

# L.G. DAMAS, SEUL ET SOUL DANCER DE LA NÉGRITUDE

KATHLEEN GYSSELS

Si l'on a, à juste titre, qualifié la poésie damassienne de jazzy<sup>1</sup>, si l'on a remarqué la densité du champ sémantique musical<sup>2</sup>, et le rythme<sup>3</sup> (de la percussion dans "Ils sont venus"<sup>4</sup> à des syncopes et improvisations propres au jazz), l'on s'est moins arrêté aux rythmes de l'Habitation antillo-guyanaise qui ont la cote égale au jazz. Avec l'oraliture (l'ensemble de genres oraux), DAMAS a su tirer profit de la technique responsive (*call-and-response* ou "appel et réponse") du *negro spiritual*, du *funk*, du *r&b*. Mais il rend équitablement honneur aux rythmes

- 1 Daniel DELAS, "Léon-Gontran Damas, Jazz et poésie nègre", in Marie-Paule BERRANGER et Danielle DELTEL (dir.), *Poètes d'Outre-Mer*, Paris, Presses de Paris Nanterre, 1998, pp. 41-54; Robert GOFFIN, "Préface", in Léon-Gontran DAMAS, *Pigments, Névrologies*, Paris, Présence Africaine, 1972, pp. 7-8; Jeremy F. LANE, "Armstrong's 'Bitter Laughter', Jazz, Gender, and Racial Politics in L. G. Damas's *Pigments* (1937)", in Id., *Jazz and Machine-Age Imperialism. Music, Race, and Intellectuals in France, 1918-1945*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2013, pp. 65-89; Kathleen GYSSELS, "Le jazz dans le roman afro-antillais", in "Jazz et littérature", *Europe*, n. 820-821, août-septembre 1997, pp. 124-133.
- 2 Cf. Mylène DANGLADES, "L. G. Damas, tout un florilège de mots", in Monique BLERALD, Marc LONY, Kathleen GYSSELS, *L. G. Damas, poète patrimonial et postcolonial*, Matoury, Ibis Rouge, 2014, p. 89. Dans *Pigments, Névrologies* (Paris, Présence Africaine, 1972, désormais: *PN*) et *Black-Label* (Paris, Gallimard, 1956, désormais *BL*) nous retrouvons les instruments du jazz: la trompette, le piano, le violon, le banjo, la guitare (*PN*, pp. 23, 27, 33; *BL*, p. 13); la flûte en tibia, la flûte de bambou, le *tambour-ka* (*BL*, pp. 31, 38, 39, 40, 43, 45, 51, 53, 73, 78). DAMAS insère aussi l'héritage amérindien: la "flûte de roseau / jouant sur les mornes des airs d'esclaves" (*PN*, p. 63). Des verbes comme "résonne" (*PN*, p. 15), "(to) swing" (*PN*, p. 23) et des substantifs comme "rengaine" (*PN*, p. 27); "métronome" (*PN*, p. 33); "le rythme", "la cadence" (*PN*, p. 44); "la mesure" (*PN*, p. 45); "chanté" (*PN*, p. 55); "la marseillaise" (*PN*, p. 75); "entonner la plainte" (*BL*, p. 13); "continuer à vous jouer plus d'un air" (*PN*, p. 31); "sonne et sonne"; "modulant la rengaine en sourdine" (*BL*, pp. 37, 38, 39, 40, 42, 43, 45, 73, 79, 80); "l' EXIL chante à deux voix" (*BL*, pp. 44, 46, 73, 79, 80); "poème à danser que chantent CEUX dont je suis" (*BL*, p. 77); "le merengue / la mazurka créole" (*BL*, pp. 48-49).
- 3 Julie HUNTINGTON, *Sounding off. Rhythm, Music, and Identity in West African and Caribbean Francophone Novels*, Philadelphia, Temple University Press, 2009.
- 4 "DEPUIS / combien de MOI MOI MOI / sont morts" (*PN*, p. 13), dédié à SENGHOR dans l'édition définitive de *Pigments* en 1966 (Paris, Présence Africaine, 1966).

dansants qu'a produits le "Black Atlantic"<sup>5</sup>. Le succès des boîtes dansantes, des soirées de jazz dans les capitales européennes (Londres, mais son analyse vaut pareillement, sinon plus, pour Paris) a permis une certaine conscience panafricaniste, un esprit internationaliste qui s'est manifesté bien sûr en lettres. Car, à la différence du genre poétique, théâtral, voire romanesque, la musique permettait davantage de colmater une double brèche: entre intellectuels et peuples diasporiques<sup>6</sup>, d'une part, entre les exilés apatrides et les "autochtones" de leurs pays adoptifs respectifs. Plus que les manifestes et les théories, la musique soude les Caribéens, toutes classes sociales, origines ethniques et, élément important, orientations sexuelles, confondues. Tandis que la Caraïbe reste segmentée, en partie à cause de barrières linguistiques et de statuts politiques (et donc niveaux de vie divergents) inégaux, les rituels et événements musicaux réunissent les communautés et aident à cimenter une société composite.

Bien que *Black-Label* soit "déconcertant"<sup>8</sup>, d'accès difficile, et par conséquent peu étudié, il y a amplement foison et fusion d'éléments musicaux et ce, à différents niveaux: l'on distingue au premier niveau les référents, ensuite, le transfert structurel (alternance dans les rythmes), enfin l'affect ou l'impact des chants et des danses: catharsis et sublimation. De même qu'on peut avoir dans une symphonie de BEETHOVEN l'adagio suivi du scherzo, DAMAS entame calmement le Mouvement I de *Black-Label* pour accélérer dans le Mouvement II et III et reprendre un rythme plus apaisé, voire 'abattu', au dernier Mouvement. Toutefois, l'ultime section connaît un point d'orgue avec le 'tambour-ka': vénéré comme un dieu, adoré comme une femme, l'instrument semble accompagner l'appareillage d'un navire pour un dernier port. L'étrange évocation d'un bateau qui lance l'ancre et semble prêt à embarquer 'klouss maskililis'. L'insertion et la modulation de la musique afro-cubaine ainsi que de figures anthropomorphes, voire transgenre, augurent d'une *queerness*, d'une identité trouble au niveau de la performance du troisième socle identitaire<sup>9</sup>: race, classe, et sexe sont solubles dans la *blue note*. Il s'agit de transcender toutes les Lignes (la "color line", la

5 Cf. Paul GILROY, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, trad. de Charlotte NORDMANN [*Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness* (1993)].

6 Brenda BERRIAN, "Hip deep", interviews sur les styles musicaux en rapport avec la politique et l'Histoire des Antilles, <http://www.afropop.org/wp/13783/interview-brenda-berrian-on-music-and-culture-in-the-french-caribbean-part-2/>.

7 Voir la note n. 2.

8 Daniel DELAS, compte rendu de Bart MILLER, *Rethinking Négritude through Léon Gontran-Damas* (Amsterdam/ New York, Rodopi, 2014, *Études littéraires africaines*, n. 39, 2015, pp. 221-223).

9 Anne MCCLINTOCK, Aarhi MUFTI, Ellen SHOHAT (dir.), *Dangerous Liaisons, Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, Minneapolis, University of Min-

Ligne qui sépare les milieux sociaux, et finalement la Ligne qui sépare hommes et femmes) dans l'utopique 'mue' du poète, dans un 'mood' euphorique. Le "third sex" ou le "trouble dans le genre"<sup>10</sup> s'instille en filigrane dans les sections musicales de la poétique damassienne<sup>11</sup>. Comme le disait Miles DAVIS, la musique est aussi entre les notes, dans les silences. De même, le message codé, inavouable ou interdit se module dans ces Mouvements successifs.

