malgré la défense formelle
que m'en a toujours faite
la grammaire des grammaires des grands-mères
de Grand-Mère JOAL

moi qui

Vous cause

et le souligne

et ose

Moi qui n'ai encore rien dit qui ne pût l'être
moi qui n'ai jamais encore cru devoir rendre à mes
miens œil pour dent

De nouveau le poète locuteur iconoclaste apostrophe par un discours impressif celui dont il attend le monopole d'une écoute pour obtenir une réponse, ne laissant aucun répit à son interlocuteur. Celui-ci absent du discours renvoie le locuteur à sa parole renforçant le sentiment d'abandon. Le locuteur, par son énoncé percutant, laisse cours à son insolence et à sa liberté de parole, sans retenue : il « ose » ce qu'il n'a jamais osé faire. Pour déprécier le côté sacré du Seigneur il fait de lui un être quelconque, réduit à des détails prosaïques issus du détournement symbolique « une oreille », ou encore il le traite dans une construction substantivée autonymique qui prend valeur d'insulte « d'homme à la ruche », celle-ci étant le siège des abeilles qui symbolisent les fidèles dans la symbolique chrétienne. Il épingle aussi, irrévérencieusement, la négligence de la Vierge qui, réduite à un œil, n'a pas veillé aux oreilles de son enfant, raison pour laquelle elles sont devenues « sales », c'est à dire impropres à entendre. De nombreux rejets, v.3, v.6 , v.10 ; puis des expressions comme « tête rageuse d'épingle » où le complément de nom se voit traversé par la rage ; le remplacement d'un substantif dans une expression figée, comme « œil pour

dent » qui laisse entendre « avoir une dent contre » ; le jeu de mots sur les répétitions du phonème [m], «grammaire des grammaires de grand'mère », confortent le côté comique de la description axée à la base sur l'oreille, siège de l'écoute et de l'entendement . Le texte insiste sur les malentendus et sur les images surréalistes profanatrices qu'aurait pu peindre Dali : « l'œil à l'oreille », ou « l'œil à la place d'une dent ». Ces effets n'ont pour objet que de démontrer l'absence et la surdité d'un Dieu qui n'entend pas son peuple, et cela justifie la légitimité d'une prise d'initiative du poète qui dans ce discours se fait son égal.

Cette longue invective ne vise qu'à capter l'écoute de celui qui est resté sourd « aux cris » des captifs, pour lui déclarer son fait dans cette strophe :

Retenez-bien ceci
je n'étais pas né
que déjà les fauves de tout poil donnant la chasse à
l'homme
emplissaient de leurs cris
le néant de mes nuits au néon à naître

Par l'impératif comminatoire, il met de la sorte le destinataire divin en cause, en situation de faute impardonnable ce qui le rend illégitime et contestable. Il devient ainsi un Dieu déchu de son omniscience. La paronomase fondée sur les sonorités en [n] manifeste la haine d'un poète révolté dont le « Je » réfère à Damas, mais aussi à ceux de sa génération, qui s'opposent à une divinité réduite à néant.

De nouveau le Poète s'en prend à Dieu et à son absence de clémence, avec dérision, comme le montre l'extrait suivant prélevé dans le poème *JE SUIS NÉ [...] LÀ-BAS* :

[...]

de Chaton dont le sable gris-deuil s'en voit revenir
non sans mal du Large
violâtres
défigurés
gonflés
pareils à des gros-ventres
les cadavres de ceux qu'attirent à Chaton à Pâques et à
Pentecôte
et que Dieu dans sa mansuétude
punit si gentiment en les noyant à Pâques et à Pente-
côte
pour n'avoir pas à la Sainte-Table
communié en Dieu à Pâques et à Pentecôte
mais pour avoir à Chaton fait ripaille
à Pâques et à Pentecôte
[[...]]¹⁹²

Ce poème dépeint les paysages de l'enfance, ici une plage que les limons amazoniens teintent d'une couleur de deuil. La mer lourde de ces sables ramène les cadavres sur la côte. L'évocation de Pâques et de Pentecôte rappelle que le retour au pays natal se faisait à cette époque où se font les retrouvailles familiales selon la tradition. Le poète à travers ces vers décrit un aspect de la vie en Guyane. Il montre, par une antiphrase qui constitue un jugement, un Dieu impitoyable capable de châtiment cruel qu'il décrit ainsi : « que Dieu dans sa mansuétude punit si gentiment en les noyant », l'intensif « si » accroît le côté sadique de la divinité jalouse. Les repas de Pâques ou de Pentecôte sont des moments forts de la tradition chrétienne que reprend la bourgeoisie locale, tout comme la Fête-Dieu que le poète évoque dans le poème « Le Bel enfant de chœur ». À ces occasions le poète parcourt les plages et la description des cadavres correspond à celle d'un enfant qui observe attentivement et surveille en quelque sorte les lieux. Il tente de mettre des images sur ce qu'il voit, ainsi il formule des néologismes qui lui parlent comme : « pareil à des gros-ventres », expression formée d'une composition à partir de gros, adjectif et ventre substantif, c'est-à-dire le ventre gonflé du noyé. Le poète procède de la même manière pour « gris-deuil », couleur que prend la mer chargée d'alluvions. Ces expressions traduisent le sentiment du macabre et d'absence de compassion de Dieu.

À ce Dieu distant et cruel, incapable de comprendre les joies profanes simples comme les « ripailles » que partagent les familles à l'époque du renouveau de la nature, le

¹⁹² Damas Léon-Gontran, « JE SUIS NÉ », *Black-Label, op.cit*, p.60.

poète rappelle que d'autres traditions ont cours comme il le relate dans *LES SIÈCLES PASSÉS ONT VU*¹⁹³ :

LES SIÈCLES PASSÉS ONT VU
les siècles à venir verront
à chaque Crépuscule
sur le fromager hanté
les merles initiés
s'en venir prier
sans gants ni mitaines
prier à genoux
prier en cadence
prier en créole

PIÈ È PIÈ
priè Bondjé
mon fi
priè Bondjé
Angou ka bouyi
Angou ké bouyi
[...]

Une sorte d'assurance du poète émane de ce poème qui assure la pérennité des coutumes, comme le suggère le passage du passé composé au futur. Tout comme dans le poème : *LA SEINE A VU*, ici *LES SIÈCLES PASSÉS ONT VU*. Le poète par la personnalisation « siècles » se retire de la narration dans ce premier paragraphe pour dresser un tableau fantastique. Hier comme aujourd'hui, des fidèles comparés à des « merles initiés » prient. Ce vocabulaire accrocheur sert au poète à dresser l'image d'une scène magico-religieuse. La métaphore burlesque des « merles initiés » rappelle celle des « sorciers en soutane » du poème *IL ME SOUVIENT ENCORE*¹⁹⁴ où de nouveau, il épingle la religion en transposant dans une vision surréaliste l'image d'un prêtre ou d'un officiant vêtu de noir, comme un sorcier ou un merle, oiseau noir des enfers. Cette scène, proche d'un récit conté, évoque un merle qui apparaît sur un fromager, arbre sacré des croyances amérindiennes ou *bushinenguées*. La scène se déroule, probablement à la cadence du tambour, à la tombée de la nuit ce qui accroît le côté étrange et surréaliste. Le rythme du poème s'appuie sur la répétition des allitérations en [kr], [fr], [pr], suivies de l'injonction en créole qui permet l'exploration d'autres champs sonores. Dans un discours rapporté au style direct, souligné par l'italique, le narrateur laisse entendre une voix maternelle qui s'extrait pour exhorter un personnage « mon fi » c'est-à-dire « Pierre » à

¹⁹³ Damas Léon-Gontran, « LES SIÈCLES PASSES ONT VU », *Black-Label*, *op.cit.*, p.32.

¹⁹⁴ Damas Léon-Gontran, « IL ME SOUVIENT ENCORE », *Graffiti*, 1952, p.86.

prier, car la pâte va bouillir, et qu'elle a déjà bouilli, ce qu'indiquent les formes créoles « ka » et « ké ». Par ce poème, le narrateur évoque une forme de pratique païenne où se retrouvent des éléments chrétiens. L'usage de la langue créole attribuée à une mère qui s'adresse à son fils, tandis que cuit la crème, montre l'attachement du poète à une culture traditionnelle chaleureuse, douce et nourricière.

Le faste et la pompe de l'Église sont aussi dénoncés par le poète qui n'y voit qu'étalage de richesses, mascarade, hypocrisie. Dans le conte de *Veillées Noires*¹⁹⁵ « Sur un air de guitare » il se moque de Poule, pieuse, qui travaille le dimanche, et de cancrelat, le diable. Dans le poème *IL ME SOUVIENT ENCORE*, il évoque le « sorcier en soutane », et l'on peut imaginer que ces écrits rappellent l'écœurement que l'enfant éprouve et qu'il reprend dans le poème *LE BEL ENFANT DE CHŒUR* :

LE BEL ENFANT DE CHŒUR

tout plein gentil
tout plein joli
tout plein mignon

Le bel enfant de chœur
en caramel
chasuble rouge
souliers vernis
qu'il me souvient d'avoir été
au seuil grandiose
des reposoirs sur qui pleuvaient
roses effeuillées
roses parfumées
roses d'encens
miraculées
immatriculées
matriculées
à la Fête-Dieu
des ans passés et trépassés

Le poème s'ouvre par une mise à distance, sur la perception d'un écho, repris par un discours rapporté au style direct dont les propos retenus par le poète lorsqu'il était enfant évoquent la mièvrerie, le sentimentalisme. Ces propos hypocoristiques et emphatiques sont accentués avec l'anaphore « tout plein » accompagnée de redondances de sens des adjectifs « gentil », « joli », « mignon », qui témoignent d'une apparence

¹⁹⁵ Damas Léon-Gontran, *Veillées noires*, leméc, [1943] 1972, p.19.

extérieure de la bonne éducation, celle de la bourgeoisie noire assimilée qui fréquente l'église et son idéologie. La deuxième strophe, à l'imparfait descriptif du seul verbe « pleuvaient », est une description sous forme d'accumulation sans article. Elle révèle néanmoins la présence du locuteur avec le déictique « me ». Le poète se dissimule derrière le style impersonnel de forme archaïque « qu'il me souvient » qui correspond à un « je me souviens ». Tout à sa mémoire et à son intériorité, qu'il partage néanmoins avec le lecteur. Le poète entend et rapporte les propos d'autrui qui réactivent ses souvenirs. Il se revoit enfant comme un bonbon « caramel » dans des vêtements pompeux adaptés à la liturgie, mais surtout il est frappé par l'abondance des roses, une fleur rare aux Antilles, que le phonème [z] souligne : « grandiose », « reposoirs » « roses ». Ce parfum des roses ajouté à celui de l'encens le fait saliver d'écœurement, le phonème [m] participe d'une mise en bouche jusqu'au haut de cœur, « miraculée », « immatriculées », « matriculées » homéotéleutes qui s'opposent aux allitérations en Z, comme une scie. Le poète exprime ici son rejet de la classe bourgeoise et de la religion qui pour lui ne font qu'un.

Partie3

LA QUÊTE AMOUREUSE

Ce thème est l'un des thèmes majeurs de la poésie de Damas¹⁹⁶ chez qui l'Amour se fait problématique. Il est souvent évoqué au détour du problème racial et rappelle ainsi la transgression, le franchissement de la ligne.

La « Ligne de couleur » ou *Color Line* est une métaphore due à William Edward Burghardt Du Bois, le plus grand penseur noir du XX^e siècle. Cette expression a été portée, en 1900, sur l'un des panneaux explicatifs qui figuraient dans l'Exposition des Nègres d'Amérique, présentée sous sa houlette à Paris dans le cadre de l'Exposition universelle, on pouvait en effet lire « The problem of the 20th century is the problem of the color line¹⁹⁷ ».

Cette notion de *color line* sera reprise tout au long de la *Harlem Renaissance*, mouvement littéraire d'émancipation des Noirs¹⁹⁸, initié par le philosophe Alan Locke, et dont les principaux protagonistes sont Mac Kay, Countee Cullen, Langston Hughes, Richard Wright, Marcus Garvey. Ce mouvement s'enrichit aussi de peintres et de musiciens comme Sidney Bechet, Duke Ellington. L'objectif de ce courant est pour W.E.B Du Bois, « de faire passer à la visibilité, les noirs invisibles ». Ce mouvement qui précède et inspire celui de la Négritude connaît un grand intérêt auprès des Surréalistes, notamment chez Breton, Aragon, Crevel, Desnos, qui fréquentent les Noirs de la *Harlem Renaissance* comme ceux de la diaspora noire dont Damas dans les salons littéraires parisiens dont le plus connu est celui des Sœurs Nardal. Ce lien est essentiel pour le poète de *Black-Label*, qui aspire à l'unité du peuple noir. Senghor relate ainsi ces moments :

« C'était au Quartier Latin en plein Paris, dans les années 30... Nous n'ignorions pas le mouvement de la Négro-Renaissance, surgi dix ans plus tôt aux États-Unis d'Amérique... Il y avait Léon-Gontran Damas, le Guyanais, parmi nous (...) connaissant tout et d'abord l'anglais, et s'intéressant à tout, singulièrement au mouvement de la Négro-Renaissance. [...]. C'est Léon Damas qui connaissait le mieux les poèmes, voire les poètes de la Négro-Renaissance : Langston Hughes, Countee Cullen, James Weldon Johnson, Claude Mac Kay¹⁹⁹».

¹⁹⁶ Maximin Daniel, dans la séance inaugurale au Colloque consacré à Damas, Paris, 1988, p.40 évoque Damas et l'amour : « Damas se souvient alors de cette histoire sur l'origine de l'amour, cette histoire africaine, qui dit que l'homme et la femme étaient attachés ensemble dos à dos mais, qu'ils ont voulu se voir et s'embrasser. Il a donc fallu qu'ils se séparent et qu'après s'être embrassés, évidemment ils n'ont pu se recoller ensemble. Tout l'amour à tenter même au prix de la rupture. Toute la vie sera tentée même au prix de la mort. »

¹⁹⁷ Soutif Daniel, « Les artistes noirs et la color line », « *Invisible Americans* », *The color line : les artistes africains-américains et la ségrégation*, Musée du Quai Branly Jacques Chirac, Flammarion, 2016, p.12. Dans l'édition française de W.E.B. Du Bois, l'expression *Color Line* est traduite par « ligne de partage des couleurs ».

¹⁹⁸ Ce mouvement commence à la fin de la Première Guerre Mondiale et se termine à la crise de 29.

¹⁹⁹ Senghor Léopold Sédar, « La mort de Léon-Gontran Damas » in *hommage à L.G. Damas*, Actes, 1978.

En effet, c'est par la poésie que ce mouvement se fait connaître et apprécier des Blancs des États-Unis. L'influence de la revue *Crisis*, fondée par W.E.B. Du Bois, dynamise le mouvement et donne naissance aux États-Unis et à l'étranger, à une nouvelle génération d'écrivains attirés par les poètes de la *Color line*. Les prises de position du groupe se retrouvent dans la poésie empathique de Damas : critique du colonialisme, des valeurs idéologiques comme le christianisme, critique du racisme et de la violence raciale, du technicisme effréné, tout ceci allant avec un antirationalisme, le retour au culte primitiviste de l'émotion cosmique nègre²⁰⁰ comme l'évoque Langston Hughes :

Tous les tambours des jungles roulent dans mon sang et toutes les lunes sauvages brillent dans
mon âme
Et toutes les lunes sauvages
Et chaudes des jungles brillent dans mon âme
J'ai peur de cette civilisation
Si dure
Si forte
Si froide²⁰¹

La reconnaissance de l'Afrique est à l'ordre du jour, elle se manifeste par un nouveau regard sur les arts, notamment l'Art Moderne et la musique. Elle façonne un nouveau visage du Noir relayé par l'importance du nombre de parutions et de la diffusion de revues éditées pendant cette période, tant aux États-Unis qu'en France. Celles-ci permettent de toucher un large public noir afin de le mobiliser.

La *Color Line* est surtout la ligne de l'interdit. Aux États-Unis, les lois Jim Crow instituant la ségrégation raciale sont en vigueur entre 1876 et 1964, elles seront abolies par le Civil Rights Act. Elles touchent essentiellement les États du Sud, ceux-ci ayant toute latitude pour élaborer des décrets supplémentaires. Une justice expéditive s'applique et touche les Noirs. Nous retiendrons pour notre sujet, comme information les lois de Floride, ou du Mississippi, en vigueur lors de l'écriture de *Black-Label* :

Floride :

²⁰⁰ Toumson Roger, « Grandeur et Misère philosophique de la Négritude », *La transgression des couleurs, Littérature et langage des Antilles (XVIII^e, XIX^e, XX^e siècles)* Tome 2, Éditions Caribéennes, 1985, p. 365.

²⁰¹ Langston Hughes, : « For the Portrait of an African Boy after the manner of Gauguin » in *the Weary Blues*, Alfred A.Knopf, New York, 1927, p.102.Cité par Christophe Dailly : "Léon-Gontran Damas et la Negro-Renaissance", *Présence Africaine*, 1979/4 (N° 112), p.161-180. DOI 10.3917/presa.112.0161 <http://www.caim.info/revue-presence-africaine-1979-4-page-161.htm> consulté le 20 avril 2017.

