

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
TABLE DES MATIÈRES.....	v
REMERCIEMENTS.....	vii
INTRODUCTION.....	1
1. CORPUS ET VISÉE.....	1
2. PROBLÉMATIQUE ET HYPOTHÈSES DE RECHERCHE.....	2
3. ÉTAT DE LA QUESTION.....	3
4. INTÉRÊT DU SUJET.....	5
5. APPROCHES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES.....	6
6. GRANDES ARTICULATIONS DU TRAVAIL.....	9
CHAPITRE 1: ÉTAT DU CHAMP LITTÉRAIRE FRANÇAIS ET ANTILLAIS ET TRAJECTOIRE DE LÉON-GONTRAN DAMAS.....	10
1. LE CHAMP LITTÉRAIRE FRANÇAIS ET ANTILLAIS.....	10
2. TRAJECTOIRE DE LÉON-GONTRAN DAMAS.....	18
2.1 DISPOSITIONS.....	18
2.2 POSITION.....	25
2.3 PRISES DE POSITION.....	29
CHAPITRE 2: L'ÉCART.....	35
1. ÉNONCIATEUR : ENTRE AFFIRMATION ET EFFACEMENT.....	35
1.1 LE PRONOM.....	35
1.2 L'INDIVIDU OU L'ENTITÉ COLLECTIVE.....	40
2. AUTRUI : L'ADVERSAIRE ET LE CONFRÈRE.....	46
2.1 LE PRONOM.....	46
2.2 ATTRACTION ET RÉPULSION.....	50
3. UNE ESTHÉTIQUE DE L'ÉCART.....	59
3.1 LA RUPTURE DANS LA FORME.....	59
3.2 LES STRATÉGIES DE RENVERSEMENT.....	67
CHAPITRE 3: L'UNION.....	73
1. UNE ÉCRITURE RÉFLEXIVE.....	73
2. L'APPEL À L'AUTRE.....	80
3. LA RENCONTRE DES INDIVIDUALITÉS.....	91
3.1 LES MÉDIAS.....	91
3.2 L'ÉNONCIATION PERSONNELLE.....	93
CONCLUSION.....	101
BIBLIOGRAPHIE.....	105

REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier ma directrice de recherche, la professeure Olga Hél-Bongo. Votre encadrement, votre générosité et votre écoute attentive m'ont portée pendant ces deux années. Merci d'avoir toujours su trouver les mots justes pour me rassurer et faire de ce mémoire un travail dont je suis fière.

Merci à mes collègues de la Chaire de recherche du Canada en Littératures africaines et Francophonie, spécialement à Amélie, Marie-Laurence et Yasmina avec lesquelles j'ai eu le plaisir de cheminer. Merci pour toutes les belles discussions et pour votre énergie positive ayant rendu mon environnement de travail agréable.

Mes remerciements au professeur Justin Bisanswa qui m'a fait découvrir les littératures francophones et leurs enjeux. Je m'y suis reconnue et ma passion a engendré un sujet de recherche inépuisable. Merci d'avoir été le premier à croire en moi.

Je remercie également la Faculté des études supérieures et postdoctorales, le Département des Littératures, l'ALLIÉS et Madeli-Aide pour votre contribution financière à ma recherche et à ma participation aux colloques internationaux. À Fairfax Financial Holdings Limited et au Bureau international, merci pour l'aide financière octroyée durant mon baccalauréat, ce qui m'a permis de me démarquer par une expérience à l'étranger très formatrice et d'engager des études de deuxième cycle avec un minimum d'inquiétudes.

Un immense merci à mes parents pour les lectures et relectures de mes textes. Votre patience et votre infini soutien dans mes projets font toute la différence. Ce mémoire vous revient en grande partie parce que vous m'avez appris l'essentiel : la persévérance, le respect et l'amour.

À tous ceux qui m'ont accompagnée, mes amis et mes proches, sachez que vous m'êtes très précieux. Merci notamment à Maxime, qui a si gentiment partagé mon quotidien pendant la rédaction, à Jennifer, Laurie, Andréane et Jimmy qui, à plusieurs reprises, ont pris le temps de m'encourager à poursuivre ces études lors d'un café ou d'une soirée.

INTRODUCTION

1. CORPUS ET VISÉE

Les écrits fondateurs du mouvement de la Négritude soulignent la rencontre difficile, sinon manquée avec l'Autre. *Pigments* et *Névralgies* de Léon-Gontran Damas, *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, *Chants d'Ombre*, *Hosties noires* et *Éthiopiennes* de Léopold Sédar Senghor sont autant de recueils de poésie qui établissent les balises idéologiques de la lutte pour la reconnaissance du Noir. Chez Léon-Gontran Damas, des épreuves personnelles telles que le mutisme infantile et la perte de plusieurs de ses proches, s'ajoutent au traumatisme socio-historique touchant la communauté noire. Les peuples de la Guyane et des Antilles, lieux où grandit Damas, connurent des événements douloureux. Leur Histoire est marquée par la colonisation, entreprise européenne qui occasionna le dépeuplement de natifs et l'importation d'une main-d'œuvre africaine soumise à l'esclavage dans des plantations. Un commerce triangulaire entre l'Europe, l'Afrique et l'Amérique s'est mis en place pour le transport des produits provenant des colonies et la traite négrière. L'inscription de la poésie de Damas dans sa trajectoire explique peut-être la représentation des rapports problématiques entre individus. La quête identitaire des sujets, dans les littératures francophones, traduit leur sentiment d'exclusion face à un groupe ou à l'univers social dominant. Leur mal-être consiste, d'une part, à se percevoir à travers l'écran réducteur des stéréotypes et des préjugés. D'autre part, ils ne s'identifient pas à la culture française, un idéal véhiculé et intériorisé par la société. Cette obstruction à la connaissance de soi et à l'intégration dans la collectivité occasionne de multiples fractures dans les relations sociales. Cet aspect s'amplifie dans *Pigments* et *Névralgies* de Léon-Gontran Damas qui constitue l'objet de ce travail, puisque les liens entre les instances de locution sont sans cesse mutilés. Pourtant, le poète représente bien la collectivité et s'érige en porte-parole d'un groupe social par son constant engagement politique. Aussi, nous semble-t-il que la problématique de la communication a quelque chose de paradoxal dans l'écriture de Damas: empreinte à la fois de la subjectivité (individualité) et de la collectivité, de désir et de souffrance.