### *World music à Paris*

Lors de l'inauguration de l'exposition "Musiques monde" au Musée du Quai Branly, en 2006, le président CHIRAC affirmait que c'était là un exemple de "primitivisme d'État", puisque, soulignait-il, ces cultures "exotiques" seraient des entités "disparues et hors du temps, et de toute façon sans lien avec le présent", jugement qui déplait à AMSELLE, tant le regard témoigne d'une *révolution*<sup>12</sup>. Après la *World Literature*, la *World Music* risque de devenir un mot à la mode, qui ne rend pas justice à la profondeur des modes musicaux que quelqu'un comme DAMAS, sut faire briller dans sa poésie. Rebelle, il préfère l'humour grinçant<sup>13</sup> des 'dirty dozens' et l'art d'invective. Il enchaîne des rimes riches, scande des slogans et rappe des termes savants ou au contraire populaires au risque d'être quelquefois vulgaire. DAMAS offre une poésie polyrythmique, polychromatique aussi,

---

nesota Press, 1997 et Anne McCLINTOCK, *Imperial Leather. Race, Class, and Gender in a Colonial Contest*, London, NY, Routledge, 1995.

- 10 Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, [1993] 2005, trad. de Cynthia CRAUSS.
- 11 "Le bel enfant de cœur" exemplifie, au Mouvement II, *BL*, p. 38. L'explosion de rage, séquence récitée par Christiane TAUBIRA à l'Assemblée ("Nous les nègres, les maigres, les riens, les chiens, ...": *BL*, pp. 50-51) était l'opposé de ces langueurs mélancoliques du sujet postcolonial (autre titre de GILROY).
- 12 Selon l'ethnologue Jean-Loup AMSELLE, Jacques CHIRAC fait preuve d'un exotisme éculé. Certains Antillais consentent à ce doudouïsme, tombant dans le 'piège folklorique' tant redouté par Édouard GLISSANT. Le romancier Ernest PÉPIN me semble de ceux-là dans *Tambour-Babel* (Paris, Gallimard, 1996). Jean-Loup AMSELLE, *Révolutions. Essais sur les primitivismes contemporains*, Paris, Stock, 2010; cf. [http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/09/09/revolutions-essais-sur-les-primitivismes-contemporains-de-jean-loup-amselle\\_1408796\\_3260.html#jEmb8cXCIPUwqQCE.99](http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/09/09/revolutions-essais-sur-les-primitivismes-contemporains-de-jean-loup-amselle_1408796_3260.html#jEmb8cXCIPUwqQCE.99) et [http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/09/09/revolutions-essais-sur-les-primitivismes-contemporains-de-jean-loup-amselle\\_1408796\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/09/09/revolutions-essais-sur-les-primitivismes-contemporains-de-jean-loup-amselle_1408796_3260.html)
- 13 DAMAS échappe aux études thématiques de l'humour. Cf. Sam VASQUEZ, *Humor in the Caribbean Literary Canon*, New York, Palgrave Macmillan, 2012. Pourtant Michel HAUSSER avait démontré l'humour noir dans *Pigments* et *Né-vralgies*. L'ironie culmine dans l'évocation des réalités les plus suffocantes de la condition noire (lynchage et 'quatre fers', détresse suicidaire, etc.). Cf. Michel HAUSSER, "Amour d'humour", in Michel TÊTU (dir.), *Actes du Colloque L. G. Damas*, Paris, Présence Africaine, 1989, pp. 152-173.

et s'inscrit dans l'héritage musical des jazzmen. À plusieurs reprises aussi, comme dans le jazz, il pratique la césure, l'ellipse, la syncope, ce qui correspond aux 'blancs' laissés dans les poèmes. Bien sûr, CHIRAC (ni HOLLANDE) ne connaît la poésie du parlementaire de DAMAS, poète qui fréquenta "la Cabane cubaine" et d'autres boîtes de nuit de la capitale, lieux de rencontre et de l'encontre. Pour la minorité afro-antillaise, le bar demeure une "zone de contact", de consolation d'un quotidien souvent morose, comme l'évoque un autre Créole américain, Martiniquais méconnu, Vincent PLACOLY<sup>14</sup>. Dans son roman *La vie et la mort de Marcel Gontran*, il me semble esquisser un portrait de DAMAS, tant son roman se déroule pendant la vie nocturne à Paris et déploie le drame d'un couple mixte. L'ambiance musicale y joue un rôle crucial. Originaire des ex-colonies françaises, la communauté afro-antillaise soignait ses bleus à l'âme à l'aide de *blues*, de rythmes afro-cubains, et avec des rasades de *black label* ou *daïquiri*. PLACOLY rend ainsi hommage à l'aîné, et l'intertexte se confirme encore par le titre *L'eau-de-mort-guildive*, où l'alcool a la même fonction, avec la musique, de consoler et de noyer la peine du Noir dans une ambiance d'ivresse des sens<sup>15</sup>.

Dans *Black-Label*, la scène de séduction se déroule dans un bar: la "Captation" (titre du deuxième poème de *Pigments*) de l'Autre, se passe sur un fond sonore, mais sans échange de paroles. Rien que le regard sur la musique envoûtante, non spécifiée par ailleurs, monte une scénographie d'envoûtement: la caresse de l'orchestre afro-caribéen catalyse le coup de foudre entre danseur et observatrice (qui va devenir, qui sait, bientôt danseuse, répondant à son appel?) Il faut sans doute rappeler combien DAMAS était un sacré danseur: dans la mémoire de son ami marocain, l'écrivain polémique Mohammed KHAÏR-EDDINE, DAMAS était foudroyé plusieurs fois par des "petites négresses" et tout autant démonté lorsque celles-ci lui refusaient la danse<sup>16</sup>:

-TU ÉTAIS AU BAR  
et moi  
-parmi d'autres-  
à même la piste<sup>17</sup> enduite

- 
- 14 Vincent PLACOLY, *La vie et la mort de Marcel Gontran*, Paris, Denoël, 1971. Réédition Caen, Passage(s), 2016, avec une préface de Nicolas PIEN.
- 15 Vincent PLACOLY, *L'eau-de-mort-guildive*, Paris, Denoël, 1973; réédition Caen, Passage(s), 2019, avec une préface de Nicolas PIEN.
- 16 Mohammed KHAÏR-EDDINE, *On ne met pas en cage un oiseau pareil, Dernier journal* (août 1995), Bordeaux, William Blake & Co, 2002.
- 17 La piste de danse de la boîte parisienne est un "mouchoir", ce qui rappelle l'impression d'encanaillement vécue par ARAGON, "Je me suis souvent senti dépaycé dans ces Russies, ces Florides en miniature" (dans *Le mauvais plaisir*, 1926; cité dans Corinne GRENOUILLET, "Le monde noir américain dans la vie et l'œuvre d'Aragon (1920-1945)", *Présence Africaine*, n. 187, 2013,

et patinée de steps  
de stomps  
de slows  
de songs  
de sons  
de blues (*BL*, p. 57).

Soulignons que le poète énumère des mots anglais qu'il enchaîne avec des genres assez inconnus ("stomps"). L'atmosphère qui s'en dégage est celle d'une langueur dans une salle tamisée où les participants à cette "frénésie" (mot souvent employé par le poète) semblent barrés par la Ligne de couleur, et/ou la Ligne genrée. La communication non verbale donne priorité à la musique:

Et de la table où un Blanc à lunettes  
s'ennuyait à lire un journal *son* journal  
je te regardais boire un Canadian Club (*BL*, p. 57).

DAMAS savoure ce délicieux moment: il lui donne le rythme, la cadence afro-cubaine. La "Captation" du regard<sup>18</sup> se déroule dans "La CABANE CUBAINE" (*BL*, p. 48) où se produit une rencontre si mémorable que le poète la "repiquera" dans *Mine de riens*. Dans ce dernier album (re-titré par l'ayant droit *Dernière escale*), la même épiphanie se produit:

De qui de quoi  
se riait-elle  
seule à l'autre bout du bar qui la buvait  
la buvait  
toute<sup>19</sup> (*DE*, p. 88).

pp. 315-27). La piste minuscule est "patinée de *stomps*, de *slows*, de *steps*", comme la chevelure crépue et la peau du danseur (*BL*, p. 16). Comme le *ring* où brillent les boxeurs qui se donnent en spectacle, l'espace étroit et confiné devient le lieu où la subalternité peut être inversée. L'éclat du danseur supposé de couleur ("Shine", *P*, p. 65) renverse la domination de la personne supposée blanche. Comme dans l'éloge à ARMSTRONG, l'effet à double tranchant du spectacle et de l'*entertainment* des jazzmen et des artistes noirs, la piste est alors littéralement le terrain où le Noir s'exhibe, une espèce de *ring* où le danseur pur corps, brille de sueur et laisse "K.O." son public. Notons que le "O.K." se prononce "Hoquet", le poème le plus célèbre de DAMAS, qui laisse baba le "fils du Père", orphelin muselé, voire châtié, par la mère matrifocale. Quant à la boxe, l'on sait que Ralph ELLINGTON prête à son protagoniste le rôle (de spectateur d'une scène de boxe. Domaine où l'Africain Américain pouvait exceller et renverser le regard: pensons à Mohammed ALI. Cf. Ralph ELLISON, *Homme invisible, pour qui chantes-tu?* Paris, Grasset, 2002.

18 André LUCRÈCE, "Éloge du regard", *Littérature*, n. 62, 1986, pp. 3-13.

19 *Mine de riens*, site web de Christian FILOSTRAT, <https://independent.academia.edu/ChristianFilostrat>, consulté en décembre 2012; le recueil *Dernière escale*

Le ‘rire’, pour spontané qu’il soit, trouble le poète qui ne sait interpréter la portée du sentiment, entre confirmation réciproque ou moquerie, la spectatrice dans le nouvel “album” est à la source d’une image pénétrante et indélébile. L’éveil de l’amour se passe de mots (“toujours ces mots / (...) [d’] une inutile cruauté”, se plaindra-t-il, dans *Névralgies* p. 130). Autrement dit, la musique permet la traversée des Lignes, imaginaires ou réelles. La ‘Ligne’ de l’ethnicité qu’il faut déjouer, selon l’adage de W.E.B DuBois (*the color Line*). Comme en poésie, le danseur est le *trickster* qui lentement mais suavement (tel la rumba ou le *son*) envoûte l’objet du désir, le sujet de son ‘aspiration’ et finit par accélérer le rythme endiablé. À vrai dire, le passage est une ‘revanche à prendre’ sur la perfidie du maître. L’oralité antillo-guyanaise reproduit cette scénographie d’une gestuelle rusée, d’un pas de deux trompeur, de paroles qui, prononcées ou chantées, triomphent des obstacles, nombreux, sur la Ligne de l’égalité citoyenne et de la libération des Noirs opprimés. Pensons à “Compè Cancrelat” ayant raison de Poule, ou à “Compè Lapin” ayant raison de “Compè Bouc” qui garde jalousement “la Belle” (prononcé “Label” du titre *Black-Label*) pour lui. Si l’on a beaucoup étudié la joute parolière dans le folk-lore caribéen, et africain américain, il est sans doute utile de revisiter la chorégraphie de ces animaux dotés de parole, comme “Guitar” dans *Veillées noires*<sup>20</sup>, le conte que le poète choisit à dessein. L’art de ‘gratter’ guitares et banjos, la voix douceuse et le talent de danse tirent d’embarras le dominé de l’inégal combat. Comme Guitar, le personnage dans *Song of Solomon*<sup>21</sup>, le danseur dans *Black-Label* se déhanche et de se défoule sur “la piste, un mouchoir” dans un bar parisien et traverse la maudite Ligne de la ségrégation raciale.

Contrairement aux danses classiques dont raffolent les Européens et surtout les Européennes, le poète, pris de nausée, exècre la valse qui équivaut à assimilation et mimétisme, bien qu’il connaisse *leurs* danses

---

(*Mine de riens*) a été édité par Sandrine POUJOLS et Marcel BIBAS, Paris, Le Regard du Texte, 2012. Nous y renvoyons par le sigle *DR*.

20 Léon-Gontran DAMAS, *Veillées noires*, Paris, Stock, 1943. Réédition à Ottawa chez Leméac, 1972. DAMAS se montre perspicace dans l’ordre des contes. D’abord, “La Palabre” constitue une “Captation” (autre titre de poème dans *Pigments*) de son interlocuteur. Ensuite, il enchaîne par “La monture”: Lapin y gagne de son adversaire, Bouc, qui manque de lui dérober une belle fille de propriétaire. Bouc aurait “la queue la plus longue”, de surcroît, atout majeur dans le jeu de séduction! Feignant la maladie, Lapin se fait transporter sur le dos de Bouc, qui perd face devant sa favorite. C’est son autoportrait en “cancre” et en “chancre” (*BL*, p. 68) qu’il restitue de manière lyrique: sa poésie se greffe sur le matériau brut des contes antillo-guyanais légués par ses ancêtres. Surtout le rusé Cancrelat, sacré danseur qui se dérobe devant les travaux aux champs que lui impose Poule, lui ressemble.

21 Toni MORRISON, *Song of Solomon*, 1977; *La chanson de Solomon*, Paris, Christian Bourgois, 1987.

pour se faire accepter d'eux et surtout d'elles. Dans "Nuit blanche", la supériorité raciale est insinuée à travers l'évocation de la valse viennoise qui, avec le monde mondain de Berlin évoque les capitales des théories raciales, terroir de l'hitlérisme qu'il sent gagner des faveurs à la veille de la Seconde Guerre. Dans *Pigments*, "Nuit Blanche" traduit par antiphrase l'ivresse des masses<sup>22</sup> devant la démagogie des masses et le pouvoir qui émane des rues:

Mes amis j'ai valsé  
valsé comme  
jamais mes ancêtres  
les Gaulois  
au point que j'ai le sang  
qui tourne encore  
à la viennoise (PN, p. 57)

Après avoir démontré par quelques exemples l'intrusion et l'imprégnation des danses folkloriques, regardons à présent l'apothéose de *Black-Label*.

#### *La transe: le tambour-ka*

À Cayenne, le *tambour-ka* galvanise la foule frénétique qui, sur le martèlement des tambours et l'effet du tafia coulant à flot, se libère des contraintes diverses, socio-politiques et de l'endoctrinement judéo-chrétien. C'est à dessein que le poète place la longue description anthropomorphe des instruments de percussion venus de l'Afrique dans son 'chant de ténèbres'. Comme s'il orchestrait son propre passage, sa propre initiation à une nouvelle vie, celle de la mort, le tambour célèbre une dernière immersion et transe ou possession ('lévitation'). Le *tambour-ka* se voit attribuer gestes et mouvements humains; il est anthropomorphisé. Il relie de ce fait l'homme aux dieux. Dans une exubérance frénétique (mot souvent employé par le poète DAMAS) une sexualité bacchanale se met en place qui a pour effet d'inverser le rapport maître / esclave. Toutes sortes d'excentricités, soit de 'maronnages', sont permises au cours de ces festivités. Plus qu'un simple relâchement des mœurs, c'est d'une guérison des "maux" infligés à la conscience individuelle et collective qu'il s'agit. Celui qui se plaignait d'avoir les "membres inassouvis" (BL, p. 77) peut à présent se défouler, se comporter comme un "nèg' gros sirop" qui brûle les cannes en guise d'initiation au monde adulte, rituel de vandalisme présent dans *Rue Cases-nègres* de son contemporain, le romancier et poète martiniquais Joseph ZOBEL. Ce dernier non seulement était fou de danses

22 Cf. Elias CANETTI, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard ("Tel"), [1966] 2015.

et de ballets, exécutant des chorégraphies, mais aussi de la culture des fleurs. Dans ses nouvelles, le masculin / féminin se déboîte si bien que ZOBEL devine avec DAMAS la sensibilité *queer*, si interdite et non conforme aux normes. Paradoxalement, la musique est assez évacuée dans son chef-d'œuvre de 1972, mais la musique est au cœur de *Diabla* et de *Laghia de la mort*.

Dans *Black-Label*, le Mouvement final se lit comme une 'veillée', dernière 'bombance' imaginée sous un *tambour-ka* qui fait coïncider le rêve (figuré par la transe) et la réalité (décevante). L'apothéose finale signe une réconciliation, aussi inattendue qu'elle paraisse, après avoir incriminé les siens de nombreux torts, le voilà prêt à leur pardonner. Après avoir vanté l'effet envoûtant des "stomp", "machiche", "danzon", "méringue", "mazurka créole" (*BL*, pp. 48-49), le poète envoie balader les danses classiques ("ballroom dances"), et s'exalte devant le banjo, instrument culte de la culture de la plantation. Avec le banjo, le *tambour-ka* demeure emblématique de la culture rurale des Amériques noires<sup>23</sup>. Dans la rêverie du poète, des verbes d'action laissent entendre une certaine violence, pendant que la dernière danse oindra en quelque sorte ces coups et ces coupures. La mémoire motrice qu'est la danse afro-caribéenne<sup>24</sup> guérit des chagrins, tant individuels que collectifs. Avec la veillée et le conte, la danse conjure dans la sueur brillante, dans l'extase frénétique, les affres de la vie. À l'image du dieu du carnaval, Vaval, noyé sur le boulevard du Molecon (Havane), à l'aube à la rade de Saint-Pierre ou à Cayenne, le poète signe ainsi son "Envol". Au gré de rythmes endiablés, jusqu'aux heures claires, l'instrument-culte est *dégainé*, le *tambour-ka* est caressé comme s'il s'agissait d'un corps. Il déclenche une excitation et le lexique sexuel ("bander" et "débander") renforce l'interprétation d'un défolement total:

où débandé le tambour-ka  
enjambé le tambour-ka  
entouré le tambour-ka  
raisonné le tambour-ka  
cajolé  
réchauffé  
résonnée  
enivré  
éreiné  
essoufflé et  
déchaîné le Kamougué<sup>25</sup>

23 Cf. Roger BASTIDE, *Les Amériques noires: les civilisations africaines dans le Nouveau Monde*, Paris, Payot, 1967.

24 Cf. Roger BASTIDE, *op. cit.*

25 Notons que ce "Kamougué" (encore un K) s'écrit dans une autre police, comme l'était le mot "scandal" (*BL*, p. 46).



*pieds* ivres d'hommes  
 et non crochus de Klouss  
 Maskililis  
 mains vives d'hommes  
 et non vides  
 Maskililis  
 de Klous  
 hanches envoûtées d'hommes  
 et non molles de [K]louss<sup>26</sup> Maskililis malins (*BL*, p. 78).

Le corps en mouvement, gesticulant et se dépassant, les mains et les hanches accentuées comme des parties de corps pourtant masculin, font basculer le genre. En même temps, il conjure la peur de mourir:

La mort dont je rêve  
 La mort dont je rêve tant et tant  
 Et qui rêve d'elle-même  
 Tant et tant d'elle-même  
 À partir du cauchemar de mes rêves  
 Est déjà mienne (*N*, p. 143)

Le danseur lève la barrière de la mort par une espèce de conjuration chorégraphique. L'ambiance musicale emballe et embaume le danseur; mieux, le *tambour-ka* l'encave, soit l'accompagne dans son dernier voyage:

Le bruit lourd des chaînes  
 Du brigantin frêle  
 Mouillant dans l'aube grise de l'Anse aux Klouss (*BL*, p. 74)

Évacuer la peur de l'amour, évacuer la peur de la mort: tel semble le nœud dans lequel est sis le poète-danseur. Tel est l'objectif des danses effrénées et rythmes fous qui se relaient sans relâche. Tout se passe comme s'il fêtait, grâce à la possession par le *tambour-ka*, sa victoire sur l'anxiété et le chagrin, sur le remords aussi d'être passé à côté de la vraie vie et de vraies amours. "Pour toi et moi" laisse supposer en effet l'impossible liaison entre deux êtres, sans que le poète explicite de quelle couleur, voire genre, sont les deux individus noués...

De surcroît, DAMAS ne cesse de repiquer la scène extatique. Dans "Ce n'est point-là manières":

débordé  
 débraillé  
 de la négraille  
 dansant le danser du danser dansé sans débrider

---

26 Il y a une coquille dans le texte: "Ylouss".

dénikelés les pieds dégourdis les jambes dérouillées les cuisses débauchés  
 les ventres déroulés les reins  
 débandées  
 désemparées les têtes défoulés les corps  
 de la négraille à moi toute (DE, p. 112) (Italique ajouté)

Le [K]ayennais se met à inspirer et “s’exprimer” jusqu’à l’épuisement, soit s’expirer (*kassé-kor*), vibration et aspiration font de lui un *Klouss Maskililis*, figure des ‘limbes’, messager de la mort<sup>27</sup>. Comme le tambour qui peut être bandé et ‘débandé’, le *Klouss Maskililis* se déshabille et se rhabille. Il tourne sa veste et se chausse de travers (“tourner casaque”). L’accent sur le changement de costume et des “chaussures” n’est pas gratuit puisqu’il laisse deviner l’affect charnel (présent dans “Bientôt”). C’est-à-dire que la musique cache et console d’une blessure primaire et primordiale. Notes et rythmes s’associent à des gestes et à des actions ‘élevées’ (chanter et danser), à des mouvements saccadés et spasmodiques aussi. Ils m’évoquent le contact de corps, de chairs, de sexes même, que le poète résume comme autant d’opérations pour le moins insatisfaisantes (l’expression grammaticale “ne... que”, soulignant cela). Cette même insatisfaction et frustration sont insinuées dans “Bientôt” : comme si la danse n’aboutissait finalement pas à la jouissance :

Bientôt  
 Je n’aurai pas que dansé  
 bientôt  
 Je n’aurai pas que chanté  
 bientôt  
 Je n’aurai pas que frotté  
 bientôt  
 Je n’aurai pas que trempé  
 bientôt  
 Je n’aurai pas que dansé  
 chanté  
 frotté  
 trempé  
 frotté  
 chanté  
 dansé  
 Bientôt (P, p. 55)

Il serait dès lors réducteur de conclure que la musique noire tous genres confondus remplit, dans la poétique damassienne, la ‘cure’.

27 Audrey VIRASSAMY, “Sur les traces (à l’envers) du Maskilili”, *France-Guyane*, 7 juillet 2012, <http://www.franceguyane.fr/actualite/culture-et-patrimoine/personnages-celebres/sur-les-traces-a-l-envers-du-maskilili-131602.php>. Consulté le 7 août 2012.

L'écorché vif est ingérable et insatiable: quelque chose de l'ordre de la *blès in-saturable* perce dans ces strophes; comme l'a bien vu encore Marc-Vincent HOWLETT qui interviewa longuement DAMAS en 1970:

Il avait des blessures très profondes et anciennes, au sens grec du terme, *arché*, qui veut dire aussi début. Ces *archéo-blessures* sont plus présentes chez les Africains Américains que chez les Africains. Ce sont des blessures qui barrent l'horizon.<sup>28</sup>

Parmi ses blessures initiales (au sens de 'début'), il y a les nombreux interdits auxquels le poète fait allusion lorsqu'il termine *Black-Label* sur "les tabous bandés de (s)on enfance aframérindienne" (*BL*, p. 84). Dans "Me revient", l'enfance débridée et la préservation de l'innocence sont une fois de plus revues et 'ruminées', "[s]on enfance/ce long métrage/ projeté fil à fil au ralenti/ pour Elle/ qui sut tout donner" (*DE*, p. 81). Tout est là pour une dernière transmutation, décisive et définitive. Le poète sait donner des éclats de dramaturge à son dernier 'geste', puisque DAMAS a pensé le dernier Mouvement comme la fête de la perpétuation et de l'éclatement, du renouveau et des quatre principes (vie et mort, bien et mal) qui l'amarrent à l'existence riche de tous les contrastes, l'attribution à l'homme de formes et d'attraits féminins, voire de gestes sur des parties de corps ("cajoler<sup>29</sup>"), n'est pas arbitraire puisque le "bal masqué paré" augurerait d'un changement de la mentalité antillo-guyanaise en matière de genre et performativité des sexes. Aspect inaperçu parmi les Guyanais<sup>30</sup>, l'appel à l'égalité répartition des rôles et des rangs dans le jeu de la séduction et la relation conjugale, l'acceptation de la 'différence' homosexuelle glisse

28 Cristina PELÀ et Kathleen GYSSELS, "Les blessures d'un poète rebelle", *Continents manuscrits*, n. 7, 2016, <http://journals.openedition.org/coma/706>.

29 "Cajoler la matrice" renverrait à un geste normalement extérieur (caresser la peau) sur une partie intérieure et intime du corps. Par conséquent, le viol est insinué une fois de plus. Il se produit en outre l'impression déconcertante que la femme s'est laissé piéger par la flatterie du Blanc, ce que renforce ailleurs l'adverbe "gentiment" (ailleurs aussi, "Ceux qui donnent si gentiment la chasse à leurs frères" *BL*, p. 17). Dès la cale, l'Africaine se laisserait "cajoler" le ventre, suggérant donc qu'elle aurait été consentante de la câlinerie du négrier, ce qui la rend en fait complice du système colonialiste et esclavagiste.

30 "Point trop n'en faut" représente ainsi les galériens, le premier étant "Ti-Balcon", le second étant "le sueur de nègre en sirop de la batterie" (*DE*, p. 38). De surcroît, le poète écrit "sans le pagara marqué" en italique, auquel POUJOLS ajoute la note explicative pour "pagara", panier tissé par les Amérindiens (*DE*, p. 39, note 7). Elie STEPHENSON s'inquiète de l'évolution du carnaval, "Finis les *touloulou* qui 'comme une bande de pakari' envahissaient à leur gré les rues, les esplanades, semant la pagaille", soit les "bandes" qui entrent chez les gens. Elie STEPHENSON, "Le carnaval guyanais, évolution ou substitution?", in Biringanine NDAGANO (dir.), Paris, Karthala, 2010, pp. 33-42.

entre les regards des lecteurs<sup>31</sup>. Pourtant, les “hanches des porteuses / en file indienne” sont rouillées à force d’avoir été traitées de “bêtes de somme” (“En file indienne”, *P*, p. 31). Les “déhanchements” et l’élasticité du corps de plus en plus proches au point de se rapprocher de l’autre, de devenir l’autre, l’emporte loin; danseur et danseuse s’envolent et *s’échangent*. Simulant tantôt des oiseaux (coqs de combat, grues couronnées, pigeons se faisant la cour, [k]olibris se poursuivant dans un ballet aérien), ils *s’époumonent*, corps et âme (“Cayenne, 1927”, retiré “À la mémoire de G.M”, *P*, p. 17). Ce poème de jeunesse dit le déchirant adieu de Cayenne, où le rivait son ami, Georges MIZAINE. On ne sait s’il s’agissait d’un danseur, mais le “désir de la veille insatisfait / d’où nous venait l’encens sporadiquement têtue” permet de supposer le repos après une nuit ardente de danse et de désir:

Des lucioles qui ne comprennent pas  
La démonstration  
J’ai donné des années d’efforts  
De l’épaisseur verticale  
De toutes les Tours Eiffel (*P*, p. 17)

Sommes-nous en droit de penser – vu que cette même image phalique de la tour dressée revient dans “Grand comme un besoin de changer d’air” (*N*, p. 87), cité par Christiane TAUBIRA lors de la loi houleuse “Mariage pour tous” – à des séductions entre le même et l’autre: l’amoureux se rapprochant de la personne de la même ou l’autre Ligne? (soit du même ou l’autre sexe, de la même ou l’autre ethnicité?). Par ailleurs, les témoins de ce spectacle sont les lucioles, insectes qui aux Antilles symbolisent l’amour interdit, l’amour lesbien (cf. Maryse CONDÉ dans *Célanire cou-coupé*<sup>32</sup>).

### *Le bal paré-masqué*

Lorsque DAMAS se plaint dans son célèbre poème “Solde”:

J’ai l’impression d’être ridicule  
avec l’emmaillotage qui m’affaiblit les membres  
et enlève à mon corps sa beauté de cache-sexe (*P*, p. 41)

c’est l’impossibilité de *s’exprimer* et de *sexprimer*, qui est visé. Le désir de sortir du corset étrié des valeurs vestimentaires et des conventions du *gender* dans la société française. L’oiseau des Îles déguisé en femme me semble afficher, à tâtons, l’envie de sortir du

31 Kobena MERCER, “Busy in the Ruins of a Wretched Phantasia”, in Anthony ALLESSANDRINI (dir.), *Frantz Fanon, Critical Perspectives*, London, NY, Routledge, 1999, pp. 195-218.

32 Kathleen GYSSELS, *Passes et impasses*, Paris, Champion, 2010: chapitre 1.

costume d'homme pour être libre des choix et des comportements trop longtemps confinés selon la Ligne du sexe. Entre posture et imposture, entre *pas* et *trépas*. Déguisé, il se dérobe, changeant de classe, race, genre et sexe.

Après l'Amérique où le Président Barack OBAMA entérine dans un climat houleux le mariage homosexuel, après la France où TAUBIRA, après de nombreuses difficultés, fait voter le mariage pour homosexuels, les Antilles et la Guyane, l'Afrique et l'Amérique latine sont en passe d'accepter l'homosexualité.

Plus d'une fois, le poète évoque l'"interdit qui surprend sa plume" (*BL*, p. 29), "le dilemme au surcroît double" (*N*, p. 87) solidaire avec ses frères de couleur comme Langston HUGHES (son "Idole") et d'autres, invertis comme René CREVEL, qui souffraient de cette impossibilité de s'afficher "homme" (*P*, p. 49). Saturée d'images érotiques et de soifs libidineuses, la poésie est bien plus subversive et transgressive que celle de ses illustres confrères. Car comment lire le "cul-de-pipe" (*BL*, p. 21) et la gorge en feu par le "cul-sec de cœur de chauffe" (*BL*, p. 23), le poète spolié fait rimer "maculé, immatriculé", cette rime riche est relayée dans "Marie-l'Unique à la fois Vierge et Mère" (*BL*, p. 23), l'"hypocrisie" de l'Église mise dos à dos contre les "membres emmaillotés" d'une enfance spoliée (*BL*, p. 25)? Se gardant d'utiliser le terme 'enculer', le poète procède par petites touches qui laissent au lecteur le travail herméneutique. De par les libres associations, celui-ci trouve alors le mot manquant, le 'blanc'. Se produisent en proximité de lieux saints, profanés non pas par le sujet indigène mais par l'autorité exogène qui représente le pouvoir ecclésiastique. À la rosée naturelle (la "sueur / arrose / champ de cannes / de maïs") s'oppose le breuvage favori de l'Église, voire la sécrétion du Curé (*BL*, pp. 22-23) qui tombe aussi bas que le criminel qui aurait agressé Elena Massogan au dernier Mouvement.

Viols et harcèlement, peine tue, "toute honte bue" (*BL*, p. 124) s'entremêlent dans cette mélodie évasive... Si l'amour entre individus du même sexe est un sujet tabou, à plus forte raison les liaisons entre adultes et enfants sont irréprésentables. Pourtant, l'enfer de l'habitation et l'univers de Plantation génèrent ces abus-là. Du temps de DAMAS, rien ne pouvait filtrer du *transgenre* et d'autres sexualités hypertrophiées, sphère impensable du temps de l'auteur de *Graffiti* (1952) et de *Black-Label* (1956). Que FANON nie l'existence de l'homosocialité à la Martinique<sup>33</sup>, aura de lourdes conséquences. Quoique

33 Bien qu'ils aient théorisé l'image du "nègre-biologique-sexuel-sensuel-et-génital" (Frantz FANON, *Peau noires, Masques Blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 163), la tolérance et l'ouverture dans ces humanismes baptisés successivement *négritude*, *antillanité*, *créolité* pour les sexualités autres restent toutes relatives, à en juger l'attention dans les récits fictionnels ou factuels. GLISSANT n'a pas d'œil

FANON laisse percer quelques incidences et réactions, provenant d'un réel inconfort devant l'amitié entre hommes, la sexualité entre individus du même genre reste escamotée tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Qu'un homme complimente un autre d'être sensuel, et FANON se hérise, "je n'ai jamais pu entendre sans nausée un *homme* dire d'un autre homme, 'Comme il est sensuel!'"<sup>34</sup>. FANON *passé sur* l'attrait entre hommes (pareillement entre femmes, *MB*, p. 163), là où son confrère attribue à la musique aussi l'effet magique d'une *coulée*, terme créole pour le charme, la séduction pouvant opérer entre individus du même ou différent genre. Dans la lutte pour le respect mutuel et la tolérance au-delà des Lignes de couleur (ethniques), le critère du genre devient trouble. DAMAS adopterait une vue plus large dans "De la profonde et diffuse odeur", où les "membres inassouvis" appellent pour une solubilité des identités *genrées*:

Les yeux rougis lourds d'insomnie  
 Les reins non plus rouillés  
 Mais *débridés* (*DE*, p. 114).

Dans la séquence ci-dessus, l'instrument de percussion prend les formes féminines: caressé, le tambour se laisse déshabiller par la "main *dégantée* au printemps" (*N*, p. 98): "le tambour *dégainé*, le tambour *débandé*, le tambour *éteint*" (*BL*, p. 78) offre le miroir du danseur. Non seulement l'instrument devient anthropomorphe, humain, un corps qu'on peut habiller, rhabiller et déshabiller, mais il est aussi l'objet qui est le complément d'agent de celui qui le joue, il est quasiment sa voix, sa prothèse. Il est un transfuge qui s'aventure sur l'interstice entre humain / animalier, animé / inanimé. Qui plus est, l'exercice physique produit une "chaude exhalaison" et les corps dégagent "cette profonde et diffuse odeur" que les jazz-anthropologues appellent "funk"<sup>35</sup>. La musique en général, le jazz en particu-

---

pour *l'homotexualité*, point aveugle dans la traversée des identités multiples, dans la pensée de la relation, à la Martinique. Cf. Natasha TINSLEY, *Sex and the City, Interrogating the Caribbean*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2011, pp. 241-244.

34 Frantz FANON, *op. cit.*, p. 163.

35 Avec le cliché "jazz, musique du corps" s'abolit le clivage de l'érotique et du métabolique, un des principes de la tradition occidentale. Cf. Jean JAMIN, Patrick WILLIAMS, "Jazz et anthropologie", *L'Homme*, n. 158-159, avril-septembre, 2001, <https://journals.openedition.org/lhomme/287>; consulté le 2 juin 2003. Dans leur somme cosignée, les deux spécialistes citent abondamment LEIRIS et RIVET (le professeur de DAMAS), soulignant que le jazz était une musique "animale" (LEIRIS) pour laquelle il manquait encore une méthode et des concepts anthropologiques appropriés (RIVET). Jean JAMIN, Patrick WILLIAMS, *Une anthropologie du jazz*, Paris, CNRS, 2010, p. 44. Aucune mention du second préfacier de DAMAS. Toutefois, le Belge francophone Robert GOF-

lier<sup>36</sup>, permet que le poète *pass*e outre sa dernière grande déchirure et les mots blessants prononcés par Ketty, Sicy, ou d'autres "Elles", "TOUJOURS CES MOTS / toujours les mêmes / dont il ne semble pas / qu'elle ait encore / jamais jamais / saisi sur l'heure / toute l'inutile cruauté" (N, p. 109). En finir avec les heurts, arrêter d'en vouloir à d'autres "DONT JE SUIS" deviennent possible grâce aux "Bacchanales" (nom d'un groupe de carnaval guyanais célèbre). "Maître du désordre"<sup>37</sup>, autre expo au Quai Branly, il laisse tomber sa foudre dans une frénésie qui devient transe, élévation de l'âme, envol. La peur de la mort est vaincue grâce au sortilège du rythme endiablé. Dans un débit accéléré, il se livre à une orgie thérapeutique qui *résorbe* les Mouvements antérieurs. Mieux que des mots, le *tambour-ka* sublime ses maux.

L'art romanesque actuel des créolistes laisse l'impression de "la lèpre hideuse des contrefaçons"<sup>38</sup>. Pourquoi ces stéréotypes d'un folklore insulaire ont-ils encore la cote, comment se fait-il que des romans comme *Le tango de la haine*<sup>39</sup> du Guadeloupéen Ernest PÉPIN, pimentés de quelques mélodies et danses du nouveau monde, valent de passeport de créolité alors qu'il s'agit de fictions mythographes<sup>40</sup>?

Rien de tel chez DAMAS. Sa poésie est musique; la 'couleur locale' y traduit un drame et même une impasse, car rarement on atteint la 'rédemption' des chants rasta, grand absent chez cet amateur de jazz et de danses afro-caribéennes. Sans doute la raison est l'athéisme de DAMAS, son aversion pour tout élan et effusion religieux, surtout dans la sphère publique<sup>41</sup>.

---

FIN, était le biographe d'ARMSTRONG et ami fidèle de Billie HOLIDAY, parmi d'autres.

36 Daniel DELAS, "Léon-Gontran Damas: Jazz et poésie nègre", art. cité.

37 "Les Maîtres du désordre", exposition, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, avril 2012, <http://www.quaibrantly.fr/fr/expositions-evenements-aumusee/expositions/details-de-levenement/e/les-maitres-du-desordre-34617>.

38 Aimé CÉSAIRE, "Présentation", *Tropiques*, n. 1, avril 1941, p. 5.

39 Ernest PÉPIN, *Le tango de la haine*, Paris, Gallimard, 1999: "Un jour déracinée d'Afrique et ressouchant les rites d'antiques royaumes au son de tambours tendus de peau humaine. Recourant à la mémoire des ancêtres pour amener-venir le récalcitrant [...]" (p. 42).

40 Ernstpeter RUHE, "'Bâtir sur des brumes de mémoires': Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau mythographes de la créolité", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 55, 2003, pp. 179-194, [https://www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_2003\\_num\\_55\\_1\\_1492](https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2003_num_55_1_1492). Dans *Tambour-Babel* le rôle du tambour dans la société antillaise était pareillement expliqué plus que "investi" de sens: "Le tambour-boula [tambour d'origine africaine] déboulait sur la Création, la ramassait dans un tourbillon, l'enveloppait et lui donnait des ailes pour l'envoyer-monter au plus haut du mouvement éternel des astres" (Ernest PÉPIN, *Tambour-Babel*, Paris, Gallimard, 1996, p. 13).

41 *La colonie du Nouveau Monde* évoque le succès de sectes à tendance rasta (fumeurs de ganja) qui vénèrent Haïlé SÉLASSIÉ, l'empereur éthiopien. Cf. Maryse CONDÉ, *La colonie du Nouveau Monde*, Paris, Laffont, 1993.

*Conclusion: blues singer et soul dancer*

Pour le second préfacier de *Pigments*, Robert GOFFIN, DAMAS est un ‘blues singer’. L’auteur du premier essai sur l’importance du jazz, *Aux frontières du jazz* (1932) fait ressortir l’une des particularités de la poésie damassienne en s’émouvant devant la qualité *jazzée*, plaçant DAMAS à côté de Langston HUGHES et de Billie HOLIDAY. Surtout la légende vivante du jazz à qui tous deux ont voué un poème renversant, Louis ARMSTRONG, exécute dans un autre langage, celui des notes, l’âme du *soul*, et fait de DAMAS un *soul dancer*:

Je salue, en Damas, le frère flamboyant du grand Louis Armstrong et de ceux qui, brûlant du génie de la Négritude, ouvrent une nouvelle aurore poétique sur une humanité meilleure.<sup>42</sup>

Considérant le jazz comme le “seul et véritable surréalisme avant la lettre”, GOFFIN devina que le genre musical fut aussi ‘vital’ à DAMAS que l’air et l’alcool. L’en priver aurait été catastrophique. Avec d’autres encore, citons Michel LE BRIS<sup>43</sup>, le jazz figure comme ce langage non pas “verbal” mais assez révélateur des désirs et des tabous, des traumas et des blessures des êtres blessés, dont les Africains Américains paraissent incontestablement les ‘champions’ et les ‘hérauts’. Musique-frontière, au même sens où la poésie surréaliste est essentiellement improvisation et écriture automatique, le jazz s’est infiltré dans le poème de DAMAS dédié à SATCHMO (surnom qui renvoie à sa bouche et ses lèvres disgracieusement charnues et grandes). GOFFIN quant à lui était le biographe de Louis ARMSTRONG, pour avoir vécu comme poète et romancier franco-belge à ses côtés pendant ses tournées en Europe (et partiellement aussi aux États-Unis). GOFFIN juge DAMAS aussi important que Langston HUGHES, Billie HOLIDAY et Louis ARMSTRONG. À ce dernier DAMAS dédie “Shine” où l’on entend – ici encore – le souffle, l’étirement d’une syllabe, le phrasé étiré:

Et mon visage brille aux horreurs du passé  
Et mon rire effroyable est fait pour repousser le spectre des lévriers traquant le marronnage  
Et ma voix qui pour eux chante  
Est douce à ravir  
L’âme triste  
De leur por-

No-

Gra-

Phie (*P*, p. 66)

42 Robert GOFFIN, “Préface”, cit., p.10.

43 Michel LE BRIS, “Le jazz, musique psychanalytique?”, *Le Magazine littéraire*, 12 novembre 1967. Consulté le 7 mai 2015.



La plupart de ses allusions au jazz seront réservées à la dysphorie, tel le “Shine” dédié à ARMSTRONG, ou encore dans “Il est des Nuits”, il apparaît très clairement l’expression lyrique de son émotion par l’usage de ‘sang’, le poète ose associer le fluide vital à la pratique du *lynching* dans le *Deep South*. Le jazz est réservé aussi aux moments nocturnes d’insomnie et d’inquiétude, pendant lesquels le poète subit la puissante synesthésie: odorat, vue et ouïe imprègnent l’image durable d’un corps mis à sac que déplore le souffle de la trompette:

l’âcre odeur de sang  
jaillissant  
de toute trompette bouchée (*P*, p. 25)

De même, DESNOS préfaça la première réédition de *Pigments*, le surréaliste admirateur du jazz, contrairement à André BRETON. Il est incontestable que DAMAS assigne à la musique la force libératrice d’introduire une corporalité en rupture avec les mentalités du début du XX<sup>e</sup> siècle, qu’il ait libéré l’homme et la femme de couleur des ‘corsets’ et des ‘emmaillotages’ étriqués, espérant dépasser un destin et une condition noirs plus qu’endommageables. Sur la même longueur d’ondes que SOUPAULT, LEIRIS, DESNOS et GOFFIN, le “troisième homme de la négritude” questionnait le corps-à-corps avec l’Autre et le Même, questions qui surgissent aujourd’hui avec le débat sur le ‘Mariage pour tous’ ou la “color blind casting”. Il est le poète des limbes, tant le “Limbo, limbo” est un poème chanté de BRATHWAITE<sup>44</sup> que DAMAS n’aurait pas renié.

Il est d’autant plus regrettable que la réédition élargie de *Pigments*, *Névrologies* en 1972 ne comprenne plus les deux paratextes qui, malheureusement, ne renvoient pas aux originaux. Pourquoi DESNOS et MASEREEL ont disparu? Comment se fait-il qu’ils ont été remplacés, ‘mine de rien’, par une préface du Belge Robert GOFFIN et un dessin du Cayennais Max PINCHINAT? Car DESNOS était aussi le connaisseur du jazz, celui qui plus que BRETON ou FANON, sut priser le langage et avait régulièrement commenté les vinyles. DAMAS paie cher sa fidélité à DESNOS.

Tour à tour mis en marge dans la Négritude, l’Antillanité et la Créolité, DAMAS est reconnu dans le “discours antillais” pour l’écriture innervée d’oralité, pour son “rythme assonancé”<sup>45</sup>, certes. GLISSANT forge un champ littéraire où DAMAS ne sied pas bien; il serait sans doute aux côtés de “l’intellectuel bien mis qui a théorisé la Négritude” celui qui détone, celui dont l’essayiste se demande: “peut-il

44 Kamau BRATHWAITE, “Limbo, limbo”, [https://www.youtube.com/watch?v=FlEfhim\\_36U](https://www.youtube.com/watch?v=FlEfhim_36U).

45 Édouard GLISSANT, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 264-265, p. 416.

accepter le rasta qui l'impose dans le concert"<sup>46</sup>? Tandis que le Martiniquais affirme que son style d'écriture serait identique au style de Miles DAVIS, jugement que répètent à satiété ses *aficionados*, certains allant jusqu'à l'opposer à DAMAS<sup>47</sup>, le Guyanais reste hors chant. Celui qui ne joue ni le suivisme (académique et politique), ni l'intellectualisme et la pédanterie davantage revêt l'étoffe de Birdie. Par son anti-conventionnalisme et sa méfiance de l'intellectualisme (auxquelles SENGHOR et GLISSANT n'ont pas pu résister), DAMAS reste le sacré *soul dancer*. À travers sa partition jazzy, il coula mélodieusement un message de concert de "races", "classes" et "genres", ayant compris que la musique catalyse sans doute plus qu'aucun autre langage l'identité hybride non comme une exclusion mais inclusion.

### Références bibliographiques

- Jean-Loup AMSELLE, *Rétrovolution. Essais sur les primitivismes contemporains*, Paris, Stock, 2010.
- Roger BASTIDE, *Les Amériques noires: les civilisations africaines dans le Nouveau Monde*, Paris, Payot, 1967
- Brenda BERRIAN, "Hip deep", <http://www.afropop.org/wp/13783/interview-brenda-berrian-on-music-and-culture-in-the-french-caribbean-part-2/>.
- Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, [1993] 2005, trad. de Cynthia CRAUSS.
- Elias CANETTI, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard ("Tel"), [1966] 2015.
- Aimé CÉSAIRE, "Présentation", *Tropiques*, n. 1, avril 1941.
- Maryse CONDÉ, *La colonie du Nouveau Monde*, Paris, Laffont, 1993.
- Léon-Gontran DAMAS, *Veillées noires*, Paris, Stock, 1943.
- Léon-Gontran DAMAS, *Black-Label*, Paris, Gallimard, 1956.
- Léon-Gontran DAMAS, *Pigments, Névralgies*, Paris, Présence Africaine, 1972.
- Léon-Gontran DAMAS, *Dernière escale (Mine de riens)*, éd. posthume par Sandrine POUJOLS et Marcel BIBAS, Paris, Le Regard du Texte, 2012.
- Mylène DANGLADES, "L.G. Damas, tout un florilège de mots", in Monique BLERARD, Marc LONY, Kathleen GYSSELS, *L.G. Damas, poète, écrivain patrimonial et postcolonial*, Matoury, Ibis Rouge, 2014, pp. 87-99.
- Daniel DELAS, "Léon-Gontran Damas, Jazz et poésie nègre", in Marie-Paule BERRANGER et Danielle DELTEL (dir.), *Poètes d'Outre-Mer*, Paris, Presses de Paris Nanterre, 1998, pp. 41-54.

46 *Ibid.*, p. 201.

47 Jean-Luc TAMBY, "The Sorcerer and the *Quimboiseur*: Poetic Intention in the Works of Miles Davis and Edouard Glissant", in Martin MUNRO, Celia BRITTON (dir.), *American Creoles*, Liverpool, Liverpool University Press, 2012, pp. 147-164: p. 148.

- Christian FILOSTRAT, “Mine de riens”, inédit de L. G. Damas: <http://www.leondamas-mine-de-rien.com> (voir aussi page Academia).
- Paul GILROY, *Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness* (1993); *L’Atlantique noire, modernité et double conscience*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004; deuxième traduction par Charlotte NORDMANN, 2010.
- Édouard GLISSANT, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.
- Robert GOFFIN, “Préface”, in Léon-Gontran DAMAS, *Pigments, Névralgies*, Paris, Présence Africaine, 1972.
- Robert GOFFIN, *Aux frontières du jazz*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1932.
- Kathleen GYSSELS, “Le jazz dans le roman afro-antillais”, in “Jazz et littérature”, *Europe*, n. 820-821, août-septembre 1997, pp. 124-133
- Kathleen GYSSELS, *Passes et impasses dans le comparatisme postcolonial caribéen. Cinq traverses*, Paris, Champion, 2010.
- Michel HAUSSE, “Amour d’humour”, in Michel TÊTU (dir.), *Actes du Colloque L. G. Damas*, Paris, Présence Africaine, 1989, pp. 152-173.
- Julie HUNTINGTON, *Sounding off. Rhythm, Music, and Identity in West African and Caribbean Francophone Novels*, Philadelphia, Temple University Press, 2009.
- Jean JAMIN, Patrick WILLIAMS, “Jazz et anthropologie”, *L’Homme*, n. 158-159, avril-septembre, 2001, <https://journals.openedition.org/lhomme/287>; consulté le 2 juin 2003.
- Jean JAMIN, Patrick WILLIAMS, *Une anthropologie du jazz*, Paris, CNRS, 2010.
- Mohammed KHAÏR-EDDINE, *On ne met pas en cage un oiseau pareil, dernier journal* (août 1995), Bordeaux, William Blake & Co, 2002.
- Jeremy F. LANE, *Jazz and Machine-Age Imperialism. Music, Race, and Intellectuals in France, 1918-1945*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2013.
- Michel LE BRIS, “Le jazz, musique psychanalytique?”, *Le Magazine littéraire*, 12 novembre 1967 (consulté le 7 mai 2015).
- André LUCRÈCE, “Éloge du regard”, *Littérature*, n. 62, 1986, pp. 3-13.
- Anne MCCLINTOCK, Aarhi MUFTI, Ellen SHOHAT (dir.), *Dangerous Liaisons, Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- Anne MCCLINTOCK, *Imperial Leather. Race, Class, and Gender in a Colonial Contest*, London, NY, Routledge, 1995.
- Kobena MERCER, “Busy in the Ruins of a Wretched Phantasia”, in Anthony ALLESSANDRINI (dir.), *Frantz Fanon, Critical Perspectives*, London, NY, Routledge, 1999, pp. 195-218.
- Martin MUNRO, Celia BRITTON (dir.), *American Creoles*, Liverpool, Liverpool University Press, 2012.
- Ernest PÉPIN, *Tambour-Babel*, Paris, Gallimard, 1996.
- Ernest PÉPIN, *Le tango de la baine*, Paris, Gallimard, 1999.
- Vincent PLACOLY, *La vie et la mort de Marcel Gontran*, Paris, Denoël, 1971. Réédition: Caen, Passage(s), 2016, avec une préface de Nicolas PIEN.
- Vincent PLACOLY, *L’eau-de-mort-guildive*, Paris, Denoël, 1971; réédition: Caen, Passage(s), 2019, avec une préface de Nicolas PIEN.

- Ernstpeter RUHE, “‘Bâtir sur des brumes de mémoires’: Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau mythographes de la créolité”, *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n. 55, 2003, pp. 179-194, [https://www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_2003\\_num\\_55\\_1\\_1492](https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2003_num_55_1_1492).
- Elie STEPHENSON, “Le carnaval guyanais, évolution ou substitution?”, in Biringanine NDAGANO (dir.), *Penser le carnaval. Variations, discours, représentations*, Paris, Karthala, 2010, pp. 33-42.
- Jean-Luc TAMBY, “The Sorcerer and the *Quimboiseur*: Poetic Intention in the Works of Miles Davis and Edouard Glissant”, in Martin MUNRO, Celia BRITTON (dir.), *American Creoles*, Liverpool, Liverpool University Press, 2012, pp. 147-164.
- Sam VASQUEZ, *Humor in the Caribbean Literary Canon*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- Audrey VIRASSAMY, “Sur les traces (à l’envers) du Maskilili”, *France-Guyane*, 7 juillet 2012, <http://www.franceguyane.fr/actualite/culture-et-patrimoine/personnages-celebres/sur-les-traces-a-l-envers-du-maskilili-131602.php> (consulté le 7 août 2012).

### *Abstract*

In Leon Damas’ poetry, the musical traditions from the Plantation universe merge with the modernist jazz which developed rapidly in the big metropolises (Harlem, Paris, Marseille,...). In this article, I illustrate how Damas uses the musical mode to express through dance the forbidding crossing of Lines (the Color Line, class and gender). His poetry is transgressive in that he shows the “trance” obtained in the magical rhythms and genres, which allow the poet to liberate himself from the boundaries of race, class, and genre.

### *Mots-clés*

Banjo, *tambour-ka*, *kassé-kor*, bal paré-masqué, mémoire collective, mémoire motrice, danse et transe, “coulée” et identité liquide, traversée de la Ligne genrée et ségréguée