« Tout mariage entre une personne blanche et une personne noire ou entre une personne blanche et une personne d'ascendance noire à la quatrième génération est interdit ».

« Tout Noir et toute femme blanche, ou tout homme blanc et toute femme noire qui ne sont pas mariés et vivent habituellement ensemble ou occupent la même chambre la même nuit sont punissables d'emprisonnement ne pouvant dépasser 12 mois ou d'une amende maximale de 500 dollars ».

Mississippi :

« Toute personne qui sera reconnue coupable de l'impression, de l'édition ou de la circulation de tracts ou pétitions recommandant ou présentant au public des informations, des arguments ou des suggestions en faveur de l'égalité raciale ou en faveur du mariage entre Blancs et Noirs, sera coupable d'un délit et risquera jusqu'à cinq cents dollars d'amende ou six mois de prison²⁰² ».

À cette justice raciste s'ajoutent les exactions de milices comme le Ku Klux Klan, ou autres « confréries » qui ont pour but d'assurer la suprématie blanche dans ces États du Sud, invoquant le plus souvent l'appétit sexuel des Noirs et le danger que cela représente. À leur retour de la Première Guerre Mondiale, elles intimident les Noirs, par des attentats, des lynchages, des pendaisons²⁰³ ; certains de ces combattants retournent en France.

Cette présentation a pour but d'aborder le contexte dans lequel le poète de *Black-Label* écrit son œuvre. L'interdit fait partie de la vie du poète : extérieurs ou intérieurs, ils concernent l'écriture ou l'exclusion, mais nous nous attacherons à ceux qui sont relatifs à l'amour et à la communication amoureuse.

²⁰² « Le mouvement des droits civiques aux États-Unis », *Publication du Bureau international de l'Information du Département d'État des États-Unis d'Amérique*, <http://itinéraires-blues.com> consulté le 14 avril 2017.

²⁰³ Holliday Billie, « Strange Fruit », 1939, chanson contestataire qui évoque les lynchages et les pendaisons dans le Sud des États-Unis. Ces « fruits étranges » sont les Noirs pendus dans les arbres.

Chapitre 3.1 – L'amour et le franchissement de la ligne

De nombreux écrits du poète abordent le problème du préjugé de race, notamment dans *Misère Noire*²⁰⁴ il écrit :

Par quelle aberration peut-on penser parer le réprouvé des charmes du fruit défendu, de la chasse gardée, du gibier rare ? Quels dangers, quelles menaces de déséquilibre ne recèle pas la substitution d'un « forbotten » conventionnel aux lois naturelles de la sélection.

Le résultat répugnant pour le bénéficiaire est que le nègre se trouve ainsi nanti d'une auréole de trouble séduction sitôt que le préjugé de races lui est appliqué en matière sexuelle.

On peut d'autant moins demander à tous les nègres d'agir comme des saints que l'on en use sans scrupule vis-à-vis d'eux. Le préjugé de races, sous la forme sexuelle, comporte à la fois la tentation et l'absolution d'une guerre de ruelles.

La grande majorité des nègres se rend compte que ce n'est là qu'une face d'un conflit économique ; d'autres voient là une nouvelle occasion d'injures atteignant leurs plus lointains ancêtres. Dans les deux cas, il est puéril de demander à la victime le moindre sens de la générosité ou d'une sorte de « chevalerie ». Ceux qui en sont capables [...] sont ceux que cette sorte de brimade laisse indifférents pour que la femme blanche soit une femme et non pas le sexe d'une autre race.

Dans le recueil *Névralgies*, le poète évoque cette impossibilité de l'amour interracial et se réfère au récit biblique de l'*Ancien Testament*²⁰⁵ qui relate la malédiction du fils de CHAM et la pureté de SEM autre fils de Noé dans ce poème rythmé par de nombreuses polysyndètes :

²⁰⁴ Damas Léon-Gontran, « Misère noire », *Esprit* n°81, juin 1939, repris dans *Retour de Guyane*, Éditions jeanmichelplace, 2003, p.170.

²⁰⁵ « Nudité de Noé et Malédiction de Canaan », Genèse 9 :18-10 :32.

*CONTRE NOTRE AMOUR
QUI NE VOULAIT RIEN D'AUTRE*

Contre notre amour qui ne voulait rien d'autre
que d'être beau comme un croissant de lune au beau mitan
du Ciel à minuit
et pur comme le premier ris du nouveau-né
et vrai comme le verbe être
et fort comme la Mort d'où nous vient toute vie

Contre notre amour
qui rêvait de vivre à l'air libre
qui rêvait de vivre sa vie
de vivre une vie
qui ne fut
ni
honteuse
ni lépreuse
ni truquée
ni tronquée
ni traquée
ils ont invoqué NOE
et NOE en appela à SEM
et SEM en appela à JAPHET
et JAPHET s'en remis à NOE
et NOE en appela à MATHUSALEM
alors MATHUSALEM ressortit de l'arsenal
tous les oripeaux
tous les tabous
tous les interdits en fanal rouge

*Attention
Ici Danger
Déviation
Chasse gardée
Terrain privé
Domaine réservé
Défense d'entrer
Ni chiens ni nègre sur le gazon*

La véhémence de la protestation du locuteur est rendue dans ce poème par un *crescendo* dont l'acmé est portée au dernier paragraphe. Le *nous* que reprend l'adjectif possessif *notre* est celui du poète amant et de son amante, mais le texte se veut universel par l'évocation d'une légende biblique. Le *nous* ici « nous vient » s'étend à une « race » qui est exclue, comme est exclu du texte, Cham, le troisième fils de Noé qui porte la malédiction du peuple noir. Le *nous* s'oppose à un *ils* « ils ont invoqué Noé », car Noé est celui qui a proféré la sentence contre son fils qui l'avait vu dans sa nudité. *Ils* figurent ceux qui prononcent l'interdit. Ceux qui sont contre l'amour tel que le poète l'énonce avec l'insistance que permet le « et » qui relance le vers « pur », « vrai », « fort », adjectifs auxquels s'ajoute les comparaisons évoquant le déroulement de la vie : le *nouveau-né*,

l'Être, et la Mort. L'allusion à Matusalem fait remonter au-delà du Déluge la tradition des interdits, c'est-à-dire à la nuit des temps. Dans l'énumération finale, portée par l'italique, de multiples voix se font entendre dans un discours rapporté aux accents illocutoires, impératif, où le poète ne retient que des fragments discursifs qui le concernent pour son argumentation qui s'appuyant sur du concret, se veut objective.

Défense d'entrer dans le paradis blanc. Défense de traverser le terrain privé. Le nègre n'est pas plus privilégié que le chien, il y en a qui diraient simultanément que le nègre est un chien²⁰⁶.

Le poète de nouveau stigmatise la religion et les interdits. Il reprend de plus l'image récurrente dans son œuvre celle du chien signe d'animalité, de soumission et de rage. Il clame ici son dégoût du racisme qui prend racine à l'origine de l'humanité et qui perdure comme le montre l'extrait suivant de *TU ÉTAIS AU BAR*²⁰⁷ :

TU ÉTAIS AU BAR
et moi
 parmi d'autres
à même la piste enduite
et patinée de steps
de stomps
de slows
De songs
De sons
De blues

Et de la table où un Blanc à lunettes
s'ennuyait à lire un journal *son* journal
je te regardais boire un Canadian Club

Fasciné peut-être
soudain ton regard
affronta le mien
mais de toi ou de moi qui déjà n'étions
qu'un beau désir insatisfait
je ne sais plus lequel
vint au devant de l'Autre
alors que l'orchestre scandait
Esclavo Soy

Je ne sais plus lequel

Et ce fut le vertige

Accrochée à tes pas
accrochée à tes yeux
accrochée à ton âme

²⁰⁶ Ojo-Ade Femi, « Léon-Gontran Damas, cet africain déraciné », *Hommage posthume à Léon-Gontran Damas*, Présence Africaine, 1979, p.163.

²⁰⁷ Damas Léon-Gontran, « TU ÉTAIS AU BAR », *Black-Label, op.cit.*, p.58.

je me laissai aller
au rythme de ton drame

Et j'en vins à souhaiter en moi-même
que le chemin à parcourir fut aussi long que le temps
mis
à nous voir l'un et l'autre
face à face au Carrefour

Brisant l'effroi qui nous rendait muets
tu m'avais dit

JE ME RIS DU HASARD MAIS JAMAIS DU DESTIN
qui déroule à sa guise le film
et tout est là ce soir qui rappelle
l'âpre parfum du jour
où malgré l'interdit
IL A ÉTÉ PENDU CE MATIN À
L'AUBE UN NÈGRE COUPABLE
D'AVOIR VOULU FRANCHIR LA
LIGNE

l'amour s'était promis à soi-même
d'être à jamais fidèle à son désir
[...]²⁰⁸

Le poème *TU ÉTAIS AU BAR* place le lecteur devant la situation de l'interdit. L'évocation du souvenir de la scène de rencontre entre deux amants s'effectue au moyen d'un discours rapporté au style direct, sous forme de dialogue, entre un « je » et un « tu » dont on ne sait au début du poème de qui il s'agit. La répétition du vers « je ne sais plus lequel » v.19 et 23, permet d'entretenir la confusion et l'image de fusion recherchée par le locuteur. L'énonciation est ici perturbée par ce jeu sur l'interlocution, ce qui permet de lire le texte indifféremment dans une sorte de « vertige » qui prend d'ailleurs fin avec ce substantif au vers 29. À partir du vers 30, le lecteur prend connaissance de l'identité du locuteur dans une strophe où le participe passé au féminin « accrochée » répété en anaphore sur trois vers lève le doute. L'amante s'adresse donc à l'amant poète qui est son interlocuteur, le « Tu » de *TU ÉTAIS AU BAR*.

Le début du poème évoque une rencontre amoureuse dans un lieu nocturne qui s'apparente à un *dancing* au sol patiné par les danses américaines dont les phonèmes évoquent avec les onomatopées leur martèlement trépidant : « stomps, songs, sons, slows ». Trois personnages composent la scène que nous ne pouvons reconstituer qu'à

²⁰⁸ Damas Léon-Gontran, « TU ÉTAIS AU BAR », *Black-Label, op.cit.*, p.58.

partir du vers 30 : « un Blanc à lunettes » à table, qui s'ennuie avec « son journal », le poète au bar, l'amante sur la piste avec d'autres. Ce tableau évoque les scènes peintes par Hopper. L'échange se fait dans un premier temps à la manière des séquences d'un film, dans un jeu de regards allant crescendo : « le Blanc à lunettes », la femme qui regarde le poète « je te regardais boire un Canadian Club », la fascination du regard du poète, par elle, puis l'affrontement du regard de l'amante par celui du poète. Cet échange visuel se substitue à l'échange verbal dans une situation de non-dit qui traduit le malaise qu'évoque le vers 17 « mais de toi ou de moi qui déjà n'étions qu'un beau désir insatisfait ». L'adverbe de temps « déjà » traduit une évidence instantanée, celle d'un drame à venir.

L'amante ne se définit que par sa situation, mise à l'écart du bar dans une position d'observation, ce qu'indique la mise en relief typographique du vers :

TU ÉTAIS AU BAR

et moi

parmi d'autres

Ce jeu typographique met réellement en scène la situation, en position majuscule, celle de l'amant qui prend toute son importance et montre la soumission de la femme. Cependant le choix de la police de caractère rappelle aussi l'énoncé proféré comme une voix, ce qui est fréquent et sert d'indice dans le recueil.

L'amant est décrit dans un premier temps par son regard « fasciné », puis par ses lèvres, ses mains, ses yeux. Ceux-ci sont définis par des isotopies qui révèlent l'imminence d'un drame « affronter/effroi/interdit/surgis/stupeur/désarroi/détresse/torture/souffrance».

Soudain ce soir surgis
vos mains vos lèvres
vos yeux sont ceux de la stupeur
ceux du désarroi
ceux de la salive amère avalée
ceux de la larme versée en un coin de ma peine
ceux de ma détresse
ceux de la torture
ceux de la souffrance
ceux de la patience
ceux de l'angoisse
ceux de l'attente

Nous pouvons remarquer dans cette énumération, outre les anaphores démonstratives insistantes, la présence du locuteur, l'amante, qui évoque sa [ma] peine, puis sa [ma] détresse, ce qui manifeste l'unisson de leurs sentiments.

Cet unisson se retrouve avec le rapprochement du morceau musical exécuté en arrière-plan au titre significatif « *Esclavo Soy* » suivi du vers « je ne sais plus lequel » qui exprime la fusion, puis, progressivement l'amante se révèle :

Accrochée à tes pas
accrochée à tes yeux
accrochée à ton âme
je me laissai aller
au rythme de ton drame

Ce dernier vers démontre la tension « ton drame », et place les amants à égalité, ce qu'exprime le « nous », face à la réalité de leur différence qui implique un choix crucial :

à nous voir l'un et l'autre
face à face au Carrefour
brisant l'effroi qui nous rendait muets
tu m'avais dit

JE ME RIS DU HASARD MAIS JAMAIS DU DESTIN
qui déroule à sa guise le film
et tout est là ce soir qui rappelle
[...]
où malgré l'interdit

IL A ÉTÉ PENDU CE MATIN
À L'AUBE UN NÈGRE COUPABLE
D'AVOIR VOULU FRANCHIR LA
LIGNE

Poursuivant son discours, l'amante s'adresse à son interlocuteur dans une forme d'insistance « tu m'avais dit » suivi d'un vers en capitales, sous forme de sentence. Elle lui rappelle la dramatique allusion à une affiche qu'il ne peut oublier dont la teneur pèse sur l'avenir de leur amour. En affirmant *JE ME RIS DU HASARD MAIS JAMAIS DU DESTIN* le poète s'engage dans un face à face avec celui-ci en toute connaissance de cause, à savoir que ses frères de couleur risquent encore le châtement suprême que rappelle l'affiche : la pendaison d'un Nègre qui a franchi la ligne. Ce collage décalé par rapport à la marge, c'est-à-dire par rapport à la norme, suspend la narration et suggère l'effroi que le poète va briser pour alléger la tension qui sidère les amants : « brisant l'effroi qui nous rendait muets ».

Cette affiche, comme une nouvelle voix qui évoque le destin, détermine le poète et témoigne de sa prise de conscience. Fidèle à son serment, il s'engage au nom de l'amour, comme en attestent ces vers :

l'amour s'était promis à soi-même
d'être à jamais fidèle à son désir

ET

tout est là ce soir où nos vies
ont cessé d'être parallèles

Le poète brandit ainsi sa volonté de rompre avec les préjugés de couleur qui aliènent les Noirs et les Blancs et entravent toute velléité de libération. Devant la multitude des articles critiques sur ce poème²⁰⁹, nous retiendrons la remarque de Jonas D. Rano²¹⁰ :

Cette information cruelle en soi invite les siens à faire fi de tous les tabous, de tous les interdits, de toutes les réminiscences terrifiantes d'Afro-créoles châtiés pour ne les avoir pas respectés. Et c'est bien la pensée de Damas quand il écrit : IL A ÉTÉ PENDU CE MATIN [...].

Ce poème d'amour illustre la dimension lyrique du poète soulignée par les multiples interventions typographiques sur le texte. Il y affirme que « malgré la puissance du mépris/la puissance de la haine/ » il s'engage, et invite ses frères à transgresser les interdits, à franchir la Ligne et à briser les tabous comme il l'évoque encore dans le poème *TOUJOURS TU VIENDRAS* :

Quand bien même je serais au bout du Monde
toujours tu viendras
passée la ligne²¹¹

²⁰⁹ Hill Edwin, « Ratés rythmiques : Black-Label et le beat de la négritude », *Léon-Gontran Damas, une négritude entière*, sous la Direction de Vété Congolo, Espaces littéraires, L'Harmattan, 2015, p.224 ; Bertène Juminer, « Damas or the rehabilitation of marronage », *Critical perspectives on Léon-Gontran Damas*, Compiled and Edited by Keith Q. Warner, An Original by Three Continents Press, Boulder, Colorado, 1988, p.43 ; Gyssels Kathleen, « Désirs comprimés d'un Bel enfant de cœur » « L'entre-dit genré » *Léon-Gontran Damas : Cent ans en Noir et Blanc*, sous la direction d'Antonella Emina, CNRS Éditions, 2014, p.95 ; Fayolle Roger, « Actualité de Léon-Gontran Damas : Engagement et liberté du poète », *Actes du Colloque Léon-Gontran Damas*, Paris, Décembre 1988, p.220.

²¹⁰ Rano Jonas D., « Damas : le poète moderne de la créolitude » *Créolitude : Léon-Gontran Damas et la quête d'une identité primordiale*, Éditions Universitaires Européennes, 2011, p.228.

²¹¹ Damas Léon-Gontran, « TOUJOURS TU VIENDRAS », *Névralgies, op.cit.*, p.127.