2. PROBLÉMATIQUE ET HYPOTHÈSES DE RECHERCHE

La communication, que nous entendons comme une interrelation revêt plusieurs formes dans les deux recueils à l'étude, *Pigments* et *Névralgies*. Elle se présente notamment comme parole et occupe diverses fonctions. On écrit, on parle pour expliquer, démontrer, informer, etc. La communication sait également être impalpable, car outre la parole, les silences et les gestes peuvent communiquer. L'expression est, de par sa nature, mouvante, puisqu'elle est adaptée au contexte et aux différents interlocuteurs. Moyens et visées de la communication sont donc variés, ce qui la rend polyvalente et polysémique. Il s'agira, dans ce mémoire, d'examiner comment se définit la communication dans *Pigments* et dans *Névralgies*. Quelles sont les causes d'une absence d'interrelation et comment peut se traduire une telle faille? Le locuteur en est-il responsable? La communication est-elle bloquée dès l'émission par une incapacité à s'exprimer adéquatement ou s'agit-il plutôt de l'interlocuteur qui ne saisit pas ou qui n'est pas à l'écoute du message qui lui est transmis? Est-ce justement la nature du message qui déclenche l'échec de la communication? Est-il trop personnel pour être entendu ou même énoncé? Ensuite, transcendant ces multiples obstacles, y a-t-il, possiblement, un discours de la communication organisé de manière métatextuelle? Si tel est le cas, que peut-il apporter aux recueils, à ses instances énonciatives? Quels rôles leur attribuer? Nous sommes devant une communication fuyante qui ne peut pas être réduite à une simple expression en raison de sa multiplicité.

Léon-Gontran Damas, dont on reconnaît la sensibilité¹, manifeste dans *Pigments* et *Névralgies* l'abîme qui sépare les êtres et la volonté de l'amoindrir. L'écart se produit inévitablement si un peuple s'érige en dominateur et en « civilisateur ». Une telle attitude est signe d'une négation de la différence et d'un aveuglement par rapport aux correspondances, dont l'une d'elle est pourtant fondamentale: le fait d'être humain. En exprimant cette situation d'exclusion selon la perspective du colonisé, les écrits de la Négritude permettent de transformer ou de déconstruire les idéologies du passé et de les réorienter vers une acceptation de soi et de l'Autre². Il sera question de relever, dans les poèmes de *Pigments* et *Névralgies*, les efforts déployés pour améliorer le rapport entre les instances d'énonciation. Les recueils traduisent une

¹ Michel Tétu [dir.], *Léon-Gontran Damas. Actes du colloque Léon-Gontran Damas (Paris 1988)*, Paris, Agence de coopération culturelle et technique et Présence africaine, 1990, p. 259.

² Michel Hausser, « La négritude : Formes du mythe. L'espace et le temps », dans *Essai sur la poétique de la négritude*, Paris, Éditions Silex et Atelier national de reproduction de thèses, 1986, p. 31-69.

incommunicabilité entre les interlocuteurs. Les sujets ne réussissent à se rejoindre ni par la parole, ni par les corps, ni par les idées. Nous posons comme hypothèse que la situation d'énonciation exerce un impact sur le jeu d'interlocution en vigueur dans les poèmes. De plus, l'instance énonciatrice s'accompagne d'un enseignement sur la communication, notamment par la valorisation d'un silence expressif et par les séquences perlocutoires. Nous irons plus loin dans l'hypothèse en imaginant un effet idéologique sur les instances.

3. ÉTAT DE LA QUESTION

Léon-Gontran Damas a suscité moins d'études que les deux autres fondateurs de la Négritude : Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor³. Ceci peut s'expliquer par un rayonnement plus grand de ses condisciples sur la scène politique. Damas a été député pendant quatre ans (1948-1951), ce qui est une période plutôt brève alors que Césaire et Senghor ont exercé des mandats politiques pendant 56 ans pour l'un (1945-2001) et 35 ans pour l'autre (1945-1980). Aussi, le discours critique est plus abondant en ce qui a trait au mouvement de la Négritude en général et à ses acteurs pris comme un tout.

*Essai sur la poétique de la Négritude*⁴ de Michel Hausser et *Les écrivains de la négritude*⁵ de Claire-Neige Jaunet examinent un large corpus poétique. Des témoignages et événements post-mortem, tels des colloques⁶ organisés en l'honneur de Léon-Gontran Damas, garantissent sa renommée littéraire. L'ouvrage *Léon-Gontran Damas. Actes du colloque Léon-Gontran Damas*⁷ dirigé par Michel Tétu immortalise l'événement qui mit fin à l'Année Damas (1988). D'autres études consacrées à Damas font état des correspondances, particulièrement celle de

³ Daniel Racine, *Léon Gontran Damas : l'homme et l'œuvre*, Paris, Présence africaine, 1983, p. 13.

⁴ Michel Hausser, *Essai sur la poétique de la Négritude*, Paris, Éditions Silex et Atelier national de reproduction de thèses, 1986, 1003 p.

⁵ Claire-Neige Jaunet, *Les écrivains de la négritude*, Paris, Ellipses, 2001, 127 p.

⁶ Association des amis de Léon-Gontran Damas, *Léon-Gontran Damas : un homme, un nègre en quête de l'universel. Actes du colloque international de Cayenne, 3-8 novembre 1998*, Montréal, Éditions ÉLAEIS, 2000, 140 p.

⁷ Michel Tétu [dir.], *Léon-Gontran Damas. Actes du colloque Léon-Gontran Damas (Paris 1988)*, Paris, Agence de coopération culturelle et technique et Présence africaine, 1990, 316 p.

l'engagement, entre ses oeuvres et sa vie⁸. Les titres des ouvrages sont évocateurs à cet égard puisqu'ils indiquent l'homme et non le poète. Ils situent la poésie de Damas en relation avec le mouvement de la Négritude⁹, ou avec le surréalisme¹⁰ auquel on l'apparente souvent. Les études dévoilent, dans leur ensemble, le dialogue texte-auteur en rendant hommage au conteur et au poète militant. Citons par exemple celle de Femi Ojo-Ade, *Leon-Gontran Damas, the spirit of resistance*¹¹. L'humanisme de Damas lui vaut les éloges des critiques tel que nous l'indique le collectif de Présence africaine et société africaine de culture *Hommage posthume à Léon-Gontran Damas; 1912-1978*¹². Ils relèvent la solidarité du poète envers le peuple noir et son attachement à ses racines socio-culturelles. D'autres critiques tentent de trouver dans sa poésie une explication à sa marginalité¹³. En somme, l'écriture de Damas sert de porte d'entrée sur sa vie et sur le contexte historique de la Négritude.

