

His Master's Voice: avons-nous écouté Damas?

Kathleen Gyssels

Number 116, Summer 2020

Dossier spécial Léon-Gontran Damas

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1071040ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1071040ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (print)

2562-8704 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gyssels, K. (2020). His Master's Voice: avons-nous écouté Damas? *Dalhousie French Studies*, (116), 9–17. <https://doi.org/10.7202/1071040ar>

Article abstract

As many critics have seen, the musicality of Damassian poetry would be the expression of “negro” rhythm, and of the poets of his generation, he would have been the most jazzy. The poetry of Damas deserves better: it is enough to listen to it set to music by Pigments - The Clarinet Choir, to understand how it transcends Black Africa and the Caribbean, because, through the added value of an instrumental interpretation and a rare poetic recitation, these are the dramas of the individual uprooted and demotivated by a social body and an hostile environment. Drama of loneliness and drama of incomprehension, hope for reconciliation and rage against the impasse of the racial question in a supposedly multicultural France take turns. In three excerpts from their amazing project, Pigments - The Clarinet Choir offer a breathtaking score of the “Master's Voice”.

His Master's Voice: avons-nous écouté Damas?

Black Americans were sustained and healed and nurtured by the translation of their experience into art above all in the music. That was functional.... My parallel is always the music because all of the strategies of the art are there. All of the intricacy, all of the discipline. All the work that must go into improvisation so that it appears that you've never touched it. Music makes you hungry for more of it.... *It slaps and it embraces, it slaps and it embraces. The literature ought to do the same thing.* I've been very deliberate about that.... I have wanted always to develop a way of writing that was irrevocably black. I don't have the resources of a musician, but I thought that if it was truly black literature, it would not be black because I was, it would not even be black because of its subject matter. It would be something intrinsic, indigenous, something in the way it was put together--the sentences, the structure, texture and tone--so that anyone who read it would realize [it].... Sometimes I hear blues, sometimes spirituals or jazz and I've appropriated it. I've tried to reconstruct the texture of it in my writing--certain kinds of repetition--its profound simplicity. (italique ajouté) (Toni Morrison, « The Site of Memory »)

je vois toute une nuit de ragtime et de blues, traversée d'un pêle-mêle de rires et de sanglots d'enfants abandonnés. (Aimé Césaire, « Damas, Feu sombre », *Moi, laminiaire*, 1982)

Kathleen Gyssels

Après avoir été enchantée par Jany Jérémie et son montage pour « Les Migrateurs et le Théâtre du Merlan », après la découverte et rencontre avec Mylène Wagram « crachant le feu » de Léon-Gontran Damas sur scène (Sylvestre¹), après le Belge Patrick Moreau et son équipe créant à Cayenne, *Damas! Fragments* en marge du colloque du Centenaire de la naissance du poète², après Bernard Ascal chantant à la guitare des poèmes damassiens³, voici le sextet nantais du pianiste-compositeur Guillaume Hazebrouck et du slammeur de Kinshasha Nina Kibuanda, qui montent un projet décapant, *Pigments & The Clarinet Choir*. Porté par la « C^{ie} Frasques », *Pigments & The Clarinet Choir* associe le slammer et poète Nina Kibuanda aux musiciens Guillaume Hazebrouck, Olivier Carole (basse-chant), Olivier Thémines (clarinettes), Nicolas Audouin (clarinettes), Julien Stella (clarinettes, beatbox). Lors de notre rencontre, Hazebrouck me dit avoir découvert Damas à travers Langston Hughes, ce qui me paraît une circonstance des plus heureuses :

1 Création AWA, avec Frédérique Liebaut. En marge du colloque Anvers 2008. Voir aussi « L.-G. Damas a franchi la ligne », théâtre « Lucernaire », janvier-février 2011 à Paris.