Chapitre 3.2 – L'impossible communication

Bernadette Cailler dans « 'Ce désir que j'ai d'elle' : Damas ou la nostalgie²¹² » écrit que Césaire se demandait au sujet de la poésie de Damas « Damas a-t-il jamais écrit autre chose que des poèmes d'amour ? Amour dont Césaire évoquait les deux faces, personnelle et collective, sans d'ailleurs chercher à en creuser le paradoxe ». Elle s'interroge aussi sur la place des poèmes d'amour dans l'œuvre du poète de la Négritude compte tenu des nombreuses références au pronom *Elle* qui renvoie parfois de manière ambiguë à la terre, à la nostalgie, tout autant qu'à une femme dans des accents intimistes qui portent la trace du « drame » vécu par le poète comme le montrent les vers suivants :

[...]
Paix-là
je dis bien paix-là
sur cette faim atroce
que j'ai d'Elle
de la seule Elle
et d'Elle seule

Paix-là
je dis
je redis paix-là
sur cette soif que j'ai d'Elle
Elle
mon lait de corossol qui lave
tout relent de nuit blanche
[...]²¹³

Comme nous pouvons le voir, *Elle* dans ce poème peut faire référence à la Terre-Mère, la Guyane ou les Antilles, ou encore l'Afrique, ce lieu dont il n'est, en réalité jamais absent, est l'endroit où il est en paix. Il peut s'agir aussi d'un désir de paix consécutif à l'angoisse qu'il ressent loin d'une femme qui seule peut altérer le manque. Dans le premier paragraphe cité, nous remarquons la reprise du pronom *Elle* qui permet de faire un lien avec le poème *SONNE ET SONNE* « clair de lune à trois/dont l'image est à jamais en

²¹² Cailler Bernadette « ' ce désir que j'ai d'Elle' : Damas ou la nostalgie », *Actes du Colloque Léon-Gontran Damas*, Paris, 1988, Présence Africaine 1989, p.223.

²¹³ Damas Léon-Gontran, « BOUCLEZ-LA », *Névralgies, op.cit.*, p.97.

UNE/FEMME entrevue en l'Ile aux mille et une fleurs/ ». L'absence de référence, ou l'ambiguïté entretenue, ne permet pas au lecteur de savoir de qui il s'agit. Cette ambiguïté de la référence se retrouve dans d'autres poèmes comme des marques d'une intimité préservée.

Cette intimité préservée se retrouve au début du mouvement II avec le poème *SONNE ET SONNE*²¹⁴ aux accents pathétiques :

SONNE ET SONNE
sonne à mon cœur mariné dans l'alcool
dont nul n'a voulu tâter à table hier
sonne et sonne
minuit de clair de lune à trois
dont l'image est à jamais en UNE
FEMME entrevue en l'Ile aux mille et une fleurs
assise au pieds des mornes verts et filaos échevelés

[...]
[et flûte de bambou du Pâtre éveillé modulant la ren-
gaine en sourdine]

Le poète en exil souffre de sa solitude et des préjugés qu'il découvre avec amertume. Il s'adonne à l'alcool jusqu'à ce que son cœur soit « mariné » c'est-à-dire altéré et proche de l'ébriété. C'est dans cet état pathétique et semi-inconscient qu'il ordonne à son téléphone de sonner. L'injonction *SONNE* en majuscule, comme une supplique, simule sa voix encore forte mais qui s'affaiblit en minuscule en réalisant son désarroi car « nul n'a voulu tâter à table hier ». Le poète ici parle de son isolement et souffre de son éloignement d'autant que personne n'a voulu partager un verre avec lui. L'impératif présent perlocutoire est le temps de l'ordre ou de la prière, mais il reste ici sans effet, car le téléphone reste désespérément muet et le poète se sent abandonné.

La situation du poète amoureux et exilé est rendue douloureuse par la distance qui sépare les amants qui ont perdu contact et le seul lien immédiat qui pourrait le reconforter ne peut se faire que par téléphone. Le lien social apparemment absent montre les obstacles qu'il rencontre, l'indifférence et l'ostracisme dans lequel il se trouve, mais aussi que rencontrent tous ceux de sa communauté, sans doute à cause de sa « race ». Le poète atteint psychologiquement tente d'oublier la dure réalité de sa solitude en s'adonnant à l'alcool

²¹⁴ Damas Léon-Gontran, « SONNE ET SONNE » *Black-Label, op.cit.*, p.37.

jusque minuit où ses pensées le dirigent vers des souvenirs heureux. C'est sous la lumière lunaire, perçue symboliquement comme féminine, qu'il revoit en pensée une femme idéale, composée des trois femmes qu'il a aimées là bas, en Martinique. Le poète se rassure en composant un tableau idyllique, romantique dans son évocation de la nature, mais aussi quasi-surréaliste puisqu'il superpose ses amantes et que la métamorphose opère puisqu'il n'en reste qu'UNE. Le paysage bucolique n'est pas totalement dressé dans ce premier passage puisqu'il se complète au fur et à mesure que ses souvenirs ressurgissent ce qui s'opère jusqu'à la fin du recueil comme un fil conducteur et une résonance obsédante. Dans le passage suivant, en effet, le poète ajoute à son récit d'exil, l'évocation d'un *Pâtre* à la *flûte de bambou* qui introduit un élément pastoral et musical à cette scène champêtre où une femme adulée semble l'attendre « assise au pied des mornes ».

ALLO ALLO
Allo Sicy

Sicy-Chabine
ICI Limbé
Veux-tu que nous jouions
au jeu de notre enfance enjouée
dis
veux-tu que nous jouions
au jeu du baiser-pur
du baiser-sur-le-front
du baiser-jamais sur la bouche

Le poète locuteur reprend dans un discours rapporté une communication téléphonique dont on ne sait si elle a abouti. Le décrochage spatial indique qu'il s'agit d'un autre espace, une autre temporalité que souligne l'intervalle entre les deux termes de l'anadiplose. Par l'interjection *ALLO ALLO* en majuscule le poète fait entendre sa voix qui se fait plus entendre au deuxième vers alors qu'il enchaine avec le prénom *Sicy*. L'échange instaure un schéma de communication, l'énonciateur émetteur, le poète amoureux en exil et un allocataire *Sicy*, la femme aimée, l'absente. Par l'injonction *ALLO ALLO*, la fonction phatique est privilégiée. La tentative de contact se prolonge avec la répétition de la figure phonique comme un écho, ce qui ouvre un espace à la fonction émotive²¹⁵ que traduit visuellement le marquage typographique et à la fonction conative à l'adresse de l'allocataire. Le locuteur se présente, il est *Limbé*, chagrin d'amour en créole, il est celui

²¹⁵ Jakobson Roman, « Poétique » *Essais de linguistique générale*, Arguments, Les Éditions de Minuit, 1963, p.230.

qui sollicite *Sicy-Chabine*, la belle noire à la peau claire. Ces deux dénominations hypocoristiques illustrent la complicité des interlocuteurs et donne ainsi une chance à la communication de s'établir. *Limbé* est *ICI*, à l'autre bout du fil, et le jeu de paronymie et « Sicy » évoquent une volonté voire un ordre du poète [*Sicy/Sicy/ICI* » qui désire sa présence auprès de lui, présence fictive, mais une présence amoureuse qui lui manque puisque le locuteur est « chagrin d'amour ». Le lecteur ne sait pas où se trouve *Sicy*, mais ce lieu est supposé être connu du locuteur qui l'appelle puisque, compte tenu de leur lien mis en évidence par les surnoms, ils semblent proches. L'absence de réponse de l'allocutaire, l'incommunicabilité, place le locuteur face à lui-même, en amoureux transi solitaire et malheureux car il ne peut prouver son attachement. N'acceptant pas la séparation avec la femme aimée, il tente de poursuivre son énonciation sous forme d'une sollicitation timide basée sur l'évocation détournée du passé, c'est-à-dire de l'enfance heureuse, ce qui modifie le contexte de communication qui est replacé dans l'antériorité.

Le poète invite *Sicy* à un nouveau jeu : « jouions », « enjouée » fondé sur des formes de baisers où l'on remarque des néologismes construits sur des locutions composées « baiser-pur », « baiser-sur-le-front », « baiser-jamais sur la bouche » révélant toute la créativité mise en place pour explorer les facettes du baiser. Néanmoins cette manière du baiser évoque le chevalier et sa Dame dans la *fin'amor*. Lien pudique suffisant, qui se déroule dans une forme de retenue et de bonne éducation. Le chevalier est sous la domination de sa dame, c'est ce que le poète éprouve devant l'absence de réponse, mais dans une attitude phatique, discrète, il tente d'accaparer son attention avec « dis » suivi d'une interrogation « veux-tu », ainsi le poète ne renonce pas malgré sa déconvenue.

La difficulté de communication se manifeste de nouveau dans ce poème qui place le lecteur dans une position vertigineuse compte tenu des nombreuses ellipses que le poète place dans la situation de communication

Dans ces deux extraits, le poète semble prendre la posture d'un chevalier des temps modernes avec le téléphone d'une part, et d'autre part, celle d'un troubadour de la lyrique courtoise en adoptant le ton de la pastourelle. Celle-ci est une petite pièce satirique dans laquelle un chevalier effectue une requête d'amour adressée à une bergère, portée par un

air allègre²¹⁶. En effet, dans le répertoire médiéval qu'apprécie le poète, cette petite pièce est une œuvre basée sur la dérision et le poète joue avec ce registre et l'autodérision comme nous allons le démontrer. Le chevalier ici a « le cœur mariné dans l'alcool » c'est-à-dire un poète « déchu » or la bergère dans la pastourelle est sollicitée par un « chevalier-poète ». Elle appartient souvent au « monde vulgaire » et fait partie d'un univers sauvage, sylvestre qui donne son caractère à la femme, mais le poète situe dans l'œuvre sa Dame²¹⁷ dans un univers délicat et exotique « en l'Île aux mille et une fleurs/assise au pied des mornes verts/et filaos échevelés », tandis qu'un pâtre « le *gaité* » joue de la flûte de bambou et non de roseau. Le poète ne décrit pas une « vilaine », une « sauvageonne » comme dans la poésie médiévale pour marquer la différence sociale, mais une *FEMME* qui les rassemble toutes : « minuit de clair de lune à trois/dont l'image est à jamais en UNE » et juste « entrevue » dont le souvenir est à jamais inscrit dans la mémoire du poète. Dans la pastourelle les deux amants se rejoignent, or ici la tentative de rapprochement échoue. Le poète mal-aimé, déchu, « s'en remet à la clameur de sa voix en Exil ».

Le poète exilé abandonne le temps d'un poème l'alcool qui stimule sa mémoire et tente de nouveau un contact avec une femme aimée avec laquelle il instaure un jeu sous la forme d'un rapport de force :

CESSE OU JE RACCROCHE

je ne joue plus
je dis tout
et je dis

Ce n'était pas lui
ce n'était pas celle
qui seule eût pu
vous parler de lui

Ce n'était pas elle
ce n'était pas lui
ce n'était que moi
à l'autre bout du monde
au bout de l'appel

²¹⁶216 Zink Michel, *La pastourelle, Poésie et folklore au moyen-âge, 1972* », (Coll. « Études » 67) [compte-rendu] d'Heur J.M, *Cahiers de civilisation médiévale/Année 1977/Volume 20/Numéro 80/pp.386-394*. http://www.persée.fr/doc/ccmed_0007-9731_1977_num820_80-2065_t1_0386_0000_2 consulté le 15 mai 2017.

²¹⁷ Blérald Monique, « Damas : chevalier mal aimé et troubadour créole » *Léon-Gontran Damas : poète, écrivain patrimonial et postcolonial*, Matoury, Guyane, Ibis Rouge Éditions, 2014. Monique Blérald indique « C'est à cette acception noble de dame que nous rattachons, dans *Black-Label*, la métaphore florale des mornes verts évoquant la candeur angélique de la créature féminine, qui revient comme un leitmotiv dans le texte». [SONNE ET SONNE], *op.cit.*, p.154.

tout au bout du fil
au bout de l'angoisse
au bout de l'attente
à bout de désir
[...]

Le caractère agonistique du premier vers sonne comme une menace et une alternative. *CESSE* à l'impératif, et *JE RACCROCHE* évoquent clairement une communication téléphonique, au style direct où se devine une tension. Ce cadre ne nous permet pas de distinguer l'identité du locuteur. Le lecteur se trouve dans une situation d'incertitude face à la situation de communication qui pour être comprise suppose un certain nombre d'éléments objectifs. Or ceux-ci font défaut à part le « JE » du locuteur dont on ne sait qui il est, mais qui veut poursuivre l'échange avec un « TU » interlocuteur. La difficulté de compréhension pour le lecteur tient pour partie à l'évocation d'une communication téléphonique qui masque de fait la réalité d'un dialogue entre deux interlocuteurs. Par ailleurs, le lecteur n'a pas connaissance de la situation spatio-temporelle dans laquelle ils se trouvent. Nous ne savons pas non plus si le message est compris par ce dernier. Nous pouvons certes imaginer l'intonation et le rythme par les trois vers suivant qui sont des stichomythies exprimant un sentiment d'exaspération. Avec les trois vers « je ne joue plus », « je dis tout », « je dis », nous pouvons hésiter en l'absence de ponctuation ou d'éléments typographiques entre l'univocité ou un dialogue auquel nous n'avons pas accès. Le verbe « jouer » est un verbe intransitif, il ne nous dit pas ici, « à quoi », le verbe « dire » est un verbe transitif qui n'est pas accompagné ici d'un complément. Ces ellipses rendent la compréhension malaisée.

La suite du poème donne quelques indications sous la forme d'un discours rapporté à l'imparfait, temps du passé, au style direct marquant ainsi un décrochage par rapport à la première strophe qui est au présent. On remarque le déictique *celle* que l'interlocuteur connaît également, mais aussi des marques de délocutions « lui », « elle », « celle » qui semblent s'inscrire dans une sorte d'énigme ou de rétention volontaire d'information. Ce jeu que le locuteur dénie dans la première strophe « je ne joue plus » s'établit à partir d'inversions. L'assertion « Ce n'était pas lui » ouvre une série de vers à la forme négative qui se manifestent à la troisième strophe. Avec le vers « ce n'était pas celle/qui seule eût pu/vous parler de lui », on remarque l'irréalité avec le plus-que-parfait du subjonctif, et, par déduction, nous constatons que deux personnes sont évincées « lui » et « celle ». Le

poète reprend son discours pour parler de lui-même « ce n'était que moi » révélant ainsi la solution de l'énigme qui lui permet d'évoquer l'exil et sa solitude.

Le poète reprend ensuite la parole dans une communication téléphonique qu'il souhaite interminable, puisqu'il réitère sa menace et poursuit sous forme phatique à vouloir se retirer du jeu.

Nous constatons que le poète s'affirme en monopolisant le discours « Je » « moi », sans laisser à la parole à un « tu » dans cette partie du poème. Il mobilise à son profit « les actes de langage en donnant des ordres *CESSE*²¹⁸ sinon *JE RACCROCHE*. L'interlocuteur absent du dialogue ne semble pas ici être conscient que le locuteur cherche à lui exprimer quelque chose coûte que coûte. Par l'injonction *CESSE*, il est possible d'imaginer que l'interlocuteur refuse d'entendre. Par les actes de langage qu'il pose, le poète se révèle à lui-même dans sa tentative d'échange infructueuse face à Autrui.

²¹⁸ Searle John R., *Les actes de langage : Essai de philosophie du langage*, Hermann, 1972, p.52.

Partie 4

-

La poétique du réel

Tout au long de son œuvre Léon-Gontran Damas construit *sa poétique*. Celle-ci est celle d'un poète qui se place dans l'optique d'un *Nègre* qui revendique une nouvelle approche de la poésie. Toutefois cette poétique est marquée par la duplicité car le poète n'ignore pas les canons dits français. Le choix d'écrire dans une langue qui permet de s'adresser à la majeure partie du peuple noir francophone, l'adresse qui est faite aux Blancs suppose un parti pris, un acte intentionnel. Pour le poète, le désir de porter haut la lumière qui éclaire son peuple lui impose toutefois de se rapprocher de lui par des repères communs afin de garder le lien qui les rattache. La poésie damassienne sera donc portée par l'affirmation d'une libération du langage et de la recherche d'une authenticité comme nous pouvons l'observer :

Dans la préface de *Poèmes nègres sur des airs africains*²¹⁹, dédiée à Senghor, il écrit :

[...]

C'est que l'Africain qui est né poète et a vite fait d'improviser un chant, ne compose pas pour les savants. Il compose pour être écouté du **peuple**. Ce qui explique **les moqueries, les calembours, les jeux de mots, la simplicité dans l'expression**²²⁰.

Poésie où la rime et le nombre de syllabes n'ont forcément aucun rôle à jouer. **Poésie qui attend tout de la cadence et de la mélodie**. Tout de la **répétition qui engendre le rythme**. Tout de **l'antithèse et du parallélisme des idées et des images**.

Poésie faite de *subtilité*, de *délicatesse* et de *nuances* notait André Gide, au cours de son inoubliable voyage au Congo.

Nous découvrons par ces phrases une forme d'art poétique que le poète met en pratique dans *Black-Label*. En effet, le poète se distingue clairement des deux autres auteurs de la Négritude par un lexique accessible à tous, sans fioriture ni recherche d'effets. Senghor dans son Anthologie ne verra pas chez Damas le choix volontaire de la simplicité, il écrit :

« La poésie de Damas est essentiellement non sophistiquée. Elle est faite de mots de tous les jours nobles ou grossiers, le plus souvent des mots les plus simples et des expressions du peuple ²²¹ [...].

Les choix poétiques de Damas sont orientés vers sa communauté où seule une petite minorité a accès à l'éducation. Par le souci de rythmer ses textes, le poète sait qu'ils seront de la sorte mémorisés et déclamés. Sa critique de la société petite bourgeoise crée

²¹⁹ Damas Léon-Gontran, « Poèmes nègres sur des airs africains », additif à *Black-Label*, 1948, *op.cit.*, p.121.

²²⁰ Nous surlignons

²²¹ Senghor Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, PUF, 1948, p.5.

telle qu'il l'a définie dans sa poésie s'y retrouve avec son humour, les répétitions, le rythme.

Dans *Black-Label* il précise encore :

DIEU SOIT LOUÉ
Il me suffit
D'avoir deux pieds

J'en aurais beaucoup
Beaucoup trop de douze
Douze pieds comptés pesés
Scandés d'un doigt
Toujours le même
Tout prêt à tout
Bon à couper²²²

Nous voyons ici qu'il ne veut pas s'attacher à rechercher l'alexandrin ni la poésie à forme fixe, mais plutôt la concision, la précision du mot juste ou encore la « trouvaille ». Comme les deux pieds nécessaires à la marche, deux pieds suffiront à faire un poème.

Dans *Poètes d'expression française*²²³, le poète règle son compte à la poésie coloniale et prend position :

Alors que la poésie se bornait aux aspects de la réalité physique et croyait avoir tout fait quand elle avait, plus ou moins heureusement d'ailleurs, épîcé le ragoût de la couleur locale, elle **dénonce avec eux la volonté de pénétrer plus avant la réalité morale psychologique et ethnique**. Marquant plus de **souci du réel**, elle entend crever l'écrin du papier colorié du vieil exotisme conventionnel. **Plus sincère, plus altruiste, la poésie est depuis peu tributaire de la vie, d'une vie qui prend sa revanche en s'emparant du poète, en le retenant, en se servant de lui pour l'obliger à révéler son drame et à prendre position**. Elle contraint à dégager certaines leçons.[...] C'est qu'aujourd'hui la poésie a une tâche à remplir, qu'elle doit de plus en plus être de son temps, s'associer à cette ardente recherche des problèmes de la vie moderne et ne pas craindre de se hasarder plus avant et plus bas dans l'expression des idées, des passions et des souffrances qui agitent la société en général et les sociétés coloniales en particulier.[...].

A travers ces lignes nous remarquons le fil conducteur du poète qui doit être au service de la poésie et dire le réel. Il reprend là le manifeste *Légitime Défense*, proche du mouvement surréaliste français. Ainsi le poète ne recule devant rien, son rôle est de dénoncer, de faire voir, il est *phare et sentinelle* et cherche à ce que sa poésie influe sur la

²²² Damas Léon-Gontran, « DIEU SOIT LOUÉ, *Black-Label*, op.cit. p.77.

²²³ Damas Léon-Gontran, *POÈTES D'EXPRESSION FRANÇAISE 1900-1945 panorama établi par L.G.* Damas, Éditions du Seuil, 1947.

réalité pour la rendre conforme à ses aspirations. Sa poésie sera donc audacieuse et libératrice comme le souligne Marie Gallagher :

[...] Rappelons l'effet d'affranchissement du sujet poétique au cours du siècle dernier par le mouvement de la négritude. [...] Comme le constate l'un des commentateurs de la littérature antillaise contemporaine [Jack Corzani²²⁴] « beauté, danse, rythme, humanisme, élan révolutionnaire nègres, grandeur de l'Afrique-mère, tout cela ne pouvait se chanter qu'en se libérant des canons poétiques occidentaux pour adopter un « style nègre » propice à l'extériorisation de la négritude profonde²²⁵ ».

Le poète contribue ainsi à une nouvelle parole poétique ancrée dans une époque de volonté d'émancipation de la communauté noire. Bien qu'il y ait une volonté de libération de l'écriture par rapport aux canons européens, nous relevons néanmoins des éléments sous-jacents d'une poétique occidentale dont le poète est détenteur, par son éducation et son cursus. Nous rappellerons ici son amitié avec Césaire avec lequel il a partagé les cours de latin-grec à Fort-de-France.

Compte-tenu de la richesse des sources sollicitées par le poète et les éléments mis en place pour produire une parole poétique nous envisageons d'étudier les différents procédés poétiques universels et de voir quelle particularité s'en dégage à travers plusieurs axes qui peuvent se croiser, comme le surréalisme, avec ses différents topoi, puis nous verrons la constitution du rythme chez le poète entre répétitions et autres figures sonores.

²²⁴ Corzani Jack, in J. Corzani et al, « Littératures francophones » *Les Amériques*, tome II (Paris : Belin, 1998), p.125.

²²⁵ Gallagher Mary, (Dir.) « L'assujettissement du sujet poétique des Antilles françaises ? », *Sens et présence du sujet poétique, La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*. Faux titre, Rodopi, 2006, p.118.

Chapitre 4.1 – Un poète acteur du surréalisme

Nous avons évoqué dans notre précédent mémoire tout l'intérêt que porte le poète au Surréalisme. Dans un article de Jacqueline Leiner, intitulé « Léon-Gontran Damas ou le Surréalisme comme moyen d'accès à l'identité », elle rapporte cette phrase du poète : « Si je suis devenu l'homme que je suis, je le dois au surréalisme²²⁶ ». Nous ne pouvons que constater que cette déclaration informe aussi l'œuvre du poète. Le surréalisme pour le poète permet la libération du langage et incite à une nouvelle forme de créativité. Dans l'œuvre à l'étude, nous distinguons un certain nombre de topoi repris par les Surréalistes ou ceux qui s'en sont détachés comme Prévert pour retrouver un espace de création hors d'une forme de censure interne proclamée par Breton. Ainsi l'emploi de la liste ou de l'énumération ou encore de l'accumulation visent le plus souvent à mettre en relief une argumentation. Le Moyen-âge et le merveilleux, le fait divers et les jeux de mots rappellent la totale liberté revendiquée par le poète surréaliste. Le goût du poète pour les différents types de composition montre son attrait pour une forme d'esthétique qu'il met au service de son œuvre pour en souligner le rythme et comme marque d'insistance.

4.1.1 : L'emploi de la liste

A la manière de Prévert²²⁷, dans « Tentatives de description d'un dîner de têtes à Paris-France²²⁸ », œuvre contestataire, le poète guyanais dans *J'AI SOULÉ MA PEINE*²²⁹ dresse une liste véhémement des attributs de *CEUX QUI*²³⁰ qui se désolidarisent de leur communauté. Les anaphores « Ceux qui » relancent le poème dans un effet d'amplification

²²⁶ Leiner Jacqueline, « Léon-Gontran Damas ou du Surréalisme », *Romance Notes*, Chapel Hill, N.C. Department of Romance Languages, University of North Carolina. 1979.

²²⁷ Nous savons que Prévert connaissait Damas. Ils ont publié ensemble dans la revue *Soutes*, éditée par le Parti Communiste, N°4, 14 juillet 1936, p.210-211, cité par Sandrine Pujols, *Pigments*, notes, *op.cit.* p.167.

²²⁸ Prévert Jacques, « Tentatives de description d'un dîner de tête à paris-france », *Paroles*, Folio Gallimard, [1949], 2007, p.5.

²²⁹ Damas Léon-Gontran, « J'AI SOULÉ MA PEINE », *Black-Label*, *op.cit.* p.16.

²³⁰ Nous rappellerons ici Aimé Césaire dans le *Cahier d'un Retour au Pays natal*, Bordas, [1947] Présence africaine 1983, p.47.

Ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole
Ceux qui n'ont jamais su dompter la vapeur ni l'électricité
Ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel

relayé par le phonème [ki] occlusif, qui martèle l'indignation du poète envers certains de ses frères, mais surtout dénonce les dangers d'une perte d'identité. Cette énumération s'entend comme proche du langage oral : « parlons-en ». Bien qu'il s'agisse de faits pathétiques, d'une forme de réalité, celle-ci sous la plume du locuteur prend le caractère de l'humour noir tel que défini par les surréalistes²³¹, celui-ci est basé sur une sorte de franchise décapante. Le poète en visant un nombre quasi-infini de situations permet habilement à chacun de se reconnaître sans se sentir isolé même s'il est stigmatisé. L'intention moralisatrice passe ici par la diversité des situations qui permet à chacun de rire de l'autre et pour le poète, il s'agit d'une libération qui lui permet de se mettre à distance et de se construire.

Dans la strophe qui débute par « Ceux qui se lèvent tôt²³² » l'énumération participe d'une autre forme :

[...]
Ceux qui se lèvent tôt
pour que se lèvent tard
et se gavent
se dandinent
se pommadent
se désodorisent
se parfument
se lotionnent
se maquillent
se gargarisent
se congratulent
se jalousent
se débinent
s'enrichissent
[...]²³³

Cette liste paratactique se constitue à la manière d'un blason collectif, à partir des anaphores [ceux] [se] construites avec des verbes pronominaux appartenant à deux champs lexicaux antagonistes, la toilette et le comportement mesquin des petits-bourgeois qui se lèvent tard car ils n'ont rien à faire que de pavaner : « se gavent », « se dandinent ». Cette méthode de construction permet d'unifier l'ensemble des attitudes pour les rejeter. La présence d'un [e] muet, constitutif des verbes du premier groupe déclinés suspend le vers et permet d'instaurer un rythme de scansion qui produit un effet comique. Le texte ici

²³¹ Breton André, « Paratonnerre », *Anthologie de l'humour noir*, biblio, Le Livre de Poche, 1966, p.12.

²³² Damas Léon-Gontran, « Ceux qui se lèvent tôt », *Black-Label, op.cit.*, p.23.

²³³ Damas Léon-Gontran, « J'AI SOULÉ MA PEINE », *Black-Label, op.cit.* p.23.

fonctionne à partir des signifiants et laisse de côté dans un premier temps le signifié. Si l'humour damassien est présent dans le poème *J'AI SOULÉ MA PEINE*, celui-ci est teinté d'« une amertume grinçante » comme le souligne Daniel Delas²³⁴.

Nous pouvons remarquer qu'à cette amertume s'ajoute un certain désenchantement, à l'attitude de son peuple s'ajoute sa propre expérience qui se manifeste par un rejet total du « système » auquel il est confronté. D'énumérations en énumérations se tisse le fil conducteur de sa colère.

Dans *UN POÈME POUR S'EN PASSE VOLONTIERS*, le poète lie son énumération par des asyndètes et des substantifs et l'élabore chronologiquement :

Il s'agit moins de recommencer
que de continuer à être
contre
le dressage
le défilé
le concours
le mérite agricole
le quitus
le viatique
le bon point
le pourboire
la médaille
la menterie
le système
la débrouille
le lâchage
le salaire du lâchage
[...] ²³⁵

Le poème débute sur le thème de la mise en ordre de l'individu «dressage/défilé/concours/», il se poursuit par des récompenses qui en découlent « mérite agricole, quitus, viatique, bon point, pourboire, médaille », puis aborde la déviation qu'engendre une société coloniale pervertie « menterie, système, débrouille, lâchage, salaire du lâchage ». Ce poème se poursuit avec d'autres énumérations dans une tentative d'épuisement du sujet révolté qui enrage et affiche son point de vue : il est contre ce schéma incontournable. Même s'il n'est pas présent dans l'énonciation, le «Je » de l'énonciateur, s'il se réfère à une situation collective, n'engage ici que lui et sa présence est

²³⁴ Delas Daniel, « Léon-Gontran Damas Jazz et poésie nègre ». Cahiers RITM, Outre-mer, Publications de l'université de Cergy-Pontoise, 1999. p.3.

²³⁵ Damas Léon-Gontran, « UN POÈME POUR SUR S'EN PASSE VOLONTIERS », *Black-Label, op.cit.*, p.31.

implicite par la sélection des substantifs retenus. Le poète se livre à une dénonciation portée par cet inventaire ordonné et chronologique, une sorte de recollement de tout ce qui semble inévitable dans un système donné. La technique de la liste construite sur des anaphores se retrouve chez les Surréalistes et chez Breton notamment²³⁶. Elle se base sur des associations d'idées parfois surprenantes « la médaille », « la menterie », mais aussi dans la poésie épique.

4.1.2 : *Le fait divers*

Dans le poème « REGARDEZ REGARDEZ » le poète narrateur fait le récit de la mort d'un enfant jeté dans la Seine, sans doute par sa mère. Cet évènement tragique frôle l'irrationnel et questionne sur l'état mental de la femme infanticide. Ce thème est souvent exploité par les Surréalistes qui s'intéressent au psychisme avec les travaux de Freud, et le thème du fait divers permet de broder sur l'inconscient. Les Surréalistes relatent ces faits divers incompréhensibles dans la revue *La Révolution surréaliste*²³⁷. Le côté terrifiant²³⁸ de ces actes extra-ordinaires ouvre à une interrogation sur les profondeurs de l'être. Cette démarche se retrouve dans la pratique de l'écriture automatique où le psychisme est censé se dévoiler sans contrôle de la raison. On retrouve aussi le fait divers notamment chez les poètes comme Cendrars²³⁹ dans le poème *Dernière heure* qui se présente comme un « Télégramme-poème copié dans Paris-Midi » et dans *Titre* qui figurent tous les deux dans *Dix-neuf Poèmes élastiques*. « Le fait divers fait partie de la manifestation du « hasard objectif » qui régit, selon les lois d'une causalité autre, l'ordre du monde²⁴⁰ ».

La reprise du fait divers est cependant indissociable de la presse. « Il met en concurrence littérature et miroir du quotidien que nous tend le journal²⁴¹ », mais cette

²³⁶ Breton André, « Union libre » *Clair de terre*, Poésie Gallimard, 1931.

²³⁷ *La Révolution Surréaliste*, N°1, relate un grand nombre de suicides.

²³⁸ Béhar Henri, dans *André Breton et le grand fait divers*, relate l'intérêt de Breton pour l'affaire Berton parricide, et celui des Surréalistes pour Violette Nozière, meurtrière condamnée à mort puis graciée.

²³⁹ Cendrars Blaise, « Dix-neuf poèmes élastiques », *Du monde entier au cœur du monde*, nrf, poésie Gallimard, [1947] 2001, p.119.

²⁴⁰ Piegay-Gros Nathalie, « Collages et faits divers surréalistes », *Poétique*, 2009/3, DOI 10.3917/poeti.159.0287. <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-3-page-287.htm> consulté le 20 avril 2017.

²⁴¹ *Ib.idem*.

proximité ne dérange pas les Surréalistes qui s'en servent dans leurs publications, les mêlant à leurs rubriques en jouant sur la typographie et les collages, comme l'avaient fait précédemment les Dadaïstes.

4.1.3 : Les collages

Black-Label commence sur une vignette, ou un papillon tels que nous pouvons les voir dans *Arcane 17*²⁴² le manuscrit d'André Breton, ou encore chez Michel Leiris²⁴³. Cette vignette simule un collage et sa reprise, à la manière d'un *ready-made*, s'effectue de manière à créer un arrière-plan fictif incontournable aux poèmes qu'il sépare. Par ailleurs, cet attrait du poète pour le texte imprimé [cf. *son journal*²⁴⁴] est révélateur d'une époque où celui-ci acquiert un nouveau rôle dans la diffusion des idées. C'est ce que souligne Carrie Noland²⁴⁵, qui rappelle le rôle de l'imprimé dans la diffusion de la pensée et de la littérature chez les Noirs, tout comme ce rôle dans la diffusion des idées chez les surréalistes et le soin apporté à la typographie²⁴⁶. Dans *Black-Label*, cette vignette porteuse d'un slogan se présente de façon saillante et suggère le goût du poète pour le whisky puisqu'il s'agit d'une interpellation à consommer cet alcool, ce que semble faire le poète.

BLACK-LABEL À BOIRE
Pour ne pas changer
Black-Label à boire
À quoi bon changer

Ainsi le recueil se fait à la fois support du poème et celui d'une publicité, à la manière d'un journal.

Le poète reprend cette technique pour évoquer une scène tragique :

²⁴² Breton André, *Arcane 17, Le manuscrit original*. Édition préparée et présentée par Henri Béhar, Biro Éditeur, 2008, f° 12, 14, 17.

²⁴³ Leiris Michel, « La septième venue de la nuit » *Mots sans mémoire*, l'Imaginaire Gallimard, 1969, p. 62.

²⁴⁴ Damas Léon-Gontran, « TU ÉTAIS AU BAR » *Black-Label*, op.cit., p.57.

²⁴⁵ Noland Carrie, « poésie et typosphère chez Léon-Gontran Damas », *Poésie et médias XX-XXI^e s.* sous la dir. de Céline Pardo. Nouveau monde éditions. 2012, p.134.