Certains chercheurs étudient Léon-Gontran Damas en comparaison à divers écrivains, notamment avec Patrick Chamoiseau¹⁴ et Saint-Denys Garneau¹⁵. Les principaux thèmes relevés dans la poésie de Damas, la révolte et l'amour, font référence à sa contribution au mouvement de revendication de l'identité noire qu'est la Négritude. Les chapitres « Esthétique et révolte » et « De la révolte à l'engagement » dans *Léon-Gontran Damas. Actes du colloque Léon-Gontran Damas*¹⁶ le prouvent. Un autre pan de sa vie est jumelé à des thèmes comme la solitude et la femme. L'article « La représentation de la femme dans l'œuvre de Léon-Gontran Damas » de Yasmina Latidine y fait explicitement référence. Latidine¹⁷ établit ainsi un lien entre l'écriture du

⁸Daniel Racine, *Léon Gontran Damas : l'homme et l'œuvre*, Paris, Présence africaine, 1983, 238 p. F. Bart Miller, *Rethinking Negritude through Léon-Gontran Damas*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2014, 261 p. Antonella Emina [dir.], *Léon-Gontran Damas : Cent ans en noir et blanc*, Paris, CNRS, 2014, 333 p.

⁹J.-P., N'Diaye, « La négritude en question 2 : Léon Damas » dans *Jeune Afrique*, n° 532 (16 mars 1971), p. 57-58.

¹⁰Jean-Claude Michel, *Les écrivains noirs et le surréalisme*, Sherbrooke, Naaman, 1982, 181 p.

¹¹Femi Ojo-Ade, *Leon-Gontran Damas, the spirit of resistance*, London, Karnak House, 1993, 207 p.

¹²Présence africaine et société africaine de culture, *Hommage posthume à Léon-Gontran Damas; 1912-1978*, Paris, Présence africaine, 1979, 430 p.

¹³Biringanine Ndagano et Gervais Chirhalwirwa [dir.], *Léon-Gontran Damas, poète moderne*, Matoury, Ibis Rouge Éditions (coll. Espace outre-mer littérature), 2009, 412 p.

¹⁴Guillermo Antonio Rivera, « Colonialism, imprisonment, and contamination in French Guyana : Leon-Gontran Damas's « Retour en Guyane » and Patrick Chamoiseau's « Guyane : Traces-memoires du baigne » », thèse de doctorat en philosophie, Ann Arbor, Université de Miami, 2006, 179 p.

¹⁵Kanaté Dahouda, « L.G. Damas et Saint-Denys Garneau: poésies et figures de la violence », dans *Présence Francophone*, n° 53 (1999), p. 45-57.

¹⁶Michel Tétu [dir.], *Léon-Gontran Damas. Actes du colloque Léon-Gontran Damas (Paris 1988)*, op. cit., p. 185-232.

¹⁷Yasmina Latidine, « La représentation de la femme dans l'œuvre de Léon-Gontran Damas », dans *Boutures*, vol. 2, n° 1 (septembre-février 2002), p. 17-19.

poète et la perte de sa sœur, de sa mère, de sa tante et de sa grand-mère. En complément à ce portrait, le discours critique observe aussi un goût prononcé, chez Damas, pour la musique et un grand sens de l'humour¹⁸. C'est donc souvent par cet imaginaire biographique que des critiques comme Daniel Racine¹⁹ ou Yasmina Latidine²⁰ analysent la poésie de Damas. Le « bégaiement » qui rend sa poésie singulière s'explique alors en fonction de ses expériences vécues. L'originalité de son expression est donc attribuée soit à ses expériences personnelles, soit à ses convictions idéologiques.

Seules deux publications universitaires examinent la poétique des œuvres de Damas. Une thèse de doctorat, « Analyse poétique de *Pigments* de Léon Gontran Damas²¹ » de Louis Millogo, est dédiée à son premier recueil exclusivement et un mémoire de maîtrise rédigé par Marie-Simone Raad s'intitulant « Introduction à une poétique de la poésie damassienne²² » aborde un corpus d'ensemble. Millogo se sert de la linguistique pour établir une tendance générale dans la constitution du recueil *Pigments* après avoir étudié séparément chacun des poèmes. Il dénote une structure qui présente une certaine uniformité et la récurrence du thème de la domination. Raad explique la singularité de la poésie de Léon-Gontran Damas par sa mixité culturelle qui tient à la fois de l'Afrique, des Antilles et de l'Europe.

4. INTÉRÊT DU SUJET

Aucune étude n'articule *Pigments* avec *Névralgies*, regroupement pourtant souhaité par Damas en 1972, selon Sandrine Pujols dans la postface de l'ouvrage²³ qui combine les deux recueils. La problématique de la mise en scène de la communication n'est pas un sujet traité dans une perspective littéraire. D'ailleurs, on préfère généralement le roman à la poésie lorsqu'il s'agit de se pencher sur une situation d'interaction. Il ne fait aucun doute que l'ouvrage poétique est

¹⁸ Michel Tétu [dir.], *Léon-Gontran Damas. Actes du colloque Léon-Gontran Damas (Paris 1988)*, op. cit., p. 131-136. *Ibid.*, p. 142-151.

¹⁹ Daniel Racine, *Léon Gontran Damas : l'homme et l'œuvre*, op. cit.

²⁰ Yasmina Latidine, « La représentation de la femme dans l'œuvre de Léon-Gontran Damas », op. cit.

²¹ Louis Millogo, « Analyse poétique de « *Pigments* » de Léon Gontran Damas », thèse de doctorat en linguistique, Paris, Université Paris 8, 1983, 991 p.

²² Marie-Simone Raad, « Introduction à une poétique de la poésie damassienne », mémoire de master en lettres modernes, Nice, Université de Nice, 2010, 177 p.

²³ Léon-Gontran Damas, *Pigments - Névralgies*, Paris, Éditions Présence Africaine, [1972, 2003] 2005, 168 p.

issu de l'expression d'un poète, mais il semble échapper aux normes établies en matière de communication. Si les travaux sur Léon-Gontran Damas parviennent à relier sa production à l'homme qu'il était et à son contexte²⁴, ils ne tiennent pas compte de l'ensemble du rapport auteur-texte-lecteur. Ainsi, F. Bart Miller²⁵ et J.-P. N'Diaye²⁶ ont recherché l'idéologie dans les textes de Léon-Gontran Damas en fonction de celle que l'auteur partage avec ses comparses Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor. Mais ils ne se sont pas attardés sur les stratégies et sur les jeux formels visant à l'exprimer, ni aux effets souhaités et produits sur les interlocuteurs. Ils n'ont donc pas interrogé la poésie engagée à partir de l'œuvre de Damas. En ce sens, ce mémoire se démarque des analyses précédentes.

En outre, les études telles *Léon-Gontran Damas : Cent ans en noir et blanc*²⁷ dotent la poésie de Damas d'une seule voix, celle de l'auteur. Parfois, celle-ci se fond dans celle de la Négritude²⁸. Les termes « interlocuteurs²⁹ » ou « conversation³⁰ », s'ils sont mentionnés très incidemment par la critique, n'ont jamais fait l'objet d'une analyse à part entière. Le poète offre pourtant une multitude de situations dans lesquelles des instances diverses sont plus ou moins en relation les unes avec les autres. C'est sur la base de ces failles que nous envisageons d'étudier la communication dans les recueils de poèmes *Pigments* suivi de *Névralgies* ainsi que son évolution d'un ouvrage à l'autre. Notre recherche portera alors un regard inédit sur ces œuvres majeures dans la bibliographie de l'écrivain guyanais et dans l'histoire de la littérature antillaise.

5. APPROCHES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

Nous analyserons la communication à partir de la pragmatique dans sa composante énonciative. Les mots et les procédés de la poésie de Damas seront mis en relation avec les situations interrelationnelles représentées dans les poèmes. Nous nous servirons des *Règles de*

²⁴ Antonella Emina [dir.], *Léon-Gontran Damas : Cent ans en noir et blanc*, op. cit., Daniel Racine, *Léon Gontran Damas : l'homme et l'œuvre*, op. cit.

²⁵ F. Bart Miller, *Rethinking Negritude through Léon-Gontran Damas*, op. cit.

²⁶ J.-P. N'Diaye, « La négritude en question 2 : Léon Damas » dans *Jeune Afrique*, n° 532 (16 mars 1971), p. 57-58.

²⁷ Antonella Emina [dir.], *Léon-Gontran Damas : Cent ans en noir et blanc*, op. cit.

²⁸ Michel Hausser, *Essai sur la poétique de la Négritude*, op. cit.

²⁹ Michel Tétu [dir.], *Léon-Gontran Damas. Actes du colloque Léon-Gontran Damas (Paris 1988)*, op. cit., p. 189.

³⁰ *Ibid.*, p. 275.

*l'art*³¹ de Pierre Bourdieu pour tracer la trajectoire de l'auteur, ce qui nous permettra d'examiner l'itinéraire de l'écrivain dans le champ et de reconstruire sa biographie.

L'énonciateur et le récepteur seront ensuite envisagés dans toute leur complexité par le concept d' « hétérogénéité énonciative³² » avancé par Dominique Maingueneau dans *Genèses du discours*. Les voix des instances énonciatives sont porteuses de discours qui les dépassent, soit celles de l'auteur et d'une collectivité (colonisateur / colonisé). Nous pourrions ainsi examiner ce qui les distingue les unes des autres dans *Pigments* suivi de *Névralgies*. Nous nous intéresserons à la position du locuteur et à sa mise en scène par la notion d'ethos³³, c'est-à-dire l'étude du sujet d'énonciation, de la voix énonciative dans le discours. La mise en scène de la parole, de même que le silence et l'ironie nous en apprendront davantage sur les interlocuteurs. Nous pourrions analyser l'état d'exclusion que vivent plusieurs locuteurs créés par Damas.

Les théories de l'énonciation et de l'analyse du discours, notamment celles des actes de langage et de l'interaction³⁴ nous serviront à cerner le contexte d'interlocution qui figure dans les deux recueils à l'étude. Nous pourrions ainsi soulever le lien entre les échanges infructueux, les sujets poétiques et la situation d'interlocution. La notion de polysémie expliquée par Todorov dans *Sémantique de la poésie*³⁵ signifie qu'on peut attribuer plusieurs significations à une même expression. Cette notion contribuera à l'examen des différents sens des signes utilisés dans le rapport entre les interlocuteurs. Elle nous permettra d'étudier les poèmes au-delà de leurs énoncés, c'est-à-dire selon les référents auxquels ils peuvent se rapporter, et d'envisager ce qui est dans l'implicite. Il s'agira, en somme, de relier le langage au contexte d'interlocution.

Un discours de la communication verra le jour par le concept d'autoréférence³⁶ analysé

³¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p.

³² Dominique Maingueneau, *Genèses du discours*, Bruxelles, P. Mardaga, 1984, p. 25.

³³ Ruth Amossy [dir.], *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, 215p. Ruth Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 235 p.

³⁴ Erving Goffman, *Façons de parler*, Paris, Éditions de Minuit, 1987 (1981), 277 p. Catherine Kerbrat-orecchioni, *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005, 365 p. Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire. L'énonciation littéraire II*, Paris, Nathan, 2001, 186 p. John R. Searle, *Les actes de langage : Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972, 261 p.

³⁵ Tzvetan Todorov, *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979, 177 p.

³⁶ Daniel Bounoux, *Vices et vertus des cercles : L'autoréférence en poétique et pragmatique*, Paris, Éditions La Découverte, 1989, 265 p.

par Daniel Bounoux qui propose l'étude du phénomène par lequel un objet renvoie à lui-même. Il nous permettra d'analyser le métalangage qui découle des poèmes. Le théoricien émet l'idée que le langage littéraire, la poésie incluse, se réfléchit et se replie sur lui-même. Ce phénomène peut se concevoir comme une stratégie plus globale de communiquer et donc, d'exercer une possible influence idéologique sur le récepteur.

Une fois les instances énonciatives clairement établies dans leur cadre contextuel, la théorie des actes de langage³⁷ de John Langshaw Austin, développée par John R. Searle, rendra compte des tentatives de communiquer avec l'Autre. Nous interrogerons les différents poèmes dans une perspective d'échange par les lois du discours³⁸ d'Oswald Ducrot et les maximes conversationnelles³⁹ de H. Paul Grice. Les problèmes d'interaction que nous observons dans la majorité des poèmes seront éclairés par ces failles dans les conventions en matière de communication.

Notre recherche devra également prendre en considération le genre poétique comme un moyen de communication en soi. L'ouvrage de Georges Mounin, *La communication poétique*⁴⁰, de même que ses articles⁴¹ nous seront utiles. Ainsi, son concept d'intention⁴², selon lequel la volonté de communiquer figure dans les différents actes qui forment la situation d'interaction, rendra la parole égale aux autres formes de communication. En effet, nous pourrions considérer tous les actes interprétables comme des intentions d'interaction. Il nous faudra nous attarder sur les médias transmetteurs de messages. Enfin, nous évaluerons les effets attribuables aux acteurs de la communication.

³⁷ John Langshaw Austin, *Les actes de discours*, Paris, Seuil, 1980, 283 p. John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 203 p. John R. Searle, *Les actes de langage : Essai de philosophie du langage*, *op. cit.*, 261 p.

³⁸ Oswald Ducrot, « Les lois de discours », dans *Langue française*, vol. 42, n°1 (1979), p. 21-33.

³⁹ H. Paul Grice, « Logique et conversation », dans *Communications*, vol. 30, n° 1, (1979), p. 57-72.

⁴⁰ Georges Mounin, *La communication poétique*, précédé de *Avez-vous lu Char?*, Paris, Éditions Gallimard, 1947 et 1969, 296 p.

⁴¹ Georges Mounin, « L'intention de communication », dans *La linguistique*, vol. 18, n° 2 (1982), p. 3-19. Georges Mounin, « Sur la mort des langues », dans *La linguistique*, vol. 28, n° 2 (1992), p. 149-158. Georges Mounin, *Les rapports entre le langage et la pensée. Point de vue d'un linguiste*, dans *Journal International de Psychologie*, vol. 6, n° 1 (1971), p. 13-14.

⁴² Georges Mounin, « L'intention de communication », *op. cit.*, p. 3-19.

6. GRANDES ARTICULATIONS DU TRAVAIL

Ce mémoire se compose de trois chapitres. Le premier s'attache à comprendre le contexte socio-historique ayant favorisé l'émergence de *Pigments-Névralgies*. Léon-Gontran Damas sera d'abord situé dans le champ littéraire français et antillais. Puis, la trajectoire de l'écrivain selon ses dispositions, positions et prises de position expliquera davantage ce qui, dans la réalité du poète, a motivé l'œuvre à l'étude.

Le deuxième chapitre présente les différentes instances d'élocution de *Pigments-Névralgies*. Il les distingue les unes des autres en considérant leurs dédoublements et leurs hybridations. Les instances ainsi mises au jour à tour de rôle dévoileront ensuite les rapports de perception et de domination qu'elles entretiennent et l'esthétique de l'écart qui conforte ces rapports.

Le troisième chapitre observe la possibilité d'une rencontre entre les interlocuteurs. Il vise à relever les stratégies énonciatives vouées à la compréhension de soi et à l'interaction avec l'Autre. Nous envisagerons également la communication dans une perspective extralinguistique, soit d'après l'impact des différents médias utilisés pour rejoindre le lecteur. Au terme de ce chapitre, nous parviendrons à l'idée d'une communication novatrice fondée plus sur l'échange que sur la domination.

CHAPITRE 1

ÉTAT DU CHAMP LITTÉRAIRE FRANÇAIS ET ANTILLAIS ET TRAJECTOIRE DE LÉON-GONTRAN DAMAS

Pour reconstituer les facteurs explicatifs des choix littéraires de Léon-Gontran Damas, il importe de tracer sa trajectoire, c'est-à-dire de déterminer les conditions sociales qui agissent sur lui. Nous nous appuyons sur les travaux de Pierre Bourdieu⁴³ pour réaliser cette démarche.

Nous nous servirons, par ailleurs, des monographies et articles rendant hommage à l'auteur, notamment *Léon-Gontran Damas, l'homme et l'œuvre*⁴⁴, *Hommage posthume à Léon-Gontran Damas*⁴⁵, *Léon-Gontran Damas, Actes du colloque Léon-Gontran Damas*⁴⁶ et *Léon-Gontran Damas, Cent ans en noir et blanc*⁴⁷. De ces ouvrages, nous ferons essentiellement référence aux biographies chronologiques. Pour relever le contexte du champ littéraire, nous utiliserons en sus des volumes précédemment cités, des ouvrages généraux ayant pour sujet l'histoire et la littérature de la France, des Antilles, de l'Afrique et des États-Unis.

1. LE CHAMP LITTÉRAIRE FRANÇAIS ET ANTILLAIS

Pierre Bourdieu explique dans l'avant-propos de *Les règles de l'art* que la mise en contexte des œuvres et de l'écrivain ne rejette pas l'apport novateur et personnel de ses écrits au champ littéraire, car elle permet de mieux retrouver la singularité « au terme du travail de reconstruction de l'espace dans lequel l'auteur se trouve « englobé et compris comme un point⁴⁸ » ». Cet espace se comprend par l'élaboration du champ littéraire français et antillais dans lequel s'inscrit Léon-Gontran Damas par ses œuvres.

La situation du Noir dans la littérature francophone évolue des années 1600 à aujourd'hui. Elle est liée à l'évolution de son rang social. Le Blanc perçoit longtemps le « sauvage » comme un monstre ou un animal à maîtriser.

⁴³ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p.

⁴⁴ Daniel Racine, *Léon Gontran Damas. L'homme et l'œuvre*, op. cit.

⁴⁵ Présence africaine et société africaine de culture, *Hommage posthume à Léon-Gontran Damas; 1912-1978*, op. cit.

⁴⁶ Michel Tétu [dir.], *Léon-Gontran Damas. Actes du colloque Léon-Gontran Damas (Paris 1988)*, op. cit.

⁴⁷ Antonella Emina [dir.], *Léon-Gontran Damas. Cent ans en noir et blanc*, op. cit.

⁴⁸ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 14.

Devenu esclave, ce dernier est contraint de respecter le Code⁴⁹, utiliser la langue française, le français de France, connaître l'histoire de la France et en appliquer les manières telles

Les mains sur la table

le pain ne se coupe pas

le pain se rompt

le pain ne se gaspille pas⁵⁰ [...] (« Hoquet », p. 35).

Les Européens s'imposent donc par des violences physiques et psychologiques. Ce dernier type de violence qu'on nomme aussi violence symbolique consiste en une emprise plus sournoise et plus profonde sur l'individu. Elle peut « se traduire par la réclusion forcée, s'exprimer par la condamnation à l'exil, en bref impliquer, par extension, toute forme de manœuvre de nature à affecter l'intégrité psychologique d'une personne donnée⁵¹. » L'assimilation affecte l'intégrité psychologique du Noir puisque celui-ci doit se comporter selon la culture française qui lui est imposée et en contrepartie, il est contraint de refouler sa culture.

Pendant ce temps, la première littérature coloniale est produite par les « békés », les Blancs habitants de la colonie. Influencés par ce qui se fait en France, ils en reprennent les modèles textuels et y appliquent une couleur régionaliste. Au XVIIIe siècle, l'écriture est déjà prédominante dans la société française⁵². Paris, capitale de la première grande puissance mondiale, figure comme le centre de l'activité littéraire et politique. La France doit assurer le suivi de ses opérations dans ses multiples colonies et reçoit les ressources qui y sont exploitées. Un solide réseau d'interrelations s'élabore pour combler la longue distance géographique à parcourir. La domination des uns sur les autres trace toutefois une frontière entre les individus. L'incommunicabilité paraît plus présente que jamais dans ce monde qui développe pourtant des moyens de communication planétaires. La France, comme les autres pays colonisateurs, garde un contrôle ferme du territoire.

⁴⁹ Un Code noir élaboré en 1685 et révisé en 1724 circule aux Antilles pour structurer les rapports sociaux entre maîtres et esclaves. À ce sujet, voir Louis, Sala-Molin, *Le Code noir ou le calvaire de Canaan*, Paris, Quadrige/PUF, 2005, 292 p.

⁵⁰ Dans le but d'alléger les notes de bas de page, les références aux poèmes seront indiquées à la suite de la mention par le titre du poème accompagné de la page à laquelle on peut retrouver la citation, compte tenu de l'édition de 2005 chez Présence Africaine du recueil *Pigments-Névrémie*.

⁵¹ Kanaté Dahouda, « L.G. Damas et Saint-Denys Garneau. Poésies et figures de la violence », *op. cit.*, p. 46.

⁵² À ce propos, voir Gilles Feyel, *La presse en France des origines à 1944 : histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses, 2007, 192 p.

Dans les écrits de l'époque, l'Européen s'intéresse au Noir comme à une curiosité à comparer avec son propre peuple. Il en est fait mention dans plusieurs genres littéraires, allant de la chronique à l'anthologie. Forts de la colonisation et de l'esclavage, le Blanc juge le Noir tantôt comme un « bon sauvage », tantôt comme un être dangereux. De toutes ces représentations, il émerge un questionnement général sur l'entreprise esclavagiste : « Nul qui ne se prononce pour le [l'esclavage] condamner ou, au contraire, le justifier⁵³. » Ces réflexions constituent le prélude à de grandes révolutions.

Des mouvements anti-esclavagistes puis anti-racistes jaillissent pour la première fois du pays américain. Ces manifestations posent les premiers jalons de l'entreprise de réhabilitation du Noir, où des mouvements indépendantistes menèrent à l'abolition de l'esclavage et à l'affranchissement de certaines colonies. L'indépendance d'Haïti en 1804 devint un modèle pour les autres pays qui verront également arriver le jour de leur indépendance. Parallèlement à ces bouleversements politiques orientés vers le détachement de l'autorité coloniale, la littérature de ces régions cesse quelque peu d'imiter les lettres européennes.

Malgré l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises en 1848, le pouvoir de la France continue de s'affirmer. En effet, l'éducation poursuit l'action de la violence symbolique : « Ainsi conçue l'école permet l'intériorisation par le sujet dominé de la structure dominante⁵⁴. » Ce faisant, elle porte atteinte aux valeurs culturelles et spirituelles des colonisés. Certains tenteront de ressembler aux Européens et de faire ainsi oublier la couleur de leur peau⁵⁵. Une hiérarchie des couleurs liée au rôle social s'est installée, comme le rappelle Damas dans « Hoquet ». Ce poème décrit la classification des êtres selon leurs habitudes culturelles, notamment sur le plan musical. Parmi les instruments de musique, le violon serait plus noble que le banjo. De ce point de vue, jouer du banjo ne devrait donc pas faire partie des pratiques courantes d'une personne qui tente de s'élever dans la hiérarchie sociale:

Il m'est revenu que vous n'étiez encore pas
à votre leçon de vi-o-lon

⁵³ Roger Toumson *La Transgression des couleurs, Littérature et langage des Antilles (XVIIIe, XIXe, XXIème siècles)*, Paris, éditions caribéennes, 1989, p. 155.

⁵⁴ Roger Toumson *La Transgression des couleurs, Littérature et langage des Antilles (XVIIIe, XIXe, XXIème siècles)*, *Ibid.*, p. 44.

⁵⁵ Frantz Fanon explique ce phénomène dans l'essai suivant : Frantz Fanon, *Peau noire masque blanc*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 188 p.

un banjo
vous dîtes un banjo
comment dîtes-vous
un banjo
vous dîtes bien
un banjo
Non monsieur
vous saurez qu'on ne souffre chez nous
ni ban
ni jo
ni gui
ni tare
les *mulâtres* ne font pas ça
laissez donc ça aux *nègres* (« Hoquet », p. 38).

L'individu à la peau noire dont la famille s'applique à respecter le mode de vie instauré aura accès à un meilleur statut social. Des jeunes ont alors la possibilité de se rendre en France pour y étudier. La reconnaissance du Noir s'effectue donc encore en lien avec son assimilation à la culture dominante.

Les étudiants noirs arrivés en Europe prennent connaissance des différents mouvements idéologiques en vigueur. La société française produit énormément de journaux et de revues par lesquels se diffusent les idées. Ces champs de production littéraire sont déjà relativement autonomes au XIX^e siècle. Le journal est toutefois relayé à une vocation de divertissement et les journalistes se heurtent à des contraintes de fond et de forme alors que la revue devient le premier choix des littéraires qui tentent de faire valoir leur art. L'espace d'accessibilité au peuple que permet la revue engendre la mise en place de courants littéraires réactionnaires aux doudouistes et aux parnassiens qui imposaient une vision régionaliste. Ils voyaient aux Antilles un « exotisme insulaire⁵⁶ ». L'émergence d'un champ littéraire antillais détaché de l'emprise française a lieu au cœur même de la métropole colonisatrice par les débats sur les colonies d'outre-mer auxquelles les étudiants noirs ont accès.

⁵⁶ Éric Mansfield, *La Symbolique du regard – regardants et regardés dans la poésie antillaise d'expression française. Martinique, Guadeloupe, Guyane, 1945-1982*, Paris, Publibook, 2009, p. 219.

En 1848, Karl Marx et Friedrich Engels deviennent les porte-paroles des prolétaires par la publication du *Manifeste du Parti communiste*⁵⁷. L'ouvrage paru en allemand est traduit en français en 1886 et paraît dans *La France socialiste*. L'objectif ultime de ce mouvement appelé le marxisme est de parvenir à un système économique qui ne comprend aucune classe sociale. Le diagnostic des représentants stipule que le monde est présentement une constante lutte des classes et que seuls les prolétaires peuvent stabiliser le cycle en détruisant cette structure. Marx et Engels se veulent une voix pour les opprimés.

Les genres littéraires du manifeste et du pamphlet agissent à cet effet. Les pamphlets sont des moyens brefs et efficaces de rallier un grand nombre d'individus à une cause. Pouvant être distribués dans la rue gratuitement ou à moindre coût, ils éliminent le risque de discrimination en fonction de la condition sociale. Le lectorat populaire augmente ainsi, en même temps que l'alphabétisation du peuple.

Au XX^e siècle, le surréalisme envahit le domaine artistique et culturel. Dans la continuité des découvertes de Freud et de Lacan sur le fonctionnement de la pensée et du « moi », André Breton et les autres partisans du courant valorisent une écriture dite automatique ou une « pensée parlée⁵⁸ », c'est-à-dire qui s'approche le plus possible de l'intuition première, directe. Une convergence s'établit entre les écrivains noirs et les adeptes du surréalisme. Ils ont une approche similaire de la poésie qu'ils conçoivent comme une arme « révolutionnaire puisqu'elle peut éveiller au rêve, à la vision d'un monde nouveau, ce qui conduit à l'action et à l'acte libérateur⁵⁹. »

Les Noirs se sentent interpellés en tant que sous-groupe de l'ensemble des opprimés. Lorsqu'ils sortent dans les rues, ils constatent l'inégalité infligée en raison de leur apparence. Les Noirs ne sont donc pas intégrés par les Européens. Par contre, la vie chez les Blancs affecte aussi leur acceptation auprès du peuple Noir. Le séjour en France aura fait vivre au Noir une expérience peu commune et qui implique qu'il ne sera plus celui qu'il était au départ. De retour au pays d'origine, les regards tournés vers lui ont changé. Frantz Fanon le démontre par l'exemple du langage dans *Peau noire masque blanc* : « [...] le fait, pour le Noir récemment débarqué, d'adopter un langage différent de celui de la collectivité qui l'a vu naître, manifeste un

⁵⁷ Karl Marx et Friedrich Engel, *Manifeste du parti communiste*, Paris, 10/18, 2004 [1962], 199 p.

⁵⁸ Jean-Claude Michel, *Les écrivains noirs et le surréalisme, op. cit.*, p. 13.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 8.

décalage, un clivage⁶⁰. » Ce décalage s'applique à plusieurs facteurs de l'identité culturelle. L'individu est alors désorienté, cherchant à quel camp il appartient, car la famille et les connaissances le perçoivent comme un étranger. Il participe donc à l'élan général de reconnaissance de l'identité.

Les deux Guerres mondiales et autres conflits du monde éveillent la conscience des gens sur la profonde distance établie entre les êtres depuis des siècles. La critique conclut que la perception de soi et de l'Autre détermine les rapports sociaux. Dans *La transgression des couleurs*, Roger Toumson explique que lorsque les Noirs s'approprièrent leur littérature, il y eut alors

deux visions du monde et de l'histoire sociale : celle du vainqueur et celle du vaincu. Elles [les littératures] confrontent deux discours : celui du colon et celui du colonisé. Chacune pense le réel, décrit la réalité et l'interprète d'un point de vue qui lui est propre⁶¹.

Les deux visions d'un même monde indiquent que la représentation des uns et des autres dépend de celui qui écrit. Le colon observe le colonisé avec un regard teinté des principes que sa société lui a enseignés et vice versa. Conséquemment, l'Autre porte les attributs du Mal s'il ne les respecte pas.

Des regroupements se forment dans les grandes villes américaines et produisent des objets culturels riches de cette réappropriation de soi. On crée des écoles noires et des centres de recherche sur les littératures africaines et de la diaspora. La musique est un secteur très touché par cette vague créatrice. Le jazz fait son apparition. Louis Armstrong est l'un de ceux qui font valoir ce type de musique. L'appropriation du rythme fait partie des moyens de revendication de l'identité nègre. Les critiques diront que celui-ci a un rythme unique et reconnaissable.

Les revendications s'organisent en plusieurs lieux. Les écrivains y participent de manière considérable. La Renaissance de Harlem ou la Nègro-Renaissance, « signalée par la publication en 1925 de l'anthologie d'Alain Locke, *The New Negro*^{62/63} », commence à Harlem, un quartier

⁶⁰ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 43.

⁶¹ Roger Toumson *La Transgression des couleurs, Littérature et langage des Antilles (XVIIIe, XIXe, XXIème siècles)*, op. cit., p. 21.

⁶² Alain Locke, *The New Negro*, Riverside, Simon and Schuster, 1925, 452 p.

⁶³ Présence africaine et société africaine de culture, *Hommage posthume à Léon-Gontran Damas; 1912-1978*, op. cit., p. 356.

de New-York. Claude Mac Kay et Langston Hughes luttent dans ce mouvement dont les écrivains « évoquent inlassablement le temps de l'exil⁶⁴. » Nicolás Guillén de la « poetica negra » se penche, quant à lui, sur le cas de Cuba et « dénonce l'exploitation féroce des hommes, derrière un tourisme carte postale qui verse à fond dans l'exotisme doudouiste, ainsi que la situation des descendants des esclaves noirs dans la société capitaliste américaine⁶⁵. » Les Africains colonisés se sont soulevés d'un même élan pour revendiquer leur liberté. Le détachement de la Mère Patrie permet aux nouveaux pays africains de se doter peu à peu d'une institution littéraire. D'abord reconnue pour les traditions orales, la littérature africaine se complexifie et s'écarte progressivement des modèles préétablis selon le même processus que les écrits de la diaspora. La lutte des Noirs pour leur émancipation de l'influence coloniale se situe donc à l'échelle planétaire.

Chez les descendants d'esclaves déportés d'Afrique, l'arrachement déclenche un traumatisme, une cassure qui se traduira dans la littérature. Cette dernière aborde les impacts qui suivent leur expatriation. La quête de l'identité est souvent au centre de cette littérature noire émergente. Elle se matérialise notamment par des difficultés d'interaction entre individus et par une volonté de reconquérir le passé. L'Afrique est alors le lieu rêvé, le paradis perdu⁶⁶. Il devient important de retourner au pays de leurs ancêtres dans l'espoir de renouer avec la terre et ses habitants. Le processus d'émancipation de la culture française ne va donc pas sans un questionnement sur ce qui doit la remplacer.

Nous retirons de ce parcours historique du Noir dans la littérature que la perception de ce dernier tend à s'améliorer au même rythme que son droit à l'expression. Au début du XX^e siècle, le champ littéraire antillais n'est pas encore solidement établi ni autonome. En France, la littérature noire écrite par le Noir est presque inexistante. Certains ont toutefois conscience des mécanismes sociaux discriminatoires qui les ont longtemps retenus à l'écart et prisonniers du passé. Malgré cette prise de conscience de quelques uns, beaucoup d'efforts seront encore nécessaires pour amener tout Noir à se reconnaître, s'accepter et se regrouper pour se débarrasser de l'emprise coloniale et se tailler une place dans le champ littéraire et politique français. Il

⁶⁴ Christophe Dailly, « Léon Damas et la Négro-Renaissance » dans *Présence Africaine*, 1979, vol. 4, n° 112, p. 163.

⁶⁵ Éric Mansfield, *La Symbolique du regard – regardants et regardés dans la poésie antillaise d'expression française. Martinique, Guadeloupe, Guyane, 1945-1982, op. cit.*, p. 31.

⁶⁶ Christophe Dailly, « Léon Damas et la Négro-Renaissance » *op. cit.*, p. 174.

faudra oser *Pigments* et le mouvement de la Négritude pour avancer d'un grand pas dans cette direction.

2. TRAJECTOIRE DE LÉON-GONTRAN DAMAS

La vie de Léon-Gontran Damas est celle d'un homme qui voyage, celle d'un homme qui erre, qui découvre, qui s'approprie les lieux. Entamer cette trajectoire en reconstituant la biographie de Damas dans l'idée d'un cheminement aux avenues éclectiques semble tout indiqué dans le cas du poète, cet individu aux origines multiples et ayant foulé le sol de plusieurs pays, les faisant siens par ses actions et la place qu'il leur accorde dans ses écrits.

2.1 DISPOSITIONS

Les dispositions, que Bourdieu définit comme « l'ensemble des propriétés incorporées⁶⁷ », suppose qu'un individu se construit par des caractéristiques et des expériences qui lui sont présentées et quelques fois imposées, desquelles il reste plus ou moins fortement marqué. Ainsi, ces éléments aident à comprendre les choix futurs de l'individu, car celui-ci activera certains pans de sa personnalité en prenant telle ou telle décision.

Léon-Gontran Damas est né le 28 mars 1912 à Cayenne en Guyane française. Sa mère, Marie Aline, française, a vu le jour en Martinique. Son père, Ernest Damas, employé aux Travaux publics à Cayenne, est natif de cette ville. Ce dernier a également des origines amérindiennes héritées de sa grand-mère⁶⁸. Léon-Gontran Damas est le dernier de cinq enfants. Ses frères et sœurs se nomment Joseph, Henriette, Édith et Geneviève. Gabrielle, la sœur jumelle de Léon-Gontran Damas, son « double / mort-né » (« Qui pourrait dire », p. 119), décède en bas âge. Les premières années de Damas sont marquées de plusieurs décès, puisque Marie Aline meurt lorsqu'il n'avait qu'un an. De plus, il assiste aux funérailles de sa grand-mère Bathilde Damas l'année suivante. De santé fragile, Léon-Gontran Damas demeure muet jusqu'à l'âge de sept ans⁶⁹. Il regrettera longtemps ces femmes et se qualifiera « d'enfant malade » (« Désir d'enfant malade », p. 114) ayant manqué de lait et de tendresse maternels.

⁶⁷ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 31.

⁶⁸ « [...] Joséphine Damas (métisse amérindienne et africaine descendant des Bâ). » dans Daniel Racine, *Léon Gontran Damas. L'homme et l'œuvre*, op. cit., p.25. Cette femme est l'arrière-grand-mère de Léon-Gontran Damas.

⁶⁹ Michel Tétu [dir.], *Léon-Gontran Damas. Actes du colloque Léon-Gontran Damas (Paris 1988)*, op. cit., p. 266.

Les enfants grandissent chez la sœur de leur père : tante Gabrielle ou « Man-Gabi⁷⁰ ». Celle qui deviendra une mère adoptive après la mort de la mère biologique est convaincue de la primauté des valeurs européennes. Elle éduque donc les enfants au mimétisme de la bourgeoisie française. Damas retranscrira la vie chez « Man-Gabi » dans « Hoquet » (p. 35-38) en formulant un tissu de règles de conduite assