

L'imaginaire de Damas dans Black-Label, une matrice de l'enchevêtrement

Sandrine Bédouret-Larraburu and David Bédouret

Number 116, Summer 2020

Dossier spécial Léon-Gontran Damas

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1071042ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1071042ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (print)

2562-8704 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bédouret-Larraburu, S. & Bédouret, D. (2020). L'imaginaire de Damas dans Black-Label, une matrice de l'enchevêtrement. *Dalhousie French Studies*, (116), 29–42. <https://doi.org/10.7202/1071042ar>

Article abstract

Black-label written by Léon-Gontran Damas is an experience that is both poetic and geographic: the poet bends language to his different moods, the consequences of a consumption of whiskey staged by writing and seeks to explore this triangular identity "black, destitute, man", but also "African, Amerindian, European". Damas's surrealism is built on the reappropriation of a Negro history and culture that involves an imaginary matrix of hybrid geographicity and poeticity. Damas' imaginary first takes us on a journey through space and time, drawing the land and the history of reference for the Black people. It feeds a poetic language which draws from these different territories and makes Creole and the Amerindian resonate in his own clear French language.

L'imaginaire de Damas dans *Black-Label*, une matrice de l'enchevêtrement

Sandrine Bédouret-Larraburu & David Bédouret

Black-Label fonctionne comme un testament politique et poétique. [...] S'y nouent et s'y dénouent l'éternel combat avec une identité triangulaire confinée et codifiée, sur laquelle il ne veut en aucun cas s'aligner : Noir, démuni, homme, voilà le triangle dont il ne veut pas être prisonnier. *Black-Label* est de loin le plus surréaliste des recueils damassiens (Gyssels : 2016, 59).

Il y a plusieurs manières d'être surréaliste, mais fondamentalement le surréalisme passe par une exploration du langage qui libère les forces de l'inconscient. Damas ne cherche pas la destruction du langage ; il l'adapte à ses différents états d'âme - conséquence d'une consommation de whisky mise en scène par l'écriture - et cherche à explorer cette identité triangulaire « noir, démuni, homme », mais aussi « africaine, amérindienne, européenne ». Le surréalisme de Damas se construit sur la réappropriation d'une histoire et d'une culture nègre qui fait intervenir un imaginaire matrice d'une géographicit  et d'une poéticité hybrides.

L'imaginaire n'est pas l'antonyme de la réalité mais un « processus de création du monde par l'intermédiaire d'images, de symboles, de signes, de formes, de représentations qui assurent aux sociétés, à l'individu, au sujet une médiation fondamentale avec les lieux, l'espace dans sa complexité » (Dupuy, Puyo, 14). En d'autres termes, l'imaginaire est une expérience sensible, le témoignage de la g ographicit , de son être au monde. Il passe par l'utilisation d'une langue, code commun que le poète s'approprie et rend unique. Le poème s'affirme comme le témoin matériel de l'univers mental et mythique de Damas, dans lequel prennent forme les territoires de la négritude ; un espace où se joue le processus de territorialisation.

Dans *Black-Label* nous assistons donc à l'émergence des territoires qui constituent les ancrages physiques et symboliques de l'identité noire. En même temps se posent les fondements d'un nouveau courant littéraire, la négritude, instigateur d'une nouvelle poéticité.

Toutefois, cette g ographicit  et cette poéticité se veulent hybrides, et non éléments de rupture car elles se nourrissent de nombreuses influences. La négritude est le résultat de rencontres entre des hommes, des sociétés qui débouchent sur une transformation culturelle et identitaire, sur une *Autret * qui est « Ni l'Un [...] ni l'Autre [...] mais quelque chose d'autre au-delà » (Bhabha, 28)¹, soit, une hybridité. Il serait peut-être préférable de parler de branchements comme le fait Jean-Loup Amselle, car il n'y a pas de réel mélange, de syncrétisme, de métissage ou de créolisation. Ces termes sont polémiques car ils sous-entendent l'existence d'un processus de sélection, de hiérarchisation, voué à reproduire ce que la négritude croit combattre : « l'idée d'une pureté originaire ». De plus, « mettre en avant l'hybridation actuelle des cultures du monde, c'est refuser l'ouverture potentielle de chaque culture à l'autre, et donc refuser toute possibilité de communication entre elles au cours de l'histoire » (Amselle : 2008, 23). C'est donc contre cette illusion, que Jean-Loup Amselle développe la thématique métaphorique du « branchement », conçu comme une interconnexion constante des «

1 Cité par Laurent Dubreuil, 2006, p.53.

cultures » sur « un réseau de signifiants planétaires » toujours « déjà-là », résultat de toutes les globalisations historiques (Amselle : 2001, 22).

Ainsi, nous voudrions montrer qu'au travers de *Black-Label*, Damas distille un imaginaire qui permet de donner à la Négritude une géographie, une histoire et une langue poétique. Cette langue poétique n'est pas en rupture avec le français ; si Damas écrit en pleine période surréaliste à Paris, il ne cherche pas à violenter la syntaxe, mais à l'articuler à son expérience, à ses territoires, à son imaginaire.

En effet, l'imaginaire de Damas nous fait tout d'abord voyager dans l'espace et le temps, dessinant les territoires et l'histoire de référence du peuple noir. Il nourrit une langue poétique qui puise dans ces différents territoires. Damas, ethnologue de formation, savait bien combien territoire et langue construisent une culture.

1. L'imaginaire de Damas, une territorialisation et une temporalité tripartites

Dans cette recherche identitaire, de cette ipséité, Damas se réapproprie le temps et l'espace, il propose un nouvel être au monde ou une géographicit   propre au peuple noir.

Il ouvre son poème sur la Terre des Parias, au singulier qui est pourtant multiple puisqu'elle désigne les territoires où ont été déportés les esclaves. Puis il déclare :

Depuis

Trois fleuves

trois fleuves coulent

trois fleuves coulent dans mes veines (*BL*, 11)

Ces trois fleuves, c'est le sang amérindien et africain qui lui vient d'une arrière-grand-mère paternelle, ainsi que le sang européen dont son père a hérité, tout comme sa mère martiniquaise. Damas ancre ainsi son être au monde dans ce métissage, résultat d'une histoire douloureuse.

Il conçoit alors un territoire de la Négritude composé de trois espaces : l'espace atlantique de la Traite, l'espace de la déportation et du peuplement des « esclavagés » (*Vete-Congolo*, 11) et le territoire de l'exil, la métropole et en particulier Paris.

Il faut souligner la distinction entre *espace* et *territoire*, qui s'effectue dans leur limitation. Les limites de l'espace sont floues et sa superficie est plus vaste, alors que le territoire se caractérise par une délimitation plus précise et se situe à une échelle plus grande.

1.1 Le fleuve africain ou l'espace atlantique de la Traite

L'imaginaire est une véritable architecture. Ainsi Damas débute le Mouvement 1 par un rappel du monde de la Flibuste du XVII   siècle, dans lequel corsaires et boucaniers faisaient sus à l'Espagnol et se rassemblaient sur l'  le de la Tortue. Il oppose cet univers d'aventuriers à celui de la Traite qui se développe au même moment dans les Antilles. Il fait s'entrechoquer l'imaginaire occidental des Antilles alimenté d'aventures, de trésors, d'exotisme et l'imaginaire des Noirs composé de souffrances, de cris et d'agonie :

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

mort sur la Ligne

qui mène encore

aux Isles de l'Aventure

aux Isles à la Dérive

aux Isles de la Flibuste

aux Isles de la Boucan  

aux Isles de la Tortue

aux Isles à Nègreries
 aux Isles à Sucreries
 aux Isles de la Mort-Vive (*BL*, 12)

L'espace atlantique de la Traite devient le territoire mythique commun de tous les Noirs ; d'ailleurs, le poète dénonce ceux qui ont participé au système de la Traite de façon active ou passive, mais il appelle aussi tout le peuple noir à assumer ce passé et à être fier d'être descendant d'esclave. Il utilise l'ironie pour se moquer des Noirs qui veulent ressembler aux Blancs, ce qui est un moyen de définir ce qu'est un Noir, en jouant des stéréotypes : « Ceux qui s'en prennent eux-mêmes aux cheveux de ne point onduler », « Ceux qui voulant à leur nez qu'écrase tout le poids du Ciel / une forme moins plate » (p.17); « Ceux qui croient s'amincir les lèvres à se les mordre jusqu'au sang » (p.18).

À cette fin, il dessine les lieux symboliques de cet espace : tout commence sur la « Terre-Mère ». Observons que l'Afrique est une ; Damas ne met pas de pluriel à cet ancêtre imaginaire : l'Afrique forme un tout même si quelques lignes plus loin, il évoque :

les rives du Congo
 du Gabon
 du Bénin
 de Guinée
 de Gambie
 de Gorée (*BL*, 20)

Des rives, nous passons au navire, au large, au voyage sans fin, sans eau, sans air, puis la case en bambou de lattes tressées qui, insulte au soleil éclatant des Antilles-Heureuses, marque la fin de cet espace. Cet espace atlantique de la traite est montré comme un processus de mise en esclavage qui s'articule autour d'étapes de déshumanisation : les razzia, l'encan, l'embarquement, le marquage au fer rouge, l'enchaînement, les brimades, les moqueries, les insultes et les violences en tout genre. Il est pourtant pour Damas un passé mythique, point commun de tous les Nègres, le premier fleuve qui le constitue.

1.2 Le fleuve amérindien ou l'espace de la déportation et du peuplement des « esclavagés »

Dans un deuxième temps, Damas nous dépeint l'espace de la déportation et du peuplement des esclavagés. C'est pour lui la Guyane. Cette terre de colonisation et de domination européenne devient, à travers sa poésie, son territoire ; il se réapproprie les lieux.

La fin du Mouvement I inscrit l'arrivée et la découverte de ce nouvel espace peuplé de ses ancêtres les Roucouyennes, appelés plus communément les Wayanas, peuple vivant aux bords du fleuve Maroni et de ses affluents le Tampok et la Marouini. Le ton se fait plus nostalgique et il décrit des paysages plus exotiques. La Guyane devient une « isle à sucre, à rhum, à mouches, à miel, à ... » (*BL*, 22) ; le poète évoque le champ de cannes, de maïs, d'ananas et de bananes (p. 24) et il finit par le fromager hanté. Cet arbre sacré fait la jonction entre l'Afrique et l'Amérique, car pour les esclaves il est l'arbre à zombi ou à soucougnan ; il accueille les esprits des morts. D'ailleurs les esclaves s'y pendaient pour échapper à leur sort car, selon la croyance animiste, leur âme pouvait alors voyager au-dessus des mers. Pour les Amérindiens, le tronc du fromager symbolise l'échelle qui permet à l'apprenti chamane d'accéder au monde des esprits qu'il veut domestiquer.

Le lien étant fait entre Afrique et Amérique, Damas propose alors, au Mouvement II, un cadre exotique de la Guyane : « FEMME entrevue en l'Île aux mille et une fleurs / assise au pied des mornes verts / et filaos échevelés » (*BL*, 37) ; « Îles de lumière et

d'ombre créoles » (*BL*, 42). Ce décor est celui de son enfance, dans laquelle il nous transporte dans le Mouvement 3. Ce chant se veut à la fois nostalgique et symbolique.

En effet, ces vers nous amènent d'un lieu à un autre, d'un paysage à un autre comme des ballades qui se terminent toutes par Cayenne. De ce fait, il crée un réseau de lieux qui gravitent autour de cette ville qui est au centre de son passé (fig.1). Il commence par rappeler son lieu de naissance qui se situe entre deux points symboliques, la Montagne des Tigres et le Fort Céperou, entre les deux points les plus hauts de Cayenne, entre la forêt du peuple Wayana et le morne fortifié, symbole de la conquête coloniale. Une fois le centre placé, il encercle la ville et nous fait découvrir Dégrad-des-Cannes, les cascades de Rorota, Montabo-la plage, la pointe Buzaré, l'anse des Amandiers, l'îlot de l'enfant perdu, pour revenir ensuite à la plage des Amandiers, au cœur de Cayenne. Puis, il termine son bornage en repartant du Dégrad-Nouveau (le port moderne) via la pointe qui mène à Kourou et la pointe qui mène à Kourou. Enfin, il intègre à cet espace l'île de Rémire qu'il accroche au « ti-collège », toujours localisé au centre de Cayenne.

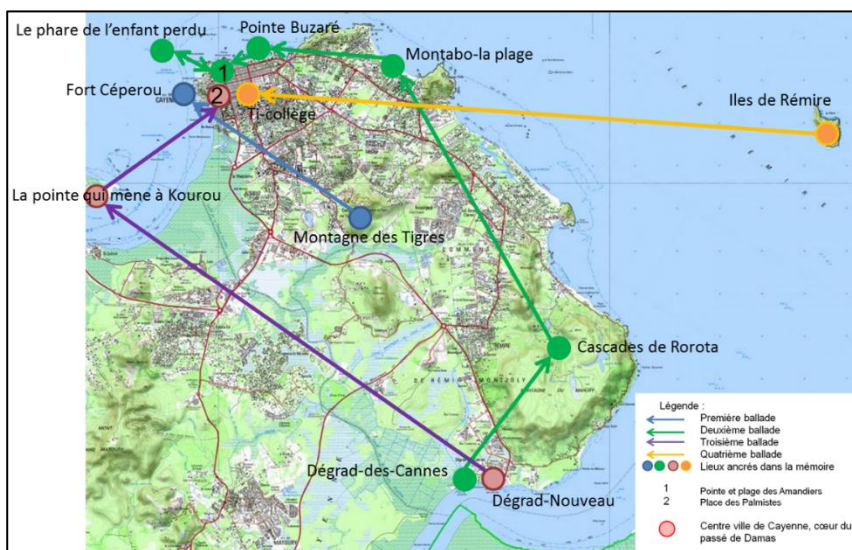


Fig.1 : Mise en réseau de lieux par les poèmes : le territoire polytopique de Damas

Ainsi, Damas a tracé les limites de son territoire tout en nous décrivant ses caractéristiques naturelles : mangrove, forêt, plage, pointe, estuaire, île désertique et verdoyante, îlot rocheux surmonté d'un phare, la ville avec ses places, ses rues et ses maisons. Cependant, sa poésie dépasse la simple description et elle témoigne de son habiter, la manière dont il perçoit son territoire, car il nous propose de véritables ballades multisensorielles. Tous les sens sont alors convoqués et à la vue omniprésente s'ajoute le goût :

Jeux interrompus la veille à la vue de la clef
 par distraction laissé au buffet et au choix
 de bonnes choses en réserve
 gelée de goyave
 liqueur de monbin

mangues Julie jolies jaunies à point
 fruits fruits confits
 gâteaux secs et lait
 lait condensé chipé toujours meilleur au goût (BL, 63)

Le paysage sonore est très présent avec le rot, les cris de joie, les cris savoureux, le mot *sale* entendu, le bruit de la ville, etc. C'est une poésie tactile où nous ne savons pas si les choses sont vues ou touchées, la vue se mêlant au toucher, ce qui se manifeste par une forte présence du corps évoqué de façon frondeuse : « la fessée », « la gêne polie de tous / farfouillé le nez / d'un doigt preste et chanceux » (p. 64), ou encore « la masturbation » (p. 67). L'odorat n'est pas en reste même s'il est moins évoqué, avec « l'odeur rose des dahlias du jardin » (p. 65).

Ce territoire est aussi peuplé de souvenirs et de personnages, il est un espace vécu. Nous assistons à de nombreux événements du quotidien : la prière, le coucher, les bêtises, les punitions, les jeux, les cauchemars ou encore les devoirs d'école. De nombreux personnages ressurgissent alors de sa mémoire, personnages affectifs ou tutélaires : l'Indien, Nanette la bonne vieille marchande, les cousins, Madame la Directrice de l'école des filles. D'ailleurs le poète termine le chant III par une glorification de tous les insoumis, de tous ceux qui étaient à la marge du système colonial :

mort à l'École
 et vive le Yan-man
 Mort au Maître de l'École
 et vivent
 vivent les rebelles
 les réfractaires
 les culs-terreux
 les insoumis
 les vagabonds
 les bons absents
 les propres à rien
 Et vive
 vivent la racaille
 la canaille
 la valetaille
 la négaille
 Et vivent
 vivent les fous
 vivent les poux
 vivent les cancre
 vivent les chancres (BL, 67)

Au territoire il attache ainsi une identité qui se veut en opposition à la colonisation, il ne perd pas son objectif, qui est de rappeler au peuple noir qui il est en lui affectant un territoire, une histoire, une ipséité. Il utilise sa propre vie pour montrer la nécessité d'un processus de territorialisation : l'évocation nostalgique de ce passé est une réappropriation de l'espace.

1.3 Le fleuve européen, le territoire de l'exil : Paris.

Le troisième fleuve symbolise les racines européennes de Damas, et à travers lui, celles des Noirs. Nous retrouvons le poète à Paris, ville dans laquelle il a effectué ses études et qu'il peint avec beaucoup de noirceur car c'est pour lui un exil, un déracinement.

Dans le chant 1, la Seine incarne sa tristesse et son désespoir, il est le fleuve qui « a vu pleurer un homme », sa poésie devient une litanie où le champ lexical du chagrin s'impose : peine et tristesse sont répétées et sont accompagnées de la solitude, l'inquiétude, la lassitude, l'effroi, la détresse, le vide.

L'imposante Tour Eiffel semble même plus légère que ses tourments :

LA SEINE A VU PLEURER UN HOMME

un jour de juin

qui finissait

où jamais encore

ne s'était vu si

seul

au pied de la Tour dominant le ville

l'homme

dont le cœur

se gonflait de peine

Une peine immense

fut soudain

en plein cœur de l'homme

plus forte et lourde et sûre et belle

que la Tour dominant la ville

couchée au long de la Seine (*BL*, 12-13)

L'origine de ce mal-être semble être le sentiment de rejet qu'il ressent et le racisme qu'il vit au quotidien². Alors qu'il glorifiait les insoumis en Guyane, à Paris ils sont mis au ban :

Mort au Cancre

au pou

Mort au Chancre

au fou (*BL*, 16)

La Seine symbolise cette négation du peuple noir. Damas retranscrit ce ressenti dans une scène morbide du chant II où il évoque le repêchage d'un enfant illégitime noyé dans les eaux du fleuve. Faut-il voir dans cet « enfant né du rut » (*BL*, 48) la métaphore du métissage et de son déni ? Cependant, il dénonce avec véhémence les Noirs qui ont honte de leur couleur de peau et qui cèdent en cherchant à s'acculturer et à ressembler aux Blancs.

Il se console alors dans l'alcool. Paris devient la ville de perdition, espace de la perte de son identité et de l'oubli artificiel. Il y déambule en essayant de noyer sa peine.

J'AI SAOULÉ MA PEINE

ce soir comme hier

comme tant et tant

d'autres soirs passés

où de bouge en bouge

où de bar en bar

où de verre en verre

j'ai saoulé ma peine (*BL*, 16)

La ville lumière n'est plus qu'une ombre froide à l'image des bars qu'il fréquente et de sa mansarde. Paris est souvent mise en opposition avec la Guyane : d'un côté, la solitude et

2 Certains commentateurs analysent « l'homme dont le cœur se gonflait de peine », comme une image de la tristesse ressentie par Damas à la mort de son ami Robert Desnos (Delas, p.148).

la fadeur de l'existence et de l'autre l'amour, la sensualité et l'exotisme. Ce manichéisme joue des représentations afin de servir son dessein politique : celui de la mise en valeur de l'identité noire.

Ainsi, dans le chant II, le poète révèle son projet : Damas inverse les arguments de la mission civilisatrice de la France car il affirme que « Paris-Nombril-du-Monde [est] à la merci de l'Afrique » (p.50). L'Afrique, à travers ses exilés, régénère la capitale française, en lui apportant une âme, de la joie, du rythme. Elle est une source d'inspiration. Dans ce présent désenchanté, il réaffirme ses racines et met en avant son identité noire.

Black-Label est un acte politique profond dans lequel l'imaginaire permet à Damas de construire un territoire et une histoire du peuple noir. Les trois fleuves permettent de dénoncer la domination européenne et de construire une identité commune. Cette identité passe par un élément commun fort : la langue, ou plutôt les langues avec lesquelles le peuple noir doit jongler pour trouver sa place.

2. L'imaginaire linguistique de Damas : le branchement des langues

En fait, l'expression même d'imaginaire linguistique relève de la sociolinguistique. Anne-Marie Houdebine-Gravaud (2010, 31) définit le concept ainsi : « le rapport du sujet à la lalangue (Lacan) et à La langue (Saussure) repérable par ses commentaires évaluatifs sur les usages ou sur les langues (versant unilingue ou plurilingue des évaluations linguistiques) ».

En sociolinguistique, l'imaginaire est donc perçu sous l'angle épilinguistique d'évaluation de la langue par l'énonciateur. Nous nous appuyons ici sur une définition plus large empruntée à Musanji Ngalasso-Mwatta (2010, 16) :

L'imaginaire apparaît alors comme le lieu de la fiction, du fantasme, du fantasmagorique et comme le lien entre le rêve et la réalité, entre la production des idées et leur formulation par le langage, entre l'invention des choses et leur nomination par la création verbale. L'idéologie comme système d'images et de représentations de soi, d'autrui et du monde, est inséparable de la créativité par les mots du discours épilinguistique et métalinguistique.

Cet imaginaire peut se révéler particulièrement fort quand le sujet parlant est bilingue, voire polyglotte et que les langues ne sont pas hiérarchisées de la même manière. Ainsi Léon-Gontran Damas, a connu, ce que l'on désigne maintenant comme une situation de diglossie. Il a vécu en Guyane, mais aussi en Martinique, et connaît les créoles. Néanmoins, « petit-bourgeois crépu » (*BL*, 62), comme il se définit lui-même, Léon-Gontran Damas choisit d'écrire en français : certes langue de l'opresseur, langue mal lue par ses concitoyens, mais langue qui pouvait lui permettre une audience plus large dans le monde entier. La langue de Damas est une langue française maîtrisée, qui joue de tous les niveaux et dont l'ironie mordante ne cesse de sourdre. Dans cette langue française, apprise dans la douleur, « Vous ai-je ou non dit qu'il vous fallait parler français : Le français de France/ Le français du français / Le français français » (*Pigments*, 37), nous proposons de réfléchir dans cette partie à l'enchevêtrement des imaginaires français et créoles. Ce phénomène s'inscrit dans un contexte plus large dans lequel de nombreux écrivains francophones, plus particulièrement africains, développent une (sur)conscience linguistique. Comme le fait remarquer M. Ngalasso, ces écrivains décuplent de travail et d'ingéniosité pour que dans le français se révèle aussi l'imaginaire qui habite la langue première.

Celle-ci évolue fréquemment sous l'empire de l'oralité, ce qui n'est pas sans conséquence sur le style et la forme du langage écrit. Dans cette activité de mise en mots et de figuration de la langue il est souvent question [...] de décalage langagier, de subversion discursive, de déplacement de l'imaginaire

de la langue première à la langue seconde, de polyphonie discursive, de transhumance littéraire. (Ngalasso-Mwatta, 23)

Les créoles apparaissent comme langues de *Black-Label*, mais ils informent aussi la langue poétique française de Damas.

2.1 Présence du créole

Le poète, grand ami de Robert Desnos, membre assidu du Salon des sœurs Nardal – Martiniquaises, écrit en pleine mouvance surréaliste. Sa manière d'écrire est ainsi caractérisée par une liste qui tourne parfois à la litanie.

On lit des mots en créole dans trois listes importantes et fondatrices dans le recueil, celles des insultes, celle des desserts et celle des danses :

Ceux qui se traitent eux-mêmes
de sauvages
sales nègres
soubarous
bois-mitan
gros-sirop
guinains
congos
moudongues
fandangues
nangues (BL, 18)

On comprend assez instinctivement qu'il s'agit ici d'une liste d'insultes. Damas condamne les peuples créoles qui entrent dans le jeu des Blancs, qui utilisent leurs mots « sauvages, sales nègres », mais qui reprennent en créole, langue des esclaves, ces insultes racistes. En langue créole, *soubarous* signifie « sauvage ». Cependant la plupart de ces termes sont des insultes « dénigrant les attitudes “frustrées” des campagnards par opposition à celles observées chez les citadins. Ces insultes se moquent de la différence, de la couleur de la peau noire, des origines africaines de l'individu, tout en évoquant l'esclavage et la culture coloniale. [...] L'énumération agressive de Damas, dérivant vers le créole, crée un corpus poétique de discipline masochiste, d'auto-répugnance et d'auto-négation », écrit Edwin Hill (2015, 223). Dans cette liste, on retrouve des noms d'origine ethnique : *Guinain* désigne l'habitant de Guinée, terme générique pour désigner l'Afrique originelle des esclaves ; *congos* désigne les Congolais ; par *moudongues*³, Damas convoque les Moudang ou Mundang, populations du Cameroun occidental et du Tchad. Par ailleurs, Damas refrancise ces insultes. « Nèg gwo siro » est une insulte très forte pour stigmatiser un nègre non dégrossi. L'expression fonctionne par métaphore avec le nom composé « gros-sirop » ou « sirop de batterie » en français, pour qualifier le sirop de jus de canne non raffiné (Hazaël-Massieux : 2014, 120). Quant à *bois-mitan*, je propose comme hypothèse d'y voir la composition de « bois de mitan », où *mitan* désigne en argot un lieu de criminels. *Bois de mitan* signifierait ainsi « graine de criminel », dans une île qui a accueilli, malgré elle, bon nombre de forçats. Pour Biringanine Ndagano et Gervais Chirhalwirwa (2009), le *bois-mitan* est issu du vaudou, pour désigner un nigaud, sens également de *nangue*.

3 Les auteurs du dictionnaire créole-français (p.71, cf bibliographie) associent au terme « béchibwa » une série de termes péjoratifs : « gens arriérés, plouc, péquenot, mal dégrossi », dont Moudong et plusieurs autres noms d'ethnies.

Autre liste : les noms de desserts, mets liés à l'enfance :

ni les cris savoureux de la rue qu'assoiffaient
la biè-nan-nan
kôrôssol
papaye
coco (BL, 65)

La *biè-nan-nan* est une bière à base d'ananas fermenté ; le corossol, un gros fruit à la pulpe blanchâtre qui s'utilise pour des sirops (Hazaël-Massieux, 124). Pour Edwin Hill, « ces mignardises créoles » symbolisent « les désirs comprimés » de Damas : « des envies interdites et des souvenirs doux-amers avec des nuances de complicité » (Hill, 226). Par ces quelques vers, le poète décrit « les cris savoureux de la rue », dans une très belle synesthésie qui associe le goût et l'ouïe, jouant de la syllepse sur savoureux qui évoque le goût, la saveur des fruits interdits et caractérise aussi ces voix de l'extérieur qui habitent le poète. Au Mouvement suivant, les souvenirs ressurgissent au souvenir de la voix de la marchande ambulante Tètèche :

avec les mots que TÈTÈCHE la marchande au tray de
doconons
pâtés
pains doux
l'an-mou chinois
l'an-mou Cayen' (BL, 73)

Le *dokonon*, en créole guyanais, est une boulette de patate douce. Faut-il lire dans « an-mou », amour, mot créole pour amour : on passerait des plaisirs de la bouche aux plaisirs sexuels ? Nous pouvons remarquer comment le poète commence ces listes en français puis le créole surgit comme une anabase en soi : c'est ce qui distingue l'an-mou chinois de l'an-mou cayen. Enfin, les danses :

l'âpreté des blues
le stomp
la machiche
l'évocation des îles
le danzón
le merengue
la mazurka créole
le drum imposant silence (BL, 48)

Là encore on peut noter le mélange de termes de provenances différentes : le *danzon* relève du créole de Cuba ; le *machiche* vient du portugais *maxixe* ; ces deux termes sont socialement connotés (classes basses). Le *blues* et le *stomp* proviennent des milieux populaires américains ; le *merengue* est dominicain et la *mazurka* provient des Antilles françaises. Edwin Hill montre bien que cette liste fonctionne sur un métissage de cultures mais aussi de classes sociales (Hill, 229). La *mazurka* créole arrive en dernier, point de chute d'une traversée de strates psychologiques et sociales. Quant au *drum*, c'est un mot anglais qui désigne un tambour. Il n'y a pas d'italique ici : les mots sont considérés comme des emprunts directs par le poète. L'imaginaire créole fonctionne bien sur l'épilinguistique lié à l'insulte dans son aspect négatif, assimilé, d'une part - dans son aspect positif - aux plaisirs de la danse et des desserts comme acquis culturels, d'autre part.

Proverbes et prières relèvent de discours collectifs. Leur introduction dans le poème permet une polyphonie intéressante. Damas choisit de les inscrire en créole – comme ils résonnent – et les traduit :

Zié Békés brilé zî Nègres / Il est dit que le Blanc aura toujours le nègre à l'œil
(BL, 19)

PIÉ PIÉ PIÉ

Priè Bondjé

Mon fi

Priè Bondjé

Angou ka bouyi

Angou ké bouyi

Pierre, Pierre

prie Dieu

mon fiston

prie Dieu

mon fiston

pour que soit fin prêt le maïs en crème

à être savouré (BL, 33)

La traduction suit la prière créole. Pourtant, elle ne lui correspond pas vraiment. « Mon fiston est répété » alors qu'il ne l'est pas en créole. Les répétitions des mots créoles *angou* et *bouyi* n'apparaissent pas dans la traduction, et ce sont les termes les plus difficiles à comprendre intuitivement, alors que le poète répète « mon fiston », en français.

Un peu plus loin, dans le Mouvement II :

la Fille à la Calebasse d'indifférence

implora par trois fois

Seigneur

Jézi

la Viège Marhi

Joseph (BL, 39)

« Par trois fois » évoque la scène du *Nouveau Testament* où Judas renie Jésus, comme si Dieu abandonnait cette pauvre fille. L'utilisation du créole pour les prières chrétiennes est bien révélatrice de l'enchevêtrement des imaginaires, qui nourrissent l'inconscient. Dans *Pigments*, l'évocation des souvenirs religieux se fait en français :

Et puis et puis

et puis au nom du Père

du Fils

du Saint-Esprit (*Pigments*, 36)

Cette trinité est d'ailleurs bien plus abstraite que la précédente : invoquer Jésus, Marie, Joseph est bien plus humain que le Père, le Fils, le Saint-Esprit. C'est aussi peut-être une manière de faire sonner le zézaiement créole :

Ceux à qui la merveilleuse inconscience

fait zézayer de Père en fils

de fils en Pères (BL, 18)

Certains mots isolés, en italique portent la mémoire de l'esclavage, c'est le cas du carcan mayombé (p.19) « le cou pris au carcan *mayombé* » ; *Mayombe* désignant plus spécifiquement en République démocratique du Congo la partie nord-occidentale de la province du Bas-Congo. Ce sont les *dachys* (p.20) qui ouvrent et ferment les marches d'esclaves pendant la nuit de Rott'Pèye (la nuit de l'autre pays), la nuit du Yan-man (p.22), qui peut se comprendre comme la nuit de l'homme libre.

L'utilisation de termes créoles permet de faire entendre des voix autres, qui résonnent dans la mémoire du poète. Elle révèle aussi l'activité inconsciente de la langue et les branchements qui s'opèrent entre français et créole.

2.2 L'exotisme dans le français

L'imaginaire linguistique se construit aussi par la convocation de termes exotiques qui proviennent de la culture créole, notamment la cuisine, les instruments de musique et l'imaginaire amoureux.

Ainsi, la nourriture exotique joue un rôle indéniable. Une partie du Mouvement I est construite sur une succession d'anaphores en « ceux qui », permettant de caractériser les membres du peuple noir :

Ceux qui se nourrissent de morue et d'igname
de piment et de sel
tous les jours que Dieu fait
sans vin sans pain
sans rien
d'autre
que souskaye à mangos
que mangos à souskaye (BL, 23)

La *souskay* est une spécialité créole. Elle est aussi appelée « chiquetaille », qui signifie « émietté » ou « déchiqueté ». Traditionnellement préparée avec de la morue, la souskay se décline aussi avec du hareng. La souskaye à la mangue verte est un dessert créole. Le *bacoua* apparaît comme un symbole de l'esclavage nègre, (BL, 41), dans un rêve du sujet poétique. Le Bakoua (*pandanus sanderi*) est le nom d'un arbre en Martinique. Il est utilisé notamment en vannerie pour la fabrication de chapeau, lequel est désigné par le même nom. Un peu plus loin, ce sont les gelées de goyave et la liqueur de monbin (p.62) qui sont évoquées.

Les éléments culturels apparaissent également lorsqu'enivré par le whisky, par la colère, le poète écrit à la fin du Mouvement I :

Il s'agit moins de recommencer
que de continuer à vous refiler ma nausée
continuer à vous surveiller
continuer à ruer
continuer à vous jouer plus d'un air
de ma flûte en tibia de Karia
Karia Rou-la-Gazelle (BL, 32)

Karia Rou la gazelle ou Kariacou est un personnage de conte créole, qui joue des vilains tours à son méchant oncle Tigre. Ce personnage intervenait déjà dans *Veillées noires*, publié par Damas en 1943. Le poète joue à la fois de la culture créole et des associations surréalistes, qui fonctionnent autant sur le signifiant que le signifié. Ainsi « les madras calandrés des vieilles femmes » (p.64) évoquent les couleurs créoles. Les rites magiques sont associés au pèlerinage d'amour, lorsque « Mille regrets pour tant de peine donnée perdue d'avance [...] consacrée à trois macumbas/ trois orixas /et à un rien même d'herbes enchanteresses/ en poudre galibi (p.80) », les Galibis constituant un peuple de la Mana et d'Iracubo, en Guyane.

Enfin, c'est sûrement en amant malheureux que le poète active le plus l'imaginaire créole, pour mettre en évidence les différences de culture. Dans le très beau chant II, Damas met en scène ses amours malheureuses. Il plante dans un premier temps un décor bucolique :

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'Île aux mille et une fleurs
assise au pied des mornes verts
et filaos échevelés (BL, 37)

Ces quelques vers constituent un refrain à ce chant, où le poète exprime à la fois la nostalgie et le chagrin amoureux. La première séquence s'ouvre sur une conversation téléphonique, dont le lecteur ne saisit qu'une partie :

ALLO ALLO
 Allo Sicy
 Sicy-Chabine
 Ici Limbé (BL, 37)

Deux mots retiennent notre attention : *chabine* et *limbé*, ici devenus noms propres par antonomase.

En Guadeloupe et en Martinique, de même que dans plusieurs îles antillaises françaises, le terme *chabin/chabine* porte des connotations péjoratives et qualifie des individus métissés ayant des cheveux blonds ou roux, des yeux bleus ou verts et arborant parfois des tâches de rousseur. *Limbé* dénote le chagrin, un état mélancolique, un équivalent du spleen, version créole. On peut s'amuser sur ce prénom de circonstance, si-ici, celle qui dit oui et qui est ici alors que le poète est là-bas, malheureux, en exil. Le téléphone est un moyen de renouer le contact mais la difficulté de la communication accentue la peine d'amour, et la souffrance de l'exil.

Dans ses rêves, le sujet poétique fantasme sur la blonde américaine :

À même un lit défait d'allure
 je fredonnais mon impuissance
 indifférent
 surpris pourtant qu'à l'instant même
 KETTY fût là
 blonde
 belle
 et nue (BL, 46)

Ces deux femmes, l'une créole, l'autre blanche, se synthétisent dans une troisième :

Toute à son jeu
 mais d'une voix qui n'était plus sienne
 mais bel et bien celle
 de Sicy-Chabine
 En Ketty retrouvée
 YDÉ m'a dit
 YDÉ m'a dit
 - À l'abri du paravent
 j'ai suivi la manœuvre
 mais je m'appelle ELYDÉ
 et parce que je m'appelle et suis ELYDÉ (BL, 47)

L'amour se construit aussi par le langage poétique : le poème associe la veine créole à Sicy-Chabine, la veine blanche européenne à Ketty ; un nouveau nom inspirateur apparaît : YDÉ (idée) devient la muse du poète. Plus qu'Ydé, elle est ELYDÉ, c'est-à-dire elle, féminin renforcé, mais aussi élidée, ce qui signifie absente. La langue poétique naît de ce 3 incomplet.

On peut alors penser que des trois fleuves, s'embranchent aussi trois langues.

2.3 « Dans mon sang coulent trois » langues

En introduction aux *Poèmes nègres sur des airs africains* (BL, 121), en 1948 et dédiés à Senghor, Léon-Gontran Damas écrit :

Toute circonstance de la vie, tout événement qui excite l'attention du public est l'occasion d'un poème qui jamais ne différera du langage familier. C'est que l'Africain, qui est né poète et a vite fait d'improviser un chant, ne compose pas pour des savants. Il compose pour être écouté du peuple. Ce qui explique les moqueries, les calembours, les jeux de mots, la simplicité dans l'expression.

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.

Cette définition du poète africain pourrait s'appliquer à la poétique de Damas. Le langage familier branche ensemble le français et le créole. Le poète cherche à faire émerger le créole du vers français. Il cherche aussi un nouveau langage poétique qui semble inspiré de ce qui, peut-être, relève d'une représentation des langues amérindiennes, l'agglutination.

Ainsi, dans une expression comme « Ceux dont les yeux de chat-tigre (p.22) », on entend une langue amérindienne ; elle fait fonctionner l'imaginaire indien tel que le lecteur le connaît dès l'enfance. Le procédé se retrouve dans la composition de mots que Damas utilise à outrance dans *Black-Label* : dans la liste des baisers p.37 (baiser-pur, baiser-sur-le-front, baiser-jamais sur la bouche ; « l'Amour-un-point-c'est-tout (p.44) ; ce sont les adjectifs « le sable gris-deuil » (p.61), « des Hiers-bleus-limbés » (p.79), les noms propres « Eil-à-Tout-l'Invisible (p.62), Madame-La-Directrice-de-l'Ecole-des-filles, Dieu-de-la-veille (p.64), Dieu-en-dieu-soi-même-en-personne (p.79) »... Le procédé permet de créer des néologismes éloquents : « les toujours-absous-de-la-veille, les grand-merci-mon-Dieu » (p.80) sourdent « des tabous bien bandés / de mon enfance afro-amérindienne » (p.81).

Léon-Gontran Damas, intellectuel français, écrit donc en français mais travaille ses langues natives, les créoles, le français, l'amérindien pour en faire une langue poétique innervée de tous ces fleuves. Ces langues semblent intervenir de manière inconsciente, mais aussi dans un rapport évaluatif. En ce sens, elles construisent un imaginaire ancré dans l'épilinguistique du français appris et approprié pour en distiller une langue poétique à fleur de peau.

Pour conclure, on pourrait dire que la sainte trinité, chez Damas, n'est pas catholique ; elle est profondément culturelle. *Black-Label* se construit sur trois imaginaires géographiques, construits autour des trois fleuves fondateurs. Ces imaginaires territoriaux sont associés à des imaginaires linguistiques : si les poèmes sont écrits en français, Damas les émaille d'exotisme créole et de néologismes amérindiens. Même l'amour se compte par 3 : élydé, et l'idée du poème peut jaillir dans la frustration de l'absence, dans la douleur de l'exil, dans le limbé enivrant d'un whisky de black-label. Cette trinité construit le surréalisme de Damas, qui n'est pas une libération des signifiants au-delà des signifiés, mais un branchement de ces langues qui constituent son sujet poétique.

*Université de Pau et des Pays de l'Adour
INSPÉ Toulouse Occitanie Pyrénées*

OUVRAGES CITÉS

- Damas, Léon-Gontran. *Pigments* (1937). *Névralgies* (1966). Paris : Présence Africaine, 1972, 2003, 2005. Abrégé en *P* (pour *Pigments*) et *N* (pour *Névralgies*).
- . *Veillées noires* (1943). Paris : Présence Africaine, 1999.
- . *Black-Label* et autres poèmes. Paris : Gallimard, 1956, 2011. Abrégé en *BL*. *Europe* n°1081, *Malcolm de Chazal / Léon-Gontran Damas*. Paris, 2019.
- Amselle, Jean-Loup, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris : Flammarion, 2001.
- . *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*. Paris : Stock, 2008.
- Bhabha, Homi. *The Location of culture*. Londres : Routledge, 1994.
- Blérald, Monique, Marc Lony et Kathleen Gyssels. *Léon-Gontran Damas : poète, écrivain patrimonial et postcolonial*. Matoury : Ibis Rouge Éditions, 2014.
- Delas, Daniel. « L'écriture Bluesy de Léon-Gontran Damas, poète nègre ». *Europe* (avril 2019) : 144-154.
- Dubreuil, Laurent. « Alter, inter : académisme et postcolonial studies ». *Labyrinthe, atelier interdisciplinaire* 24 (2006) : 47-61.
- Dupuy, Lionel et Jean-Yves Puyo (dir.). *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire*. Pau : PUPPA, 2015.
- Gyssels, Kathleen. *Black-label ou les déboires de Léon-Gontran Damas*. Caen : Passage(s), 2016.
- Hazaël-Massieux, Marie-Christine. « Damas et ses langues, le français et le créole ou l'interdit du fruit défendu ». *Léon-Gontran Damas, Cent ans en noir et blanc*. Paris : CNRS éditions, Antonella Emian, éd., 2014. 117-140.
- Hill, Edwin. « Ratés rythmiques : *Black-Label* et le Beat de la Négritude ». *Léon-Gontran Damas. Une Négritude entière*. Paris : L'Harmattan, 2015. 219-240.
- Houdebine-Gravaud, Anne-Marie. « Concept ou théorie : l'imaginaire linguistique, sa formation, son extension ». *L'imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2010. 29-50.
- Ludwig, Ralph, et al. *Dictionnaire créole français*. Pointe-à-pitre : Éditions Jasor, 2002.
- Ndagano, Biringanine et Gervais Chirhalwirwa. *Léon-Gontran Damas, poète moderne*. Matoury : Ibis rouge éditeur, 2009.
- Ngalasso-Mwatta, Musanji. *L'imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.
- Thébault-Kerdréac'h, Christine, *L.G. Damas, phare et sentinelle, une approche de Black-Label*, mémoire de master. Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2017.
- Vété-Congolo, Hanétha. *Léon-Gontran Damas. Une Négritude entière*. Paris : L'Harmattan, 2015.