²⁴⁶ Nous rappellerons ce goût de la typographie chez Damas à travers les premières éditions de ses œuvres, notamment *Pigments* édité par Guy Lévis Mano. Ce goût montre la maîtrise des médias de l'écrivain Noir rompant avec l'oralité.

IL A ÉTÉ PENDU CE MATIN A
L'AUBE UN NÈGRE COUPABLE
D'AVOIR VOULU FRANCHIR LA
LIGNE

Cette annonce en retrait, en lettres capitales évoque le titre principal d'un journal, une « UNE²⁴⁷ » destinée à effrayer les Noirs. Elle vise à les dissuader de « franchir la ligne » sexuelle et raciale. La différence des polices de caractères, à savoir les lettres capitales, saillantes et les lettres minuscules, met en évidence deux plans distincts, deux niveaux de temporalité et de voix. Le texte en capitale par sa visibilité et sa force s'impose au reste du texte à la manière d'une voix off et instaure une polyphonie. Les titres des poèmes de *Black-Label* sont comparables aux « manchettes » des journaux qui en annoncent le contenu. Ainsi le poète semble tenir « son » journal. Ce qui fait écho au vers de *TU ÉTAIS AU BAR* : « Et de la table où un Blanc à lunettes/s'ennuyait à lire un journal son journal/ ». Par le procédé du collage, le poète dévoile son goût pour les médias et ses moyens de réalisation. Il utilise les techniques de communication pour mettre en relief sa parole ce qui le distingue des autres poètes de la Négritude.

4.1.4 : L'attrait du Moyen-âge

L'attrait du Moyen-âge instauré par les Romantiques et repris par les Surréalistes se retrouve dans *Black-Label* d'une manière discrète mais néanmoins présente. Il reprend la forme de la pastourelle²⁴⁸ pour la faire sienne, puis se fait chevalier de la *fin'amour* au cours d'un appel téléphonique anachronique, mais aussi dans le poème *IL AVAIT POUSSÉ À LA MANSARDE* où nous relevons :

Et après qu'elle eût fermé les guillemets
sur ces mots lourds de sens
lourds de morgue
KETTY s'envola par la lucarne
belle blonde et nue

²⁴⁷ La « une » d'un journal est la page la plus importante.

²⁴⁸ V.*infra*, p.96.

Dans ce poème surréaliste, Ketty prend à notre sens, l'image de Mélusine²⁴⁹, une femme merveilleuse interdite au poète. Elle se refuse à lui alors qu'à la mansarde poussent un bidet, un tableau vert. Le vert, couleur qui vitriole le tableau avec *JAMAIS AVEC VOUS*. Mélusine, femme auréolée de mystère, rappelle les légendes du Moyen-âge et les Cours d'amour chères à Breton dans *Nadja*. Une autre femme mystérieuse et invisible apparaît dans *Black-Label*, sans doute rêvée, dont le poète ne nous livre que le nom qui est *ELYDÉ*. Ce prénom proche d'éludé, dans un jeu de mots du poète nous amène à recenser un certain nombre de jeux de mots présents dans l'œuvre.

4.1.4 : Les jeux de mots

La violence des mots comme support de la colère et de la révolte :

Le Surréalisme, cherchant à ce que l'individu se libère des contraintes bourgeoises, utilise volontiers le langage pour affirmer cet affranchissement. Souvent provoquant, il cherche à abolir tous les obstacles y compris langagiers, de nombreux exemples figurent dans les *Tracts surréalistes*²⁵⁰. Le poète laisse lui-aussi libre-cours à sa parole pour exprimer sa colère. De nombreuses locutions figées émaillent le texte :

[...]
mort au cancre
au pou
mort au chancre
au fou

Le jeu de paronymie « cancre », « chancre », « pou », « fou » joue sur une consonne, dédramatisant le propos qui se mémorise facilement. Dans l'extrait suivant, outre le côté sonore agressif, le poète ovationne tous les exclus en jouant sur le suffixe [-aille] qui les rassemblent en un seul corps celui des dévalorisés qu'il invite à faire la révolution.

Et vive
vivent la racaille
la canaille
la valetaille

²⁴⁹ Mélusine, voir annexe 4.

²⁵⁰ *Tracts surréalistes et déclarations collectives* (1922/1969), Présentation et commentaires de José Pierre, Éric Losfeld, éditeur, ouvrage publié avec le concours du CNRS, 1980.

la négraille

Ces substantifs du champ lexical de l'argot ont une connotation péjorative et méprisante, ainsi *racaille*²⁵¹ vient du mot rasquer : râcler ; *canaille*, est issu du mot chiennaille ; *valetaille* exprime un ensemble de valets, et *négraille* est un néologisme issu du mot nègre.

- Le jeu avec les mots : « le troubadour créole », facteur de trouvailles :

Le jeu avec les mots du poète nous invite à penser à des exercices de diction propre à une rééducation à la parole. En effet le poète a souffert de bégaiement et a du être pris en charge. Nous pouvons en effet observer la proximité des phonèmes dans les expressions retenues.

Le poète joue avec les mots et les figures comme le chiasme avec humour,

Longue langue
Langue longue

Où la paronymie et le jeu des accents sur la nasale, jouent sur la proximité des signifiants avec les assonances en [ã] et [ɔ] et les labiales qui évoquent le « léchage » des assimilés.

Que souskaye à mangos
Que mangos à souskaye

Ce chiasme est basé sur une locution créole qui signifie qu'il n'y a pas grand-chose à manger, que l'une ou l'autre locution revient au même.

Dans le vers : « le néant de mes nuits au néon à naître », le poète se fait jongleur surréaliste, et joue avec la paronomase qui s'appuie sur l'allitération en [n], et les diphtongues, créant ainsi une harmonie imitative qui se dégage dans une tonalité négative pleine d'humour qui se prononce à la manière d'un exercice de diction.

²⁵¹ Source TFLI.

« La grammaire des grammaires des grands-mères de Grand-Mère Joal » ces allitérations en [m] doublées des homophonies montrent bien le côté maternel, quasi-gustatif,[miam] mais aussi la personnalité du poète qui ici est proche du conteur avec l'enchaînement quasi-enfantin des substantifs connus des enfants.

« Les deux doigts à thé pointus pointés et pointant juste », véritable exercice de diction, où l'occlusive [t] et le rythme saccadé du polyptote « pointu » « pointé » « pointant » montrent avec dérision le rejet que ressent le poète dans la société bourgeoise, ainsi que le côté moqueur de leur conversation [te-te-te] dans une harmonie imitative.

« Mangues Julie jolies jaunies » ce vers avec la récurrence du [j] et du [i] évoque le jeu des *désirs comprimés* celui de les manger avec gourmandise, car le [j] évoque le plaisir du *jus* du fruit mûr dégusté.

« Vous les bouches à mouches béés » dans ce vers on remarque l'hyperbate « béés » en fin de vers créant un effet inattendu et comique, qui se renforce à l'oralité car il suggère le mot « béat ». Par ailleurs dans cette locution, l'adjectif *béés* est accolé normalement à bouche, mais ici il semble qualifier les mouches et de ce fait on observe un défigement de l'expression « bouche bée » par l'intrusion du substantif mouche. Le poète évoque la béance de la bouche qui ne peut proférer un son et où le mot mouche devient l'intrus.

« jamais à pile ou face/toujours à pile et face et pile et face et pile et face et pile et face et pile et face et pile et face et face et face », le poète joue ici sur la répétition en évoquant la *mazurka*, une danse de salon, et sur l'opposition *pile ou face* avec *pile et face* en reprenant le texte de Crevel dans *Êtes-vous fous*²⁵² où, Vagualame (sic) énonce dans ces termes :

VAGUALAME. Oui, pile et face et face et pile et pile et face et face et face

Chez le poète, nous avons de nouveau un collage établi à partir de jeux de mots:

²⁵² Crevel René, *ÊTES-VOUS FOUS ?*, nrf, Librairie Gallimard, 1929, chapitre 3, source Gallica.bnf.fr.

jamais à pile ou face
toujours à pile et face et pile et face et pile et face et pile
et face et pile et face et pile et face et face

Nous retrouvons encore cette locution de pile ou face chez Arp²⁵³ :

Côté pile, il se prénomme Jean et parle français.
Côté face il se prénomme Hans et est allemand

Nous pouvons conclure à la parfaite connaissance de l'univers surréaliste du poète, mais aussi de René Crevel dont plusieurs allusions parcourent l'ensemble de l'œuvre. Le jeu de pile ou face était l'un des jeux favori du mouvement surréaliste puisqu'il était fondé sur le hasard, considéré comme un support d'invention.

Par l'usage de ces figures rhétoriques que nous n'avons pu relever de manière exhaustive, le poète affirme son originalité et s'affranchit des codes classiques. Il joue avec le langage et un lexique populaire pour explorer la malléabilité du signifiant créant ainsi des images inédites tout en restant accessibles. Il rappelle le travail sur les mots à partir des assonances et des allitérations de Michel Leiris²⁵⁴, son condisciple à l'Institut du Trocadéro ainsi que celui de Robert Desnos dans *Corps et Biens*²⁵⁵. Ce faisant, il introduit une complicité et une solidarité avec les siens tout en participant à sa propre édification. Il crée des sous-entendus aptes à les faire rire, à adhérer à son message, [*castigat ridendo mores*] en se moquant du blanc qui ne peut comprendre ce à quoi ils se réfèrent. Sous l'influence du surréalisme le poète prend toute son autonomie et laisse libre cours à son imagination sans oublier le but qu'il s'est fixé.

²⁵³ Sebbag Georges, « Arp pile ou face », *Philosophie et surréalisme*, repris dans « Arp Pile ou Face », in catalogue Art is Arp, Les Musées de la ville de Strasbourg, 2008. <http://www.philosophieet-surrealisme.fr/arp-pile-ou-face/> consulté le 30 mai 2017.

²⁵⁴ Leiris Michel, *Langage Tangage, ou ce que les mots me disent*, l'Imaginaire Gallimard, 1985.
Glossaire j'y sers mes gloses, Poésie/Gallimard, nrf, 2014.

²⁵⁵ Desnos Robert, *Corps et biens*, Poésie/Gallimard, [1930], 1968.

Chapitre 4.2 – La construction du rythme damassien :

La renaissance et la recomposition par unification du peuple noir fait l'objet de l'implication du poète auprès de tous ceux qui participent à ce mouvement. Les intellectuels américains entre les deux guerres fuient la ségrégation et vivent à Paris. Ils se retrouvent dans les Salons littéraires, chez les Surréalistes, ou dans les boîtes de nuit. Le poète se lie d'amitié avec Langston Hughes, Price Mars, et d'autres Noirs de la diaspora américaine notamment. Anglophile, la communication s'établit aisément et le poète retrouve ses amis aux États-Unis quelques années plus tard. S'il est vrai que Langston Hughes écrit ses poèmes pour être interprétés comme des poèmes blues ou des poèmes jazz, tout comme Senghor écrit ses poèmes pour kora et balafon, ou encore Boris Vian, le poète guyanais, féru de musique et de jazz comme on peut le constater au lexique utilisé, n'a pas écrit spécialement pour être mis en musique. De nombreux critiques néanmoins le qualifient de poète jazzy. Nous pensons que les poèmes du poète à l'étude libèrent les rythmes dont on dote son œuvre, essentiellement lorsqu'ils sont déclamés ou brandis, car ils sont mis en relief par les répétitions et par la scansion personnelle, celle-ci étant favorisée par l'absence de ponctuation et par le vers libre. Ainsi pour le poète Noir, la poésie par sa vibration relie le tellurique au cosmique, ce qui la rend « efficace ». Ce rythme là ne saurait s'expliquer, il « est ». C'est pour cela que les poèmes damassiens font régulièrement l'objet de performances et de conversions sous la forme Slam. Jean Louis Barrault et Aragon ont déclamé les poèmes de Damas et lui-même s'y prêtait volontiers. Le tambour soutient cette déclamation que l'oralité met en valeur, mais le rythme poétique ne s'accorde pas spontanément au rythme musical. Leurs codes sémiotiques sont différents. Toutefois, il est indéniable que les répétitions notamment participent à la mise en rythme d'un texte, ce que nous allons analyser.

Les répétitions font partie des procédés qui permettent de rythmer le texte, pour Damas « la rime et le nombre de syllabes n'ont forcément aucun rôle à jouer. Poésie qui attend tout de la cadence et de la mélodie. Tout de la répétition qui engendre le rythme²⁵⁶ »

²⁵⁶ Damas Léon-Gontran, "POÈTES D'EXPRESSION FRANCAISE 1900-1945" *panorama établi par L.G. Damas*, Éditions du Seuil, 1947. p.7.

Pour Senghor : « Les poètes nègres, ceux de l'*Anthologie* comme ceux de la tradition orale, sont avant-tout des auditifs, des chantres. Ils sont soumis, tyranniquement, à la "musique intérieure" et d'abord au rythme [...]. Les poètes gymniques de mon village, les plus naïfs, ne pouvaient composer, ne composaient que dans la transe des tam-tams, soutenus, inspirés, nourris par le rythme des tam-tams. [...] Césaire comme Senghor définit l'essence de la poésie par le rythme²⁵⁷ ». De nombreuses formes de répétitions traversent le texte et parfois l'organisent.

Le poète se sert des répétitions de strophes comme reprise du cadre narratif, comme par exemple la strophe liminale :

BLACK LABEL A BOIRE
Pour ne pas changer
Black Label à boire
À quoi bon changer

Ce quatrain comme une clé ouvre et ferme le recueil, il en organise aussi la distribution des poèmes. Il s'envisage de la sorte comme un refrain ressassé et lancinant qui permet de ne pas oublier dans quelle situation se trouve le poète. Le caractère polysémique du texte permet son adaptation à l'ensemble du recueil, il en crée le lien et le montage comme dans une rhapsodie où ce lien effectue une couture entre deux morceaux disparates. Ainsi chaque poème constitue alors une partie du tout, et le tout contribue à un grand poème.

Nous retrouvons une autre répétition de strophe avec le communiqué pathétique de
« TU ÉTAIS AU BAR »

IL A ÉTÉ PENDU CE MATIN A
L'AUBE UN NEGRE COUPABLE
D'AVOIR FRANCHI LA
LIGNE

Cette strophe répétée est celle dont la mise en espace est la plus grande dans le recueil. Justifiée à droite, le poète lui donne sa propre temporalité ce qui en souligne

²⁵⁷Combe Dominique, *Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal*, puf, 2014, p.90.

l'importance. Placée ainsi elle se détache d'une autre réalité et met en relief le drame évoqué, mais surtout l'émotion du poète.

Le poète utilise d'autres procédés de répétitions qui lui permettent de créer des résonnances et de marquer l'insistance sur la dévalorisation en reprenant de manière ironique les insultes proférées par les Blancs dans un processus d'inversion, ainsi la strophe *NOUS LES GUEUX*, en majuscules, est reprise quatre fois. Elle insiste sur la contestation de la dévalorisation du Nègre et la mise en marche collective des exclus avec le poète évoquée par le « nous » épique. La mise en majuscules du premiers vers du poème se prête par son expansion à une sorte d'étendard brandi.

NOUS LES GUEUX

nous les peu
nous les rien
nous les chiens
nous les maigres
nous les Nègres²⁵⁸

Cette strophe est rythmée par l'anaphore « Nous les » qui permet un amalgame de tous les exclus. La déclinaison des substantifs connotés négativement, en rimes suivies, permet la mémorisation qui contribue à une scansion qui contribue à la mémorisation d'un slogan revendicatif accompagnant la mise en marche de ceux qui se sont nommés

Avec la répétition de la locution *Tambour-ka*, le poète fait l'apologie du rythme nègre proche de la danse et de la transe :

POÈME

poème à danser que chantent
CEUX dont je suis qui entendent être
non pas les mots
mais qui entendent
être avec eux
au gré du rythme des heures claires
où dégainé le Tambour-ka
où débandé le Tambour-ka
enjambé le Tambour-ka
entouré le Tambour-ka
raisonné le Tambour-ka
cajolé le Tambour-ka

²⁵⁸ Damas Léon-Gontran, « NOUS LES GUEUX », *Black-Label*, op.cit., p.50

réchauffé le Tambour-ka
résonné le Tambour-ka
enivré le Tambour-ka
essoufflé le Tambour-ka
et déchainé le Kamougué
[...]

Ce poème se caractérise par la répétition des épiphores où l'accent prosodique est porté sur la dernière syllabe « ka », mais aussi par les participes passés de trois syllabes initiant chaque vers. Le rythme est mis en évidence avec la rupture engendrée par l'article défini qui sépare le participe passé du substantif « cajolé le Tambour-ka ». C'est un véritable hommage rendu au tambour qui ici est personnalisé et sujet d'une véritable « possession ». Alors que le poète évoque souvent la trompette ou la flûte, ici il évoque son pays natal, avec le vers « déchainé le Kamougué » qui est une danse africaine reprise en Guyane.

Le poète, par ailleurs, utilise tous les ressorts du langage pour s'exprimer. Ainsi l'extrait du poème suivant évoque un disque rayé, ou un bégaiement²⁵⁹ pour créer un effet d'amplification et d'échos propre à ce rêve de révolte :

[...]
un soleil rouge de feu rouge à brûler vif
des torses et torses et torses nus
des bacouas
des bacouas des bacouas en bataille
des pantalons aux trois quarts retroussés
des coutelas flambants neufs
au lieu de belles cannes
coupaient
coupaient des théories de tête
de têtes
de têtes
de têtes blondes
[...]²⁶⁰

Ce poème d'inspiration surréaliste joue sur la reduplication²⁶¹ qui consiste dans la répétition immédiate d'un mot. Ces substantifs répétés où la dimension phonique prime,

²⁵⁹ Delas Daniel, « Léon-Gontran Damas : Jazz et Poésie nègre » *Cahiers RITM*, Outre-mer, Publications de l'université de Cergy-Pontoise, 1999, p.5.

²⁶⁰ Damas Léon-Gontran, « CESSÉ OU JE RACCROCHE », *Black-Label, op.cit.*, p.41.

²⁶¹ Watine Marie-Albane, définition de duplication « répétition littérale, immédiate et iso-fonctionnelle d'un quelconque segment textuel », cité par Armelle Hérisson, *Répétitions et genres, Le discours et la langue*, tome 7.2. EME, 2015, p.152.

créent des jeux d'homophonie et d'accentuations prosodiques. La reduplication de *têtes* figure comme une salve. Celle de *bacoua* répétée évoque le cri d'un oiseau de proie propre à effrayer l'adversaire et résonne avec les allitérations en [k] « bacouas », « quart » « coutelas », « coupaient », « cannes ».

La reduplication renvoie ainsi à une pratique poétique issue de la chanson, où répéter un mot ou un groupe de mots est une modalité syntaxique à part entière qui tient en partie à la nécessité de s'accorder avec le rythme de la musique²⁶².

Ainsi la reduplication effectuée par le poète provoque un ralentissement, une attente qui souligne la dimension phonique du langage et la confirmation du mot par le mot dans un effet d'insistance.

Le poète musicien montre dans cet autre jeu de mots toute sa maîtrise des possibilités du langage et joue avec le rythme produit, comme dans le vers suivant où le poète évoque le rythme et simule la *mazurka*²⁶³ :

jamais à pile ou face
toujours à pile et face et pile et face et pile et face et pile
et face et pile et face et pile et face et face
*repiquée la mazurka*²⁶⁴

Tout le jeu de la danse est ici repris ici par la métaphore *pile ou face* jusqu'au face à face final, où le vertige s'arrête et où les danseurs se retrouvent face à face.

Dans cet autre poème le rythme est constitué par une répétition de sonorités produite par les onomatopées :

TU ÉTAIS AU BAR
Et moi
 Parmi d'autres
À même la piste enduite
Et patinée de steps
De stomps
De slows
De songs
De sons
De blues²⁶⁵

²⁶² Hérison Armelle, «' Comment, encore ? C'est étrange '' : La répétition dans les opérettes d'Alfred Jarry », *Répétitions et genres, op.cit.* p.150.

²⁶³ Nous reprenons ici le poème déjà évoqué dans le paragraphe sur le surréalisme.

²⁶⁴ Damas Léon-Gontran, « MILLE REGRETS POUR LA PEINE QUE PEUT », *Black-Label, op.cit.*, p.78.

La finale en [z] de tous les substantifs qui représentent des noms de danses venues des États-Unis, rythme et souligne la prononciation, elle manifeste aussi la connaissance du poète de ces rythmes nouveaux qui déferlent dans les dancings en France.

Deux danses, «slows » et « blues » ont un accent plus long lors de leur oralisation mais aussi un rythme plus lent qui traduit une certaine volupté. Le poète montre ainsi l'alternance des danses et le genre musical à la mode.

La mémoire est souvent convoquée dans *Black-Label* témoignant du souci du poète de conserver vivants les événements qu'il rappelle. À plusieurs reprises il s'assure de l'écoute et de la mémorisation dans un registre phatique avec *T'EN SOUVIENT-IL*²⁶⁶ en lettres capitales et mis en saillance. Par ce choix typographique, le poète semble faire entendre sa voix et attendre une réponse. Le poète est un conteur et ce procédé est fréquent lors des performances contées. Le conteur lance une phrase hors du contexte pour voir si l'attention est restée vigilante, ainsi la narration peut se poursuivre. L'hétérogénéité des poèmes situés de part et d'autre de l'interrogation *T'EN SOUVIENT-IL* qui se place aux mouvements II et III ne permet pas de conclure au lien avec les poèmes. Il peut donc s'agir d'une relance du poète.

La poétique de Damas s'exprime par une véritable exploration du langage, de sa mise en pratique, en fonction l'effet recherché sur tel ou tel interlocuteur. Gardant des traces de l'oralité le poète traduit en mots une parole vivante et efficace. Les multiples traits d'humour dissimulent sa sensibilité et lui permettent de détourner la gravité du propos. Sa pensée qui baigne dans le Surréalisme, milieu duquel il est proche, constitue un appui à son originalité et à la force de son expression. Il lui permet de se distinguer notamment par la typographie qui est mise dans son œuvre au service du rythme du poème. Les jeux de mots traduisent une pensée libérée et certains d'entre-eux que nous avons évoqués sollicitent la sonorisation par le lecteur. C'est sans doute pour cela que cette poésie est si populaire.

²⁶⁵ Damas Léon-Gontran, « TU ÉTAIS AU BAR », *Black-Label, op.cit.*, p.57.

²⁶⁶ Damas Léon-Gontran, « T'EN SOUVIENT-IL », *Black-Label, op.cit.*, p.49.

Conclusion

Tout au long de ce travail nous avons tenté de surprendre la parole et le discours du poète dans ses différents détours. Dès les premières vers, nous avons constaté son désir de mise à distance qui témoigne de la difficulté d'être d'un sujet loin de sa terre. Il se présente comme un poète que l'addiction à l'alcool entraîne dans les arcanes de l'ivresse poétique. Ce choix n'est pas loin d'une pratique surréaliste. Toutefois, d'autres hypothèses peuvent être formulées comme nous l'avons vu, celle de la traduction d'un exil qui entraîne l'incapacité du dire dans la langue de l'autre, ou plutôt un gage d'authenticité dans la mesure où la parole est désinhibée et permet le surgissement de la mémoire sans que rien ne vienne l'entraver. Cet arrière plan que crée le poète éthéré, autre forme du poète maudit, dialogue avec le texte de l'œuvre et le met sans cesse en perspective. Le poète se met en rupture d'une forme de mesure tout comme sa poésie rompt avec les canons classiques et cherche une nouvelle voie [voix] et confirme ainsi un parti-pris poétique, celui de se faire entendre par l'écriture, déjà ouvert avec son premier recueil *Pigments*, premier recueil de poésie de la Négritude. Ce parti-pris se caractérise par la recherche du plus court chemin entre oralité et écriture, entre saisissement et lyrisme. La voix du poète dans le recueil se veut souvent explosive car elle cherche à briser tout ce qui est survivance d'une époque que le poète veut révolue. Les mots se transforment en projectiles et le questionnement se fait incisif. La parole poétique est au service d'un objectif et ne s'en cache pas, celui de

rendre une dignité au peuple noir, à une communauté qui s'englue dans la compromission, mais aussi elle s'assigne de lui donner une voix.

Pour rendre plus percutante cette parole, le poète se sert de la typographie, d'une forme de mise en scène qui sert un rythme qui se substitue à la ponctuation avec ses décrochages, ses saillances, l'usage de vers courts et les capitales. Le poète joue avec l'observation du lecteur, son aptitude à comprendre le jeu de sa mise en scène et en page qui au-delà du visuel donne sens au texte. Tout comme dans le contexte créole, les jeux de mots font rire à condition d'en comprendre le sens, le poète exploite toutes les possibilités de connivence avec sa communauté pour marquer sa distance avec le blanc, symbole de l'assimilation. En exploitant la polyphonie, le poète montre le socle sur lequel il construit sa critique implacable de Ceux qui font défaut à leur devoir. Il exprime, en se retirant de sa voix [« LA SEINE A VU PLEURER UN HOMME », « JE VOIS D'ICI », l'ineffable de la souffrance de celui qui est « entre deux-mondes », l'ici et là, en exil. Par cela il informe tous ceux qui seraient tentés de franchir l'autre rive. La polyphonie permet aussi d'établir plusieurs étages d'une interaction et elle traverse l'œuvre comme un chant. L'implicite est souvent de mise et l'on ne perçoit pas toujours à qui s'adresse le poète, car il lui appartient de dévoiler ou non ce qui lui appartient. Cette poésie rythmée est aussi un hommage aux racines africaines qu'il défend avec force pour permettre à *CEUX* qui en douteraient que celle-ci irrigue non seulement Paris, mais le monde. Le rythme construit par le poète s'appuie sur les allitérations, les assonances qui font corps avec lui, ainsi il affirme sa présence, sa souffrance, son exaltation et les rend perceptibles au lecteur.

L'angoisse du poète et son indignation se construisent le plus souvent par des vers paratactiques, ou par des listes visant à englober un monde incapable de comprendre l'enjeu d'une communauté. L'urgence d'une situation périlleuse pour le peuple noir est ainsi révélée, pas de mot inutile. Ne trouvent place que ceux qui « disent » car ils sont placés dans un contexte épuré que ne peut retarder aucune fioriture ni effet de langage. Le choix du lexique chez le poète en fait le porte-parole d'une cause grave. De temps à autre, surgit une parole plus lyrique car la sensibilité du poète est sous-jacente, mais sa vigilance reste de mise.

L'épreuve du langage chez le poète est patente, car il a conscience du pouvoir des mots, de leur puissance, qu'ils peuvent acquérir lorsqu'ils sont associés comme dans *NOUS LES GUEUX*.

Si le « Je » du poète est rare, le « Nous » l'est moins souvent, car il intègre la plupart du temps, *ceux* qu'il veut rassembler dans une prise de conscience qui s'élargit à l'ensemble d'une communauté. Néanmoins, le « Je » est rare dans la littérature francophone de cette époque qui se veut solidaire et non personnelle. L'élan d'amour que veut trouver le poète, y compris avec les femmes, reste frustré. Le « Vous » est beaucoup plus fréquent, souvent agonistique car le poète s'érige en gardien des valeurs de sa « race », il n'hésite pas à régler son compte à ceux dont il dénonce l'hypocrisie. Mais il sait que la parole non partagée est source d'une souffrance supplémentaire et est le fait d'un idéal introuvable, notamment dans la relation amoureuse où la femme ne reste qu'à l'état de muse comme dans le surréalisme, elle n'entend pas, elle est de l'autre côté du monde du poète qui tente toujours de reformuler son propos. La forme directe et le mot choc, « ceux qui **vagissent** de rage et de honte » mis en contexte sont plutôt l'apanage d'un poète marqué par une forme d'intransigeance. La situation de conflit le nourrit, qu'elle provienne de l'enfance, de l'exil, du rapport avec les siens. Elle procure au poète une force verbale qui ne cesse de s'exprimer tout au long de son œuvre. « Révolte » est son leitmotiv, tout comme « contre », et en cela le poète réalise son œuvre. Contre les règles canoniques de la poésie, contre le mensonge sur une réalité trompeuse, contre ce qui entrave la liberté. La force illocutoire du poème *Black-Label* tient aussi au recours d'un lexique d'une grande densité phonétique qui est sous-tendu par une culture orale du poète dans laquelle le mot devient outil. Nombreuses aussi sont les questions rhétoriques, qui telles des apostrophes, sont posées à un allocataire supposé ou au lecteur. Elles interrompent la lecture pour en saisir l'impact. « POURQUOI » « T'EN SOUVIENT-IL ». Nous voyons donc que le poète met en place des outils de persuasion adressés à son peuple visant à une reconquête de la liberté. La force de sa parole s'accompagne d'une énergie puisée dans les sonorités, assonances, allitérations, répétitions. Alors que la voix du locuteur se fait le plus souvent mesurée et tend vers un idéal compromis, celle des énonciateurs polyphoniques joue avec l'amplification, la satire, notamment dans l'élaboration des listes, de la vindicte.

Black-Label traduit ainsi le désir de parole efficace entre un poète et sa communauté. Se revendiquant comme issu de l'Afrique, cette parole est celle qui relie et qui transforme, elle est poétique. Alors que la parole amoureuse se heurte au partage, le poète, avec humour, s'adresse à son peuple et trouve les mots et si nécessaire les détourne ou les inverse, pour mieux les signifier. Ainsi, par la maîtrise de la parole, son accessibilité

L.G. Damas : Phare et sentinelle, une approche de Black-Label
Christine Kerdréac'h, M2.

dans le registre du refus, l'éthos du poète se construit autour d'une image de chef, de guide. En effet, sa posture énonciative enrichie des différents apports polyphoniques témoigne d'une coloration accusatrice et libératrice. Forte de ces deux nuances, il serait intéressant de se pencher sur la dimension politique du message de l'œuvre de L.G. Damas.

Bibliographie

A- ŒUVRES DE LÉON-GONTRAN DAMAS

A-1 -OUVRAGES :

POÉSIES

1 – *Pigments* avec une préface de Robert Desnos et un bois gravé de Frans Masereel, G.L.M. 1937 Éditeurs, (ouvrage saisi et interdit en 1939 « pour atteinte à la sûreté de l'État ») (épuisé).

-*Pigments*, édition définitive, réimpression d'après Guy Levis Mano, préface de Robert Goffin et dessin hors-texte de Max Pinchinat, Présence Africaine, Paris, 1972. (épuisé).

– *Poèmes nègres sur des airs africains, recueillis par L.G.Damas*, GLM, Paris, 1948.

-*Graffiti*, Pierre Seghers, édit, Collection P.S., 1952.

2 – *Névralgies*, Paris, Présence Africaine, 1936.

Pigments Névralgies, Préface de Robert Goffin, texte liminaire Claude Mac Kay, Edition établie et postfacée par Sandrine Pujols, Paris, Présence Africaine, 1972, 2003, 2005.

3 – *Black-Label*, poèmes, NRF, Paris, Éditions Gallimard, 1956.

Black-Label et autres poèmes, *Black-Label suivi de Graffiti et de Poèmes nègres sur des airs africains*, recueillis et traduits par L-G DAMAS, portrait de Léon Gontran Damas par Jacques Audiberti (1952), postfaces de Sandrine Pujols, édition établie par Sandrine Pujols, NRF, Gallimard, 1956, renouvelé en 2011 pour BLACK-LABEL ; 2011, pour GRAFFITI et pour la présente édition.

4- *Nouvelle Somme de poésie du monde noir*, Présence africaine, Spécial Issue, N° 57, Paris, Présence Africaine, 1966.

5- *Dernière Escale*, frontispice gravé par Jay Ramier, préface Sandrine Pujols, Atelier Vincent Auger, Edition *Le Regard du texte*, Paris, 2012 – Edition limitée à 100 exemplaires.

ESSAI

-*Retour de Guyane*, suivi de *Misère noire et autres écrits journalistiques* José Corti édit, 1938, (épuisé)

– *Retour de Guyane* suivi de *Misère noire et autres écrits journalistiques*, préface de Georges Sebbag, et Sandrine Pujols, édition établie par Sandrine Pujols sous la direction de Marcel Bibas, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2003.

ANTHOLOGIES

1 – *Poètes d'expression française*, panorama, Seuil édit, 1948, (épuisé).

2 - *Nouvelle Somme de poésie du monde noir*, Présence africaine, Spécial Issue, N° 57, Paris, Présence Africaine, , 1966.

CONTES

- *Veillées noires*, récits guyanais, Stock édit, 1943 (épuisé).
- *Veillée noires*, Introduction L.-G. Damas, Paris, Edition Stock, 1953.

ARTICLES et PRÉFACES DE LEON-GONTRAN DAMAS

- « 89 et nous, les noirs », Europe, N° 199, 15 juillet 1939, pp.511-516.
- *Misère noire*, Esprit, juin 1939, pp.333-354.
- *René Maran n'est plus*, Présence africaine, 1960, N° 30.
- *Pour saluer René Maran*, Les Lettres françaises, N° 825, 1960, pp.166-178.
- *Price-Mars, le père du haïtianisme*, Présence africaine, N°32-33, 1960, pp.166-178.
- *Price-Mars, the father of haïtianisme*, Présence africaine, N° 32-33, 1960, pp.204-218.
- Préface to *FL Schoell, histoire de la race noire aux Etats-Unis*, Édts France-Empire, Paris, 1964.
- *The Birth of Negritude*. AMSAC Newsletter, vol.7, N°5, Feb 1965 pp.1-3.
- *Jean-Price-Mars à l'honneur*. Présence africaine, N° 56, 1965, pp.167-169.
- « *Que l'Amérique redevienne l'Amérique* » Présence africaine, N° 59, pp.3-8. Translation of Langston Hughes « let America Be America again ».
- *Rapport parlementaire* N° 11 348 sur les incidents survenus en Côte d'Ivoire, déposé le 21 novembre 1951.
- *Yani des eaux*, Présence Africaine, N° 62, 1967, pp. 169-176.
- *Jean Price-Mars n'est plus*, Présence Africaine, N° 71, 1969, pp. 5-8.
- *Five poems, Confrontations* : A journal of Third World Literature, Vol.1, N° 1, Summer 1970, pp.18-21.
- *Préface to Keith Q. Warner*, Voix française du monde noir, New York, Holt, Rinhart and Winsyon, 1971 pp.ix-x, 1971.
- *Discours de clôture*. Le soleil (Dakar) N° 305 8 avril 1971 pp.53-54, closing address of Colloque sur la Négritude.
- *Poems from Pigments*. Black world, Vol. XXI, N° 3, 3 jan.1972, pp.13-28, translations by Ellen Conroy Kennedy;

A-2 -DISCOGRAPHIE, CD

- *Tribute to Léon Gontran Damas*, production une Semaine en Guyane, Cayenne, 2014.
- *Poésie de la négritude*, New York, Foklways Records, FL 9924, Damas reads selections from *Pigments*, *Nevralgies* and *Black Label*, Smithsonian Folways Archival, 1967. (CD).
- Election and reading, recorded by the Hispanic Foundation, Library of congress, Washington, DC, 1972.
- *Léon-g. damas*, 1988, année Léon-G. DAMAS, archives sonores de la littérature noire, Comité international du colloque Léon-G. Damas, RFI coopération internationale. (33tours)
- *Veillées noires*, Ottawa, LEMEAC, 1972.

A-3 – ÉTUDES CRITIQUES SUR LÉON-GONTRAN DAMAS

A-3-1 -OUVRAGES SUR LÉON-GONTRAN DAMAS

Gyssels Kathleen, *BLACK-LABEL ou les déboires de Léon-Gontran Damas*, Paris, Passage(s), 2016.

Ndagano Biringanine et Gervais Chirhalwirwa, *Léon-Gontran Damas poète moderne*, Espace outre-mer, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2009.

Racine Daniel, *Léon-Gontran Damas, l'homme et l'œuvre*, Préface de L.S. Senghor, coll. Approches, Paris, Présence Africaine, 1983.

Rano Jonas D., *Créolitude : Léon-Gontran Damas et la quête d'une identité primordiale*, Éditions Universitaires Européennes, Saarbrücken, 2011.

Warner Keith Q., *Critical perspectives on Léon Gontran Damas*, Washington An Original by Three Continents Press, Inc, , 1988.

A-3-2- OUVRAGES COLLECTIFS :

Blérald Monique, Marc Lony et Kathleen Gyssels, *Léon-Gontran Damas : poète, écrivain patrimonial et postcolonial*, Matoury, Espace outre-mer, Ibis Rouge Éditions, 2014.

Emina Antonella, (dir.), *Léon-Gontran Damas Cent ans en noir et blanc*, Paris, CNRS Éditions, 2014.

Vété-Congolo Hanétha, (dir.), *Léon-Gontran Damas : une Négritude entière*, Paris, Espaces Littéraires, L'Harmattan, 2015.

A-3-3 -ARTICLES :

- Revues

LA TORCHE – revue culturelle guyanaise, organe de l'Association des Amis de Léon-Gontran Damas, Cayenne :

N° 1-2-3-

N° 11-12 Spécial Cayenne, Novembre 1991.

N° 13-14-15 Spécial novembre 1998 – *Colloque International du 3 au 8 novembre 1998*, Cayenne, Guyane.

N° 16-17 Numéro Spécial : Éditorial Eugénie Rezaire, Conférence de Serge Patient : *Damas entre négritude et créolité* ; conférence d'André Élisée : *l'héritage de Damas aux États-Unis*, Conférence du Professeur Kunio Tsunekawa : *la perception de la Guyane française et de Léon Gontran Damas au Japon*, 2003.

ESPRIT

Fanon Frantz, *La plainte du noir, l'expérience vécue du Noir*, n° 179, mai 1951.

Gyssels Kathleen, *Centenaire de Léon-Gontran Damas*, mars 2012
(<http://esprit.presse.fr/news/frontpage/news.php?code=209> – consulté le 15/06/2015)

PRÉSENCE AFRICAINE

Dailly Christophe, *Léon Damas et la Negro-Renaissance*, N° 112, *Présence africaine*, 1979/4 pp.161-180.

Éloge de l'écrivain – In praise of the writer -Léon Gontran Damas /René Maran N° 187-188, *Présence africaine*, 2013/3-4- interview de Léon-Gontran Damas par Marc-Vincent Howlett ; suivi d'articles de Léon-Gontran Damas, pp.71-87.

Kotchy Barthélémy, « *L'expression poétique chez Damas* », N° 112, *Présence africaine*, 1979 /4 pp.181-218.

ÉTHIOPIQUES

Makhily Gassama, « *Des sources négro-africaines de la littérature africaine de langue française* », N° 26, *Éthiopiennes*, avril 1988

<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?art828> – consulté le 17/07/2015.

Makhily Gassama, *Le moule Damas*, *Éthiopiennes* N° 53, 1991.

http://ethiopiennes.refer.sn/spp.php?page=imprimer-article&id_article=194 consulté le 19/07/2015).

Hanetha Vété-Congolo, *Léon-Gontran Damas : couper du fer qui coupe...le(s) fer(s) ou écrire au coutelas Damas, l'amour et la justice*, N° 92, 2014/1.

http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article_1905 consulté le 24/02/2015.

JEUNE AFRIQUE

Tshitenge Lubabu M.K., *Léon-Gontran Damas, le troisième homme*, mars 2012.

<http://www.jeuneafrique.com/14176/culture/n-gritude-l-on-gontran-damas-consulté> le 15/06/2015.

ENS ÉDITIONS, littérature francophone :

Fratta Carla, *Charles Perrault et Léon-Gontran Damas. Une relation parodique*. pp.155-163, texte intégral, 2013 : -<http://books.openedition.org/enseditions/2455?lang=fr> , consulté le 12/04/15

LEHMAN EDU/ILE EN ILE (Base de données littéraires des îles francophones)

Gyssels Kathleen, *Léon-Gontran Damas*, mis en ligne le 13 septembre 2003, mis à jour 23 avril 2011. <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/damas.html> consulté le 19/07/2015)

L'ÉTUDIANT NOIR

N° 1-2-3, mars, mai-juin 1935.

<http://www.letudiantnoir.com> consulté le 23/07/2015

-

A-3-4- AUTRES ARTICLES

Corzani Jack, « Une littérature désenchantée, Léon-Gontran Damas : du guerrier au rhétoriqueur », pp.306-323, *La littérature des Antilles Guyane Françaises, la Négritude*, Fort de France, Éditions Desormaux, 1978.

Corzani Jack, « L'Influence des Négro-américains et du communisme international sur les Noirs des colonies françaises », *La littérature des Antilles Guyane Françaises, la négritude : les sources modernes*, Fort de France, 1978.

Gyssels Kattleen, « La persistance de la mémoire » : l'exil chez Léon-Gontran Damas, in *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2007.

Entretien avec Daniel Jonas Rano : « *Damas, le poto-mitan, l'arête d'une conscience collective afro-créole éveillée et pointue* » 2 février 2012.

<http://www.e-karbe.com/livres/entretien-avec-daniel-jonas-rano-le-poto-mitan> consulté le 19/07/2015)

Noland Carrie, « Poésie et typosphère chez Léon-Gontran Damas » sous la dir. de Céline Pardo, *Poésie et médias XX-XXI^e siècle*. Nouveau monde éditions, 2012.

A-3-5 -ANTHOLOGIES

Corzani Jack, *La Littérature des Antilles-Guyane française*, Tome 2, Fort-de-France Éditions Desormaux, 1978.

Kesteloot Lilyan, *Anthologie négro-africaine : panorama critique des prosateurs, poètes, et dramaturges noirs du XX^e siècle*, Verviers (Belgique) Marabout université, 1967.

Gnalega René, avec la collaboration de Sylviane Beaufort, *Anthologie de la poésie guyanaise d'expression française, de René Maran aux années 2010*. Riveneuve éditions, 2016.

Senghor Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, précédée de Orphée noir par Jean-Paul Sartre, p.5-25, Paris, Quadrige /PUF, 8^e édition, [1948], 2011.

A-3-6-COLLOQUES

Léon-Gontran DAMAS, Actes du colloque Léon-Gontran Damas, Paris, décembre 1988, textes colligés par Michel Tetu, poème d'Aimé Césaire et texte de Léopold Sédar Senghor, Présence africaine.

Association des Amis de Léon Gontran Damas, *Léon Gontran Damas, un homme, un nègre en quête de l'universel*, Actes du colloque international de Cayenne – 3-8 novembre 1998, Ligne de Front, collection Elaeis, Montréal, 2000.

A-4-1- OUVRAGES GÉNÉRAUX

Armel Aliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor astral, 1990.

Cahiers des Anneaux de la Mémoire, N°1, *La traite esclavagiste, son histoire, sa mémoire, ses effets*, Nantes, 1999.

Chevrier Jacques, *La Littérature nègre*, Paris, collection U, Armand Colin, 2004.

Combe Dominique, *Les littératures francophones, Questions, débats, polémiques*, Paris, Puf, Licence Lettres, 2010.

Delas Daniel, *Aimé Césaire*, Portraits littéraires, Paris, Hachette Supérieur, 1991.

Filostrat Christian, *Négritude Agonistes, Assimilation against Nationalism in the French-speakink Carribean and Guyane*, Cherry Hill, New Jersey New Africana Hometead Legacy Publishers, 2008.

Fohlen Claude, *Les Noirs aux États-Unis*, Coll. Que sais-je ? Paris, Puf, 1965.

Hausser Michel, *Pour une poétique de la négritude*, tomes 1 et 2, Paris, Silex Éditions, 1988.

Jaunet Claire-Neige, *Les Écrivains de la négritude*, Paris, Réseau, coll. Ellipses, 2001.

Kesteloot Lylian, *Les Écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Thèse présentée pour l'obtention du doctorat en philologie romane, pp.128-147, troisième édition, Études africaines, Université libre de Bruxelles, 1965.

Kesteloot Lylian, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Karthala-AUF, 2006.

Le Pelletier Catherine, *Littérature et société : la Guyane*, Espace outre-mer, Matoury, Guyane, Ibis Rouge Éditions, 2014.

Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, Paris, folio essais, 1987.

Mam Lam Fouk Serge, *Histoire de l'assimilation, des « vieilles colonies » françaises aux départements d'outre-mer, la culture politique de l'assimilation en Guyane et aux Antilles françaises (XIX et XX^e siècles)* Espace Outre-Mer, Matoury, Guyane, Ibis Rouge Éditions, 2006.

Mangeon Antony (dir.), *Harlem Heritage : mémoire et renaissance*, Riveneuve Éditions, Hors série, automne-hiver 2008-2009.

Molins Louis Sala-, *le Code Noir ou le calvaire de Canaan*, pratiques théoriques, Paris, puf, 1996.

Ricoeur Paul, *Histoire et Vérité*, Paris, Points Essais, [1955-1964] 1967.

Ricoeur Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Points Essais, 2000.

Robinot Roseman, *Paroles à dire et à chanter*, Persée, 2012.

Rotily Jocelyne, *Artistes américains à Paris, 1914-1939- Des artistes en quête d'une identité dans le contexte franco-américain d'une époque entre guerre et paix*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Seité Yannick, *Le jazz, à la lettre*, Paris, Puf, Les Littéraires, 2010.

Sylvanise Frédéric, *Langston Hughes : poète jazz, poète blues*, ENS Éditions, 2000.

Talahite-Moodley Anissa, (dir) *Problématiques identitaires et discours dans les littératures francophones*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007.

Thioune Birahim, *Léopold Sédar Senghor : un combattant parmi les hommes un poète devant Dieu*, Paris, L'Harmattan, 2014.

Toumson Roger, *La Transgression des couleurs, Littérature et langage des Antilles, XVIII^e, XIX^e, XX^e siècles, Tome 2*, Éditions Caribéennes, 1989.

Vilar Pierre, *Les Armes miraculeuses d'Aimé Césaire*, Études littéraires, Le Cippé, Genève, Éds Zoe, 2008.

A-4-2-ŒUVRES CONTEMPORAINES DE L.G.DAMAS

Bastide Roger, *Les Amérique noires,- Les civilisations africaines dans le nouveau monde*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967.

Césaire Aimé :

- *Cahier d'un retour au pays natal*, frontispice de Wilfredo Lam, Paris, Bordas, 1947.
- *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955.
- *Les Armes miraculeuses*, Paris, nrf, Poésie, Gallimard, 1970.

Du Bois W.E.B., *Les âmes du peuple noir*, Édition établie par Magali Bessone, Paris, La Découverte/Poche, 2007.

Fanon Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Points Essais, 1952.

Fanon Frantz, *Œuvres : ouvrages rassemblés : Peau noire masques blancs 1952 ; l'an V de la révolution algérienne 1959 ; les damnés de la terre 1961 ; pour la révolution cubaine 1964 ; préface d'Achille Mbembe, introduction de Magali Besone*, Paris, Éditions La Découverte, 2011..

Jadfar René, *Nuits de cachiri*, Éditions Fasquelle, Paris, 1946, .Éditions Caribéennes, 1988 (réédition).

Légitime Défense : Ouvrage collectif, *Légitime Défense*, textes de : Étienne Léro, René Ménil, Jules-Marcel Monnerot, Maurice-Sabas Quitman- Simone Yoyote. Revue trimestrielle N°1, juin 1932.. (interdit), Paris, réédition Éditions Jean-Michel Place, 1979.

L.G. Damas : *Phare et sentinelle, une approche de Black-Label*
Christine Kerdréac 'h, M2.

Locke Alain Leroy, *Le rôle du nègre dans la culture des Amériques*, Autrement mêmes, Paris, l'Harmattan, 2009.

Maran René, *Batouala*, Paris, Éditions Albin Michel, 1921.

Mac Kay Claude, *Banjo, une histoire sans intrigue*, Harper & Brother 1929.
Traduction française : Paul Vaillant-Couturier, Éditions Rieder 1931, Traduction de l'anglais (États-Unis) et postface par Michel Fabre, 1999-2015, Éditions de l'olivier.

Memmi Albert, *Portrait du colonisé, précédé de Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1973.

Patient Serge, *Le mal du pays*, Poètes de notre temps, Monaco, 1967.
- *Le nègre du gouverneur – chronique coloniale*, PJO, Honfleur, 1972.

Senghor Léopold Sédar : *Œuvre poétique*, Paris, Points, Seuil, [1964], [1973], [1979], [1984], 1990.

Stephenson Elie, *Une flèche pour le pays à l'encan, poèmes*, livre CD – Cayenne 1975, réédition 2014.

Tropiques 1941-1945, Collection complète, entretien avec Aimé Césaire par Jacqueline Leiner ; Pour une lecture critique de *Tropiques* par René Ménénil, Paris, Réédition Éditions Jean-Michel Place, 1978.

.

A-5 – FILMS

- *Léon Gontran Damas, le Nègre fondamental*, Jean Michel Martial, production Cinquillo Films B. Bauer.

- *Parole de Damas*, Jean Michel Martial, production Cinquillo Film, B. Bauer.

A-6- THÈSES ET MÉMOIRES

Thèses de doctorat

- Faye Doudou J., *Léon Gontran Damas, une vie, un combat*. Sous la direction de Jacques Chevrier, Créteil Paris XII, 1984.

- Michotte Cerol Léone, *La mémoire de l'Afrique dans la société et la littérature guyanaise, Réalités et mythes dans la genèse d'une culture*. Sous la direction de Jacques Chevrier, Université Paris XII, Centre d'Études francophones, 1992.

- Renouf Magali, *Surréalisme africain et surréalisme français : influences, similitudes et différences*, Littérature comparée, thèse dirigée par M. Chardin Philippe, Université François Rabelais de Tours, 19 juin 2013
http://www.applis.univ-tours.fr/thèses/2013/magali.renouf_4159.pdf

Mémoires de Maîtrise

Mor Anta Kandji, *D'Orphée et des poètes noirs de l'anthologie ou les raisons d'une comparaison imagologique*, Mémoire de maîtrise, Département de Lettres Modernes, sous la Direction du Pr Mamadou ba, Université Cheick Anta Diop, Dakar, 2005-2006.

Raad Marie-Simone, *Introduction à une poétique de la poésie damassienne*, mémoire pour l'obtention du Master II de Littérature française, sous la direction de M. A. Tassel, Université de Nice Sophia-Antipolis, 2009-2010.

B - SURRÉALISME

B-1- OUVRAGES GÉNÉRAUX

Alexandrian Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Paris, nrf, Éditions Gallimard, Connaissance de l'Inconscient, 1974.

Behar Henri et Michel Carassou, *Le surréalisme par les textes*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

Breton André, *Arcane 17*, Le manuscrit original, édition préparée et présentée par Henri Béhar, Biro éditeur, 2008.

Breton André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Coll. Idées/Gallimard [1944], 1973.

Duplessis Yvonne, *Le surréalisme*, Paris, coll. Que Sais-je n°432, 1950.

Janover Louis, *La Révolution surréaliste*, Éditions Plon, 1989.

Le Surréalisme au service de la révolution, N° 1-6, Paris, Jean Michel Place, 2002.

Nadeau Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris,, Éditions Seuil, coll. Essais, Points 1964.

Raymond Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Librairie José Corti, 1947.

Palmiter Bajorek Joan, *Césaire et surréalisme, L'inspiration et l'Héritage*, 13 février 2013.

[http://academia.edu/7599173/Césaire et Surréalisme](http://academia.edu/7599173/Césaire_et_Surréalisme) consulté le 19/7/2015.

Tracts surréalistes et déclarations collectives, Tome I (1922-1939), Paris, Éric Losfeld éditeur, 1980.

San Juan, Jr, *Surréalisme et révolution (Antonio Gramsci, Walter Benjamin, Aimé Césaire)*, 22 février 2011. Ligue Gramscienne de Reims.

http://www.cavi.univ-paris3.fr/Rech_sur/astu/SAN%20JUAN%201.pdf , consulté le 23/7/2015.

B-2 ANTHOLOGIE :

« *Il y aura une fois* » une anthologie du surréalisme, établie et présentée par Jacqueline Chénieux-Genron, Paris, Folio, Gallimard, 2003.

C- OUVRAGES DE POÉTIQUE LINGUISTIQUE ET STYLISTIQUE

Bédouret-Larraburu Sandrine, Laplantine Chloé (dir.), *Émile Benveniste : vers une poétique générale*, Linguistique et Littérature II, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2015.

Benveniste Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, tel, Gallimard, 1966.

Benveniste Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, tel, Gallimard, 1974.

Boneu Violaine, Bédouret Sandrine, Baudelaire *Le Spleen de Paris*, Atlande, 2014.

Brico Elisa (Dir), *Présence du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008) Figurations, configurations et postures énonciatives*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.

Carel Marion, *La polyphonie linguistique*, polyphonie et société, 1-2011, Transposition.
<https://transposition.revues.org/365>, consulté le 16/01/2017.

Charaudeau Patrick, Maingueneau Dominique, (Dir.) *Dictionnaire d'Analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

Chisogne Sophie, *Poétique de l'accumulation*, Poétique N°115, septembre 1998, Paris, Seuil, 1998.

Cohen Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Champs, essais, Flammarion, 1966.

Dessons Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, 4^e Édition Coursus, Paris, Armand Colin, 2016.

Dessons Gérard, *Le Poème*, Théorie des genres, Lettres Sup, Paris, Armand Colin, 2011.

Dessons Gérard, *Introduction à la Poétique*, Approche des théories de la littérature, Paris, Dunod, 1995.

Dessons Gérard, *Émile Benveniste, l'invention du discours*, Paris, Éditions in press, 2006.

Ducrot Oswald, *Le Dire et le dit*, propositions, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

Durrenmat Jacques, *Stylistique de la poésie*, atouts lettres, Paris, Belin, 2005.

Furukawa Naoyo, *L'article défini et son usage intentionnel*, Le Français moderne, N°2-2015

Genette Gérard, *Discours du récit*, Essai, Paris, Points, 1983

Genette Gérard, *Fiction et diction, précédé de Introduction à l'architexte*, Essais, Paris, Points, 2004.

Jakobson Roman, *Essais de Linguistique générale*, Arguments, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

Jenny Laurent, *La Poésie, Méthodes et problèmes*, Dpt. de Français moderne, Université de Genève, 2003. <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/elyrique/elintegr.html> , consulté le 10/01/2017.

Kerbrat-Orecchioni Catherine, *l'Énonciation*, Linguistique, Paris, Armand Colin, Collection U, 2013.

Kristeva Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Points, Seuil, 1974.

Magri-Mourgues Véronique, Rabatel Alain, *Répétitions et genres*, Le Discours et la langue, tome 2 (2015). Bruxelles, EME, 2015.

Maingueneau Dominique, *l'Énonciation en Linguistique Française*, Paris, Hachette Supérieur, 1991.

Maingueneau Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Points, Essais, 2009.

Maingueneau Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, Lettres Sup, 2005.

Martens David, *Paratopie et discours littéraire*, entretien avec Dominique Maingueneau, Fabula, http://www.fabula.org/atelier.php?Paratopie_et_discours consulté le 29/04/2017.

Maury-Rouan Claire, Vion Robert, Bertrand Roxane, *Voix de discours et positions du sujet, Dimensions énonciative et prosodique*, À la recherche des voix du dialogisme, revue de praxématique, 49/2007, <https://praxematique.revues.org/939> consulté le 21/12/2016.

Molinié Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, puf, Linguistique nouvelle, 2014.

Molino Jean, Tamine Joëlle, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Paris, puf, Linguistique nouvelle, 1982.

Molino Jean, Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, I- vers et figures, Paris, puf, Linguistique nouvelle, 1992.

Monte Michèle, *Linguistique et poésie : le poème et ses réseaux*, Semen, novembre 2007, Presses universitaires de Franche-Comté. 2007.

Monte Michèle, *Essai de définition d'une énonciation lyrique*, Poétique n° 134, Avril 2003, Paris, Seuil.

Monte Michèle, *Mesures et passages, une approche énonciative de l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Honoré Champion, 2002.

Monte Michèle, *Poésie et effacement énonciatif*, Linguistique et poésie : le poème et ses réseaux, 24/2007, Semen, <https://semen.revues.org/6113>

Rabaté Dominique (Dir), *Figures du sujet lyrique*, Perspectives littéraires, Paris, puf, 2005 [2001].

Rabatel Alain, *Les relations Locuteur/Énonciateur au prisme de la notion de voix, Théorie de l'énonciation : Benveniste après un demi-siècle.*, Arts et savoirs, 2-2012, <https://aes.revues.org/510> consulté le 28/12/2016.

Robrieux Jean-Jacques, *Rhétorique et argumentation*, Cursus, Paris, Armand Colin, 2012.

Rodriguez Antonio, *Le pacte lyrique, Configuration discursive et interaction affective*, Philosophie et langage, Sprimont (Belgique), Mardaga, 2003.

Salvan Genevière, *Les figures de construction à la lumière de l'énonciation, l'information grammaticale*, mars 2013, N°137.

Shyldkrot Hava Bat-Zeev, *Le verbe dire : entre figement et grammaticalisation*, Le Français moderne, n°2-2015.

Staloni Yves, *Les genres littéraires*, 3è éd., 128, Paris, Armand Colin, 2016, [2008].

Touratier Christian, *La Sémantique*, Cursus, Paris, Armand Colin, 2è édition.

D -AUTRES OUVRAGES

Aquin Michèle et Molinié Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poésie*, La Pochothèque, Paris, Le Livre de Poche, 1999.

Denis D., Sancier-Château A., *Grammaire du français*, Paris, Le Livre de Poche, 1994

Ducrot Oswald, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Essais, Points, 1972.

Dupriez Bernard, *Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, 10/18, 1984.

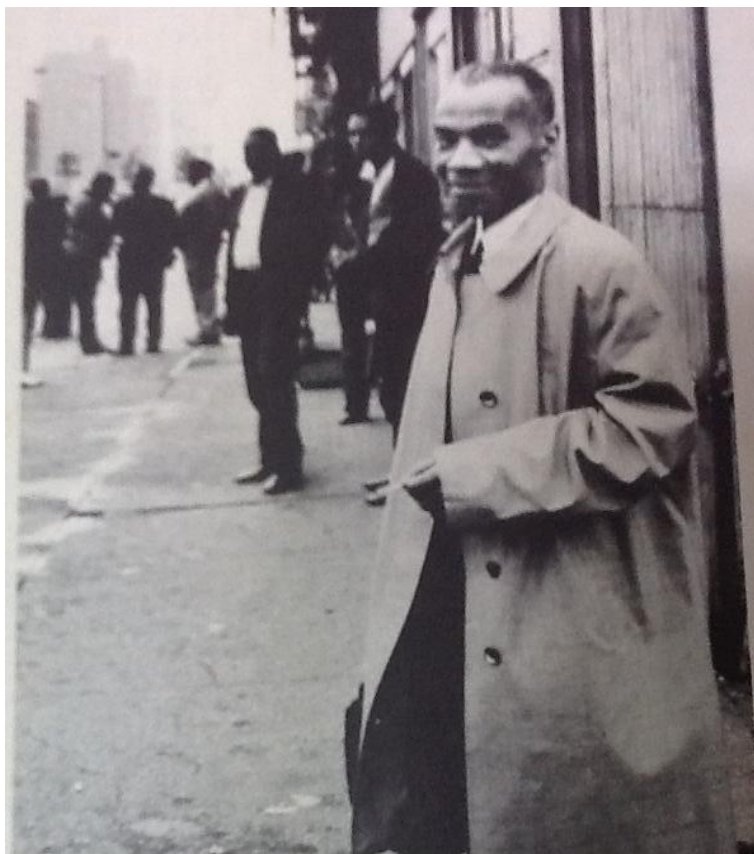
Fontanier Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. Champs classiques, 1977.

Jarrety Michel (dir.). *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de Poche, 2001.

Table des annexes

Annexe 1.....	L.G. Damas à Harlem, photographie.
Annexe 2.....	Aperçu d'une partie du dépôt des ouvrages de Damas, à Cayenne.
Annexe 3.....	Poèmes d'Adrian Miatlev.
Annexe 4.....	Mélusine s'envole par la lucarne.
Annexe 5.....	Poème d'Élie Stephenson.
Annexe 6.....	Poème de Roseman Robinot.

Annexe 1
photographie de L.G. Damas à Harlem



Léon-Gontran Damas à Harlem, 1950.

Annexe 2

Photographie d'une partie des ouvrages de Damas provenant de sa bibliothèque personnelle de Washington, déposée à l'ASSALD, Cayenne.



Livres de Damas rapportés des États-Unis, et déposés dans sa maison rue Mme Payé à Cayenne, au siège de l'ASSALD.

Annexe 3

Poème d'Adrian Miatlev, condisciple de Damas à Meaux

1 -CE QUE TOUT CADAVRE DEVRAIT SAVOIR

[...]

Seul avec ma haine, n'ayant rien à haïr
L'univers est vide : qui serait le coupable ?
Nouveau païen, faut-il que j'érige des idoles
A seule fin de les brûler ?

Et tout le reste serait aussi bête.
Le désespoir est loin derrière moi, dans la zone
Ou l'on souffre, où l'on pourrit, où l'on espère.
Mais moi ? Je suis plein de douceur, au contraire.

Pourquoi rire ? Qui m'entendra ?
Je ne suis pas de ceux qui croient
Être entendus tôt ou tard..
Je ne suis pas de ceux
Qui partout sentent Dieu
Et lui parlent, et lui rient
- et l'injurient.

[...]

Mars-Avril 1936
Éd., *Tour de feu*, 1947.

2-SAINT-JEAN DE LA CROIX-DE-L'INFIGURÉ

[...]

Ni clarté, ni lueur mais lumière
Ni éclat ni éclair mais lumière
Ni couleurs ni formes mais lumière
Ni pureté ni brasier mais lumière.

Ni soleil ni sommeil mais lumière
Ni aurore ni jour mais lumière
Ni chaleur ni rayons mais lumière
Ni incendie ni foudre mais lumière.

[...]

Éd., *Tour de feu*, 1951, p.56.

3 – extrait

*D'une société de cimetière
D'une religion de clapier
D'un prochain et d'un lointain inversés.
Il nous faudrait d'abord
Réapprendre les distances, dégager
Nos veines et nos nerfs du court-circuit*

(Le Géanthrope) , La Tour de Feu, 1948.

Annexe 4



[...]

Et après qu'elle eut fermé les guillemets
sur ces mots lourds de sens
lourds de morgue
Ketty s'envola par la lucarne
belle blonde et nue²⁶⁷

²⁶⁷ Damas Léon-Gontran, « IL AVAIT POUSSÉ A LA MANSARDE », *Black-Label*, *op.cit.*, p.46.

Annexe 5

Poème d'Elie Stephenson

Poète contemporain

[...]

Le *tambouyin* à bout de mains
sculpte la Création
sous la forme des fétiches
le pouvoir des talismans
la parole fend la poitrine
cisaille le cerveau
malgré la mitraille
malgré les barbelés
Sommes-nous tragédies,
signés dans le sang,
« Voués à la chute ? »
Assez Assez
de Dieu d'argile !
de castration !
de talismans !
brisons « les blancs-concepts » du monde
séchons « la mare aux sortilèges »
Je veux crier l'identité
de la Révolte et de la Paix
Notre VÉRITÉ
naîtra d'un combat victorieux²⁶⁸

²⁶⁸ Stephenson Elie, « Deuxième partie », *Une flèche pour le pays à l'encan, Poèmes, op.cit.*, p.60.

Annexe 6

POÈME DE ROSEMAN ROBINOT POÉTESSE CONTEMPORAINE

Nous autres

Arrachés
Déracinés
Dispersés
Nous voici tous errants
Oublieux de nous-mêmes
Oubliez d'où nous sommes
Mais le temps est venu
De savoir
De vouloir
De vouloir pour une fois
Crier notre présence
Et notre différence
De crier
Crier notre refus
Refus d'être des êtres
Mal-heureux
Mal-éduc
Et mal-vus
Mal-perçus
Mal-compris
Le temps de nous autres
Le temps de chacun
Le temps à prendre
Pour enfin rassembler
Tous les morceaux
De nous-mêmes²⁶⁹

²⁶⁹ Robinot Roseman, « Nous autres », *Paroles à dire... et à chanter, Poésie*, Éditions Persée, 2012.;

Table des matières

Remerciements	4
Sommaire	4
INTRODUCTION	5
PARTIE 1 - L'EXIL : ICI ET LÀ-BAS, L'ALTER EGO.....	9
CHAPITRE 1.1 – L'EXIL PARISIEN	13
CHAPITRE 1.2 – L'EXIL DE L'ENFANCE, DE LA LANGUE.....	33
1.2.1 : L'exil de l'enfance	37
1.2.2. L'exil de la langue.....	44
PARTIE 2 - LA RÉVOLTE	47
CHAPITRE 2.1 – LE RÉQUISITOIRE, LA SCÈNE D'ACCUSATION ET DE REPROCHES	52
CHAPITRE 2.2 – LA DÉFENSE.....	65
CHAPITRE 2.3 – LE REJET DE L'ÉGLISE	70
PARTIE 3 - L'AMOUR, ENTRE SICY, KETTY, ELYDÉ.....	80
CHAPITRE 3.1 – L'AMOUR ET LE FRANCHISSEMENT DE LA LIGNE.....	84
CHAPITRE 3.2 – L'IMPOSSIBLE COMMUNICATION.....	91
PARTIE 4 - LA POÉTIQUE DU RÉEL.....	98
CHAPITRE 4.1 – UN POÈTE ACTEUR DU SURREALISME.....	102
4.1.1 : L'emploi de la liste.....	102
4.1.2 : Le fait divers	105
4.1.3 : Les collages.....	106
4.1.4 : L'attrait du Moyen-âge.....	107
4.1.4 : Les jeux de mots.....	108
CHAPITRE 4.2 – LA CONSTRUCTION DU RYTHME DAMASSIEN.....	112
CONCLUSION.....	118
Bibliographie.....	122
Table des annexes.....	134

RÉSUMÉ

Le recueil *Black-Label* s'ouvre d'emblée par une mise à distance du poète en exil sous l'emprise de l'alcool. A la fois Phare et Sentinelle, sa flamme se fait lumière destinée à une communauté qui cherche son identité. Le poète éloigné sollicite sa mémoire et invite son peuple à en faire de même de manière à pouvoir reconquérir une identité pervertie par le colonialisme. Ainsi le poète évoque sa terre natale, son enfance, l'histoire. Il n'hésite pas à stigmatiser ceux qui se laissent aller à la dolence de l'assimilation et le poète dénonce tous les rouages mis en place par le colonisateur qui favorisent l'oubli mémoriel. Il rappelle l'histoire des ancêtres mais évoque aussi l'histoire contemporaine qui voit la pratique de la Color-line, la ségrégation. Dans une parole altérée, le poète amoureux tente de communiquer avec Elle, la femme qui les représente toutes et qui se refuse à lui. Il clame sa détresse et son impossibilité d'établir un lien avec celle qui est restée là-bas. *Black-Label* est comme un chant d'exil, mais aussi une allégeance à un peuple dont il essaie de déciller les yeux. Le poète se fait à la fois guide et vigile. Sa mise à distance, par l'exil, lui fait prendre conscience des préjugés, et sa parole qui parfois tente de mimer l'oralité se construit sur un rythme qui en est souvent proche. Le rythme damassien est bâti sur de nombreuses figures stylistiques propices à la déclamation. L'humour du poète quant à lui reflète l'influence surréaliste, notamment au travers des jeux de construction, d'images, ou encore de mots issus de l'imaginaire du poète, mais jamais très éloigné de l'univers créole. Entre Moyen-âge et modernité, le poète « déroule le film de son drame ».

MOTS CLÉS : Guyane, colonisation, négritude, Harlem-Renaissance, surréalisme, moyen-âge, identité, exil, mémoire, langage, Color line. Amour. Prévert, Desnos. French Guiana, Black Writer, Negritude, New Negro, Surrealism, Identity, Love, memory, language, exile, Color line, Middle Age, Prevert, Desnos.