2 Philippe Moreau, « L'Homme aux semelles de vent ». Création reprise à Avignon dans le Festival du Théâtre, l'année 2012. Voir

3 Bernard Ascal, *Les voix de la négritude*, double D.O.C.. 2010.

Formidable que tu mentionnes le poème de Hughes : « What happened to a dream deferred »... je l'ai « joué » récemment avec la traductrice Sika Fakambi qui lisait des textes de Hughes, Kamau Brathwaite, Sonia Sanchez, etc... [...]. Elle a notamment traduit pour les éditions Zulma le roman de Zora Neale Hurston, *There Eyes Were Watching God*⁴.

Leur sélection de poèmes et les fragments du discours de Taubira⁵ surprennent par le « nerf » qu'ils savent toucher.

Si j'ai choisi avec eux trois extraits, c'est pour infléchir la vision stéréotypée d'un Damas protestataire, d'un poète engagé et jazzy. À l'antipode de ce portrait réducteur, il y a aussi le frêle souvenir d'un député de la IV^e ième République. Les trois extraits à contre-jour donnent l'image d'un poète amoureux, accent qui leur parut tout à fait légitime, voire nécessaire :

Je te confirme aussi ton intuition par rapport à notre choix de textes. Il est vrai qu'on a délibérément mis en avant la dimension amoureuse, souvent malheureuse, de Damas, sans occulter la dimension politique, protestataire... Et puis finalement, le volet intime, sentimental, charnel, de sa poésie est tout aussi subversif, peut-être encore plus fortement, que les poèmes ouvertement « contestataires » (ce mot lui va très peu). Tout est politique, chez Damas. (Hazebrouck mail du 27 10 2019)

Quoi de mieux que cette poésie illustrée par des adeptes de la *hot music* pour parler avec Michel Leiris⁶, l'ethnologue collègue qu'a fréquenté Damas? Ami commun d'un autre « oiseau qu'on ne met pas en cage », le Marocain Mohammed Khaïr-Eddine, Damas témoigne des coups rudes et des caresses qu'il reçut au quotidien dans le milieu européen. Poète d'une humanité « exacerbée » (selon Jacques Howlett), il exprime les « rigueurs de la vie, la dureté de la condition noire dans le Paris de l'entre-deux-guerres. De concert avec Toni Morrison, qui échangea au moins une lettre avec lui, la musicalité de sa poésie tend à rendre ce double mouvement de donner des « coups de pilon » (du poète David Diop qui rend hommage à Damas) et de caresser pour consoler des douleurs, pardonner les fautes. Graffitis sonores, arrangements de voix tantôt apaisées et mélancoliques, tantôt énervées et agitées, piano et synthesizers intensifient l'atmosphère tantôt désespérée (aveu d'avoir échoué dans l'amour de l'Autre), tantôt électrique (émeute et voix de policiers criant dans des hauts-parleurs de quitter les « gazons » pour Blancs car « chasse gardée », strophe finale du poème « Contre notre amour qui ne voulait rien d'autre », que Damas retravaille dans « Mine de riens », cf. Gyssels sous presse 2020). Dans les vers finals, le double, voire triple emploi du « ni » est un trait stylistique emprunté à son grand modèle, qui fut aussi son premier préfacier, le surréaliste Robert Desnos. La série de « ni » oscille entre l'in- et l'exclusion et exprime la tergiversation en matière « raciale » et en matière d'émancipation et de réhabilitation de toutes les catégories d'individus que notre société traite encore de « rien (*sic*), de chiens, de maigres, de nègres » (BL 50-51), vocifère-t-il à bout de souffle dans *Black-Label*. Passage récité par une Taubira très énervée qui à son tour perd son calme⁷. Le racisme au quotidien, l'humiliation fréquente tordent l'usage de la langue,

4 Zora Neale Hurston, élève de Frans Boas et amie de Langston Hughes. En 1937, l'année où Damas débute avec *Pigments*, elle publie *Their Eyes were Watching God*, ensuite son autobiographie *Dust Tracks on a Road* (1942) qui sera rééditée avec une préface d'Alice Walker. Hurston cosigna avec Hughes *Mule Bone: A Comedy of Negro Life in Three Acts* (1931). Email, dimanche 27 octobre 2019. Entretien non publié à Nantes, le 20 septembre 2019.

5 Ils ne reprennent pas la totalité de son discours flamboyant, de sa réplique pleine de verve à Mariton (https://www.youtube.com/watch?v=vyMa_VJgK6Q) mais le « fou rire » qui lui prend.

6 Dans *On ne met pas en cage un oiseau pareil*, Khaïr-Eddine parle de Leiris et de Damas.

7 Quentin Girard, « Qu'attendons-nous pour jouer aux fous », *Libération*,

l'énonciation fluide et le discours serein: sous la plume de Damas, le « Ni, ni » accentue le comble du désespoir, de l'absurde de la condition noire dans une société pétrie d'interdits, de lois, de mesures confinant les Autres, les marginaux, à la périphérie, en marge. Foucaldienne, la poésie dénonce une société de surveillance de l'Autre, de confinement. Ni exclusion, ni inclusion, l'Antillais comme le Réunionnais, le Guyanais comme le Néo-Calédonien se retrouvent dans les limbes quant à la citoyenneté française. En même temps, le double « ni » suspend la négation, « ni noir ni blanc » affirme une autre identité, métissée, supérieure aux deux contraires. De quelle couleur est Damas? Ni Africain ni Européen. De quelle nation est Damas? L'hommage à Desnos perle aussi dans ces vers puisque dans *Fortunes* l'on retrouve le même « ni, ni » pour railler le conformisme et l'impossible « frein » à l'élan poétique du rebelle :

Et rien n'arrêtera cette plume envolée,
Ni les cheveux luisants d'un cavalier sauvage,
Ni l'encre méprisable au fond d'un encrier,
Ni la vague chantante et le grondant orage... (*Fortunes*)

Au même titre que les *Calligrammes* d'Apollinaire, les récitants-musiciens enchevêtrent quelques questions épineuses, lancinantes, à force d'être répétées et restées sans réponse, et cris rauques de désillusion et de dissension.

Trois poèmes sont ici « musicalisés », tirés de *Névralgies* (1966). Dans « Quand malgré moi » (N 128), le poète en proie à un doute énorme, celui de ne plus être (autant) aimé, d'être à coup sûr déserté pour un autre. Après une longue entrée s'instille une voix qui articule lentement cette impression du souvenir tyrannique (« malgré moi / je pense »), de l'impression obsessionnelle (la phrase sera répétée deux fois : « malgré moi / malgré moi je pense qu'au bras d'un autre / tu dors »). Le « tac tac » est martelé comme pour mieux inculquer l'impuissance devant une situation sans issue. Le titre du poème fait pair avec « Quand bien même » (N 140) et accuse la laideur d'une vie « étrange et mienne » qui s'est déroulée entre les « murs bleu, nus, blancs » d'un quelconque hôtel « gris » de Paris. L'interprétation rend particulièrement bien le sentiment claustrophobique, d'étouffement qui est commun avec ce qu'a écrit James Baldwin. L'impact spatial pour quelqu'un qui se sent repoussé dans la marge est en effet commun à l'Africain Américain en exil à Paris. Frères d'âme confirmés à la relecture des romans⁸, Baldwin et Damas sont logés à la mauvaise étoile, dans des « chambres de bonne » insalubres, souvent le lot des Africains, Antillais, Africains Américains en résidence dans la capitale inimicale : « la Tour dominant la Ville » (BL 11). Se fixer rendez-vous amoureux pouvait dans le meilleur des cas faire oublier l'état délabré du lieu, l'aspect misérable de l'état d'âme, au pire, affirmer et désoler davantage l'amoureux contrit et éconduit. La chambre d'hôtel (par ailleurs décrépit) devient le théâtre d'une déconvenue ; la rencontre tourne à l'éviction et l'occupant finit par se sentir enfermé comme dans une cellule de monastère :

comme un rosaire
s'égrène
pour le repos
d'une âme
mes nuits s'en vont
cinq par cinq
dans un silence
de monastère

https://www.liberation.fr/france/2013/02/06/qu-attendons-nous-pour-jouer-aux-fous-pisser-un-coup-tout-a-l-envi_879838.

8 Je pense à *Harlem Quartet* (titre original *Just Above My Head*), 1978, traduction Christiane Besse, Éd. Stock, 1987.

Chronotope fantastique, le monastère ou la cellule (du bain) étiole l'individu. L'homme est prisonnier de son enclos, de son épiderme, de son enveloppe corporelle. C'est ici qu'on trouve sous la plume vocale damassienne une touche d'insolite, car il ne faut pas oublier que le poète était très influencé par Edgar Allan Poe (1809-1849), chez qui des lieux cachent des secrets, ou des espaces sont des cachots (la maison d'Usher est à la fois lugubre et mystérieuse). « Quand malgré moi » recèle cet étouffement de l'occupant qui doute de tout et surtout de lui-même. « Céliba-taire », il n'est plus sûr de sa vocation, de sa mission et se décrit comme un « solitaire » isolé, dont « nul n'a voulu tâter à table hier » (*Black-Label* 39). Entre certitude et incertitude, les crises de confiance et de méfiance s'enchaînent, en même temps qu'un profond regret de ne pas avoir pu donner l'amour que méritait l'autre⁹. Le titre insinue la force des sentiments (qu'on ne contrôle pas), la dictée d'émotions (qu'on ne réprime pas) et jure avec d'autres où, sûr de lui-même, il ordonne à son interlocuteur de se le tenir pour dit :

Tiens-le toi pour dit / de bon
 Tiens-le-toi pour dit / de vrai
 Tiens-le-toi pour dit / de sûr (Et maintenant, N 134)

« Soudain d'une cruauté feinte » (N 118) ressasse la cruauté dans l'amour, la prise de conscience de la mort dans l'amour : « Tu m'as dit d'une voix faite de regret », soupire le poète qui se doute bien de la rupture imminente. « Pourquoi treize et pas quinze, et pas vingt, et pas trente ? » A quoi bon cette série « mathématique », sinon pour dire qu'il ne sert à rien de remettre aux calendes grecques ce qui « crève les yeux », à savoir le désamour ? Mais treize est un chiffre superstitieux (qui porte malheur), et dans les sciences ésotériques, le *chiffre* revêt un vecteur de mystère. Césaire l'emploie aussi, dans *Moi, laminaire* (Seuil, 1982) : le terme dérive de l'arabe et signifie « zéro », soit le vide. S'il répète ces séries de chiffres, c'est pour mieux exprimer que l'état dans lequel il se trouve est ce néant existentiel qui le confronte à une horrible vérité : le non-temps impose au temps la tyrannie de la spatialité. Bien qu'il répète « Pourquoi treize », et pas « douze, dix, huit, six, quatre, deux », il aimerait encore reporter l'instant de la rupture, mais en même temps se doute bien de l'inévitable « césure ». Le poème scandé se termine sur « Pas deux » dans l'interprétation de Hazebrouck : « pas deux » s'entend comme « pas d'eux », aussi : pour ne pas avoir voulu d'eux, la séparation s'est installée entre eux, thème repris dans « Contre notre amour qui ne voulait rien d'autre ». Accompagné du piano et de la clarinette, le texte traduit la conscience que l'Autre lui ment. Le lien est en train de se briser pour toujours. La voix prononce ces chiffres comme un mantra, articulant avec la clarinette chacune de ces questions sans réponse. De nouveau, le temps angoisse, la dissolution de leurs corps aussi signale l'infidélité : « la main sur le tien » et non plus « la main sur le cœur » ... Dans les relations amoureuses, le soupirant reproche à l'amant.e sa cruauté gratuite, sa fausse apparence et son masque. Tout est dans l'opposition entre « cruauté » et « feinte » : tendresse qui ne se laisse pas apercevoir, dépendance qui ne se laisse pas deviner. Le poète lit cette attitude dans le regard, tant de fois évoqué (Mansfield 2009). En vérité, les vrais messages, sincères aveux, secrets partagés, se passent de paroles, car l'élan amoureux concerne l'homme ou la femme inabordable, inaccessible. Comme Bertène Juminer avant lui, comme René Maran et côté africain-américain Eldridge Cleaver et Chester Himes, la femme blanche, ou toute autre femme qui peut « passer pour » blanche, ou encore la Chabine (femme fatale aux Antilles et en Guyane) reste l'éternelle flamme qui brûle à petit feu le soupirant d'un teint plus noir...

C'est ce qui se joue encore dans le troisième et dernier poème : « Contre notre amour qui ne voulait rien d'autre » (N 108-109). Il s'agit de se plaindre de tant de ravages faits au nom de la loi Jim Crow. Les « dangereux liaisons » dans les Amériques noires (Couti,

9 <https://www.youtube.com/watch?v=Xm-lkMBEqTw>

Introduction). Le long poème sur la Ligne de couleur interdisant les couples mixtes, les unions entre Blancs et Noirs. Le poète remonte le temps pour désigner le coupable de cette « défense nette » : l'Eglise catholique. D'un doigt, non pas l'index mais sans doute celui du milieu, il pointe l'Ancien Testament. Sur le « sample » (4'), piano à touches hyperrapides et texte lent, le « ni ni » comme un cri misérable qui dit tout l'impuissance ; et puis une voix de flic qui martèle « Attention, ni chien ni nègre sur le gazon ». et l'instrument créé comme un happement de chien poursuivant le « nègre » fugitif qui court pour s'enfuir.

Enumérant les prophètes, il fait comprendre que depuis l'Ancien Testament, les chrétiens puisent dans le grand Livre pour justifier leur comportement haineux à l'égard des individus de couleur courtisant une femme blanche. Il s'agit du thème de vouloir plaider son innocence, ses sentiments tout à fait sincères, mais la loi qui interdit le *Passing* menace tous deux, et plus encore le poète de couleur. Pour Langston Hughes, cette aspiration à traverser la Ligne de couleur est en même temps ambiguë dans la mesure où s'y glisse aussi le désir de traverser la Ligne de l'amour « conventionnel », c'est-à-dire hétéronormatif. Dans « *Passing* », je surprends pour ma part le même aveu de désir pour deux amoureux que tout oppose, la passion sans frein :

Harlem has its washed and ironed
and cleaned best out
the ones who 've crossed the line
to live downtown
miss you,
Harlem and the bitter dreams,
since their dream has come true (417) (italique ajouté)

Bref, Damas écrit comme Claude McKay, l'audacieux auteur de *Banjo. A Novel without a Plot*. « Sans plot », c'est-à-dire une partition dont le thème paraît échapper, tant l'art du détournement et du « *Passing* » (titre d'un roman célèbre de l'Africaine Américaine Nella Larsen (1891-1964) caractérise ces confrères subversifs, solidaires avec les plus mal lotis. Comme l'a bien vu Emmanuel Parent, l'auteur de *Banjo* et *To the White Fiends* ne fait pas dans le primitivisme gratuit (Parent 2018). Damas est avec les déçus et les dépités, les « mine de rien ». Comme Damas emprunte un vers à ce recueil en exergue à *Pigments* (Gyssels 2009), loin des débats académiques et intellectuels, tant des Blancs que de leur communauté exilée, McKay et Damas se contentaient de « jaser », d'émettre des cris apparemment insignifiants. Sous le verbe « jaser » que Damas définit quasiment dans *Black-Label* s'en prenant aux discours des religieuses, avec leurs « mignardises » et leurs « convenances », leurs « guilleris de moineses » (« Bouclez-la », N 96) et de « Madame-La-Directrice-de l'Ecole-des Filles » (BL 64), il préfère *jazz*er en tissant son « mot codé ».

Sous les « ricanements » et les « sarcasmes » sourd une vérité très affligeante. C'est que le désir de passer pour blanc exige un lourd prix à payer ; réaliser ce rêve (américain) implique traverser des lignes (raciales mais aussi genrées). Dans « *Passing* », Hughes s'accuse de n'avoir pas eu le courage de les suivre, et d'avoir décidé de rester à Harlem, où cette communauté n'a pas le « droit de passage ». Notez par ailleurs dans la poésie de Damas la fréquence de « passer », et de « pied ». Dans « Contre notre amour », Damas se désole comme Hughes dans « What Happened to a Dream Deferred? » qu'ils sont passés à côté de leur vraie vie, de leurs vrais amours (au pluriel). Telle la mélodie de Billie Holiday chantant « Guilty »..., aimer mal l'Autre, de ne pas assez l'aimer retentit dans les vers damassiens :

Quand bien même
je t'aimerais mal
en est-ce bien sûr

au point d'en avoir mal
 pour sûr
 tu sais bien que je t'aime
 c'est sûr
 au point d'en avoir mal
 pour sûr
 de t'aimer mal
 en est-ce bien sûr
 toi qui m'aimes
 toi qui m'aimes mal
 c'est sûr

Dans « Guilty », Billie Holiday nous chante ce même sentiment dévorant de ne pouvoir s'empêcher d'aimer l'Autre, quand bien même cet Autre demeure injoignable, hors d'atteinte pour des raisons secrètes. Le temps est suspendu et le thème de l'attente est omniprésent, cause d'angoisses et de souffrance. Car souvent l'attente est vaine.

Le rêve totalement détruit, d'une Amérique déségréguée et d'une Europe sans Lignes de démarcation laisse les poètes donner la voix à ceux qui sont dupés de n'avoir pu réaliser cet amour interracial, voire *queer*. Dans les poèmes ici écoutés, l'harmonie entre le texte et le montage des sons, de la scansion, du choix de la mélodie est particulièrement réussie et donne une plus-value à la poésie d'une âme tourmentée. Que la musicalité rende encore le sentiment d'enclos, d'espace enfermé, est remarquable.

Si l'on a trop accentué l'engagement du poète de la négritude, ainsi que la rage d'être dans une société raciste, catholique, homophobe, colonialiste, etc., les trois morceaux nous rappellent que Paris reste pour lui la métropole de l'amour en même temps que la ville du « Black-out ». Comme l'a compris Taubira, celle que j'ai surnommée « la dame en rose » lorsqu'elle déclame à l'Assemblée des vers tonitruants de Damas, où « nègres » et « homos », « pédales » et « gays » passent par la même et unique insulte (Gyssels, 2019).

Comme pour son autre idole encore, Baudelaire (Michael Reyes Salas dans ce numéro), la « Captation » pour une passante qui le rejette à cause de son épiderme, le fait vociférer :

Je me sens prêt à écumer de rage
 contre tout ce qui m'entoure
 contre tout
 ce qui m'empêche
 à jamais
 d'être un homme (P 49)

Davantage le poète de l'amour et du désamour, il mesure combien il lui en coûte de savourer l'intimité et la liberté d'aimer, que ce soit une « dame créole » (Baudelaire¹⁰) ou une Française (« Captation », deuxième poème de *Pigments*). Ses expériences heureuses et malheureuses. La complexité d'une relation, surtout quand vient s'y mêler l'ombre de la question raciale toujours sur fond de blues et de blue note. Proche de Billie Holiday, de Bessie Smith, leurs paroles sourdent dans ses poèmes:

It may be a week,
 it may be a month or two
 it may be a week
 it may be a month or two
 but the day you quit me, honey,

10 « A une dame créole », dans *Les Fleurs du mal*. (1857)

it's comin' home to you¹¹ (Bessie Smith)

L'amour ressemble à une forme d'esclavage ; la Chabine (femme fatale) serait sa maîtresse qui le châtie et l'effraie, se vengeant en le torturant. L'infidélité en amour, la rupture s'installent: « malgré (lui) il pense aux bras entre lesquels elle dort » (N 128)

En même temps, la poésie damassienne est traversée d'aveux et de secrets : sublimation d'une honte originaire, de déboires, la matrice du dire poétique ressasse cet aveu inavouable, cette honte d'une souillure qui ne se laisse pas révéler, de ses amours « morts-nées » et de « l'amant imparfait » qu'il est devenu:

Quand bien même
je t'aimerais mal
en est-ce bien sûr
au point d'en avoir mal (N 140)

Dans « Mine de riens », il va plus loin, s'en prenant à la mémoire compétitive dans « A la rubrique des chiens crevés » (Gyssels 2018). Dans ce recueil inédit, sorti à titre posthume (sous un autre titre), il dit à voix haute ce qu'il pensait tout bas: « Les Noirs portent leur étoile jaune sur leur figure » (une de ses phrases choc)¹².

Double par les poèmes de Langston Hughes, il l'est aussi par un second moderniste noir, l'enfant rebelle, le Jamaïcain Claude McKay dont Damas admirait les sonnets (« If we must die », entre autres). McKay (1889–1948) est aux yeux de Charles Molesworth le pont entre « la génération perdue » et la Harlem Renaissance :

Some have suggested that, because of his sense of hopelessness, McKay belongs more to the Lost Generation than to the Negro Renaissance. It serves as McKay's singular honor that he belongs to both of these literary periods. (Molesworth 2018)

De la même façon, Damas restera finalement le moindre compère de Césaire et de Senghor. Comme Countee Cullen (1903-1946), il est un poète moindre que Langston Hughes (Molesworth 2016¹³) et McKay. Cela n'enlève rien à son audace de contredire ses aînés (Monnerville, Eboué) et quelques-uns de ses contemporains. Toujours là où on ne l'attendait pas, *L'Homme invisible* (selon le titre d'Ellison, auteur qu'il vénérât (Parent 2015)). A l'image du « Maskilili » (cf. Gyssels dans ce numéro), il était le pont entre pôles

11 « Cela prendra peut-être une semaine, peut-être un mois ou deux / cela prendra peut-être une semaine, peut-être un mois ou deux, mais le jour est proche, chéri, où tu finiras par me quitter. » (trad. K.G.) Billie Holiday interprète « Guilty ». <https://www.youtube.com/watch?v=nH7-wl2s9cE>.

12 Email avec Daniel Marciano qui l'invita chez lui un soir à Iowa en 1971.

13 Molesworth 2018 (Consulté le 23 octobre 2019): « Signs and tokens of friendship sometimes avail, but little. Unless writers have actively collaborated on a major project or over a length of time, the ability to focus on competitive opposition (or jealousy or egregious temperamental differences) lends itself to a more dramatic historical narrative. In the case of Hughes and Cullen, a starkly polarized context was structured by considering their respective attitudes towards poetry in general and poetry for the African American audience in particular. The literary historical facts have generally been marshaled to depict Hughes as a breaker of poetic forms and Cullen as overly beholden to them. As an exemplar of modernism and its many ways of « making it new, » Hughes's reputation has grown greatly while Cullen's has become somewhat static and even diminished when compared to what it was in the 1920s and '30s. What continues to serve as a crucial contrast in the matter of Hughes and Cullen had become visible in the terms we see today because of the vast developments in African American literature. These developments have shown considerable bias in the direction of Hughes as opposed to Cullen. But some historical reconsideration might illumine Cullen's worth and his continued meriting of canonical status. »

opposés et sphères géo-culturelles, la culture des masses, les slammers et les rappers et les poètes de la négritude. Alors, avant de répondre sincèrement à la question, – avons-nous écouté Damas? –, écoutons les partitions de « Frasques et C^{ie} ».

Antwerp University / ITEM

OUVRAGES CITÉS

- Baldwin, James. *Harlem Quartet*, Paris : Stock, 1987.
- Césaire, Aimé, *Moi, laminaire...*, 1982, Paris : Éd. Planète libre, James A. Arnold, éd., 2014.
- Couti, Jacqueline. *Dangerous Creole Liaisons*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016.
- Damas, Léon-Gontran. *Névralgies*, 1966, in *Pigments, Névralgies*. Paris : Présence Africaine, 1972.
- . *Black-Label*, Paris: Gallimard, 1956.
- . « Mine de riens », 1978. Online.
- Desnos, Robert. *Fortunes*. Paris: Gallimard, 1942.
- Diop, David. *Coups de pilon*. Paris: Présence Africaine, 1973.
- Dualé, Christine. *Langston Hughes et la renaissance de Harlem. Emergence d'une voix*. Paris: L'Harmattan, 2017.
- Ellison, Ralph. *Invisible Man* (1952). *Homme invisible pour qui chantes-tu?* trad. Robert et Magali Merle, Paris: Grasset, 2002.
- Leiris, Michel. « 'Hot Music', Une lettre inédite de Michel Leiris à André Schaeffner », *L'Homme*, 117-178 (2006): 199-206.
- Girard, Quentin, « Qu'attendons-nous-pour-jouer-aux-fous-pisser-un-coup-tout-a-l'envi », *Libération*, https://www.libération.fr/france/2013/02/06/qu-attendons-nous-pour-jouer-aux-fous-pisser-un-coup-tout-a-l-envi_879838. Consulté le 5 septembre 2018.
- Gyssels, Kathleen. « 'A la rubrique des chiens crevés': L.G. Damas facing memory wars in posthumous poetry », in *Reshaping Global Dynamics of the Caribbean*, Anja Bandau, Anick Bruske et al, dir., Heidelberg: HinUp, 2018, 457-470.
- . « Taubira, La 'dame en rose' portant la 'torche de résine' de L G Damas: troubler le genre au sein de la République [afro-]péenne », *Essays in French Literature and Culture*, 59 (2019): 39-56.
- . *Vers une France décoloniale: L. G. Damas, l'antillectuel*, sous presse, Leyde: Brill.
- Howlett, Jacques. Quatrième de couverture *Black-Label*. Paris : Présence Africaine, 1956.
- Hughes, Langston. *Collected Poetry*. Arnold Rampersad, ed. New York: Vintage, 1995.
- Hurston, Zora Neale, Langston Hughes, *Mule-Bone : A Comedy of Negro Life in Three Acts*. New York: Harper Collins, 1931.
- Khaïr-Eddine, Mohammed. *On ne met pas en cage un oiseau pareil. (Dernier journal, août 1995)*. Paris : William Blake et Co. 2001. en ligne: http://pgareng.co.uk/stylesheet/decitre-16-4006-on_ne_met_pas_en_cage_un_oiseau_pareil_dernier_journal_août_1995_.html. Consulté le 5 septembre 2018.
- Mansfield, Eric. *Le symbolique du regard. Regardants et regardés dans la poésie antillaise d'expression française: Martinique, Guadeloupe, Guyane, 1945-1962*, Paris : Publibook, 2009.
- McKay, Claude. *Amiable with Big Teeth*. Roman posthume. London / New York: Penguin, 2018.
- Molesworth, Charles. « Claude McKay's *Amiable With Big Teeth*. Claude McKay's Newly Discovered Novel », <https://www.thesmartset.com/tk/>. Consulté le 23 octobre 2019.
- . « The Poet's Low Rate », <https://www.thesmartset.com/the-poets-low-rate/>.

Parent, Emmanuel. « Jazz et présence noire dans *Banjo*, roman de Claude McKay (1929) », *Epistrophy - Quand soudain, le jazz ! / Suddenly, jazz !* 2018, en ligne. www.epistrophy.fr. consulté le 5 septembre 2018.

----. *Jazz power; anthropologie de la condition noire*. Paris: CNRS éditions, 2015.

Sylvestre, Charles. « L.G. Damas, le poète qui crahait le feu », *L'Humanité*, 7 janvier 2011.

Discographie

Ascal, Bernard. *Les voix de la négritude*, double D.O.C. 2010.

Down Hearted Blues, Bessie Smith, Columbia A 3844 (février 1923); Columbia CG 33, 1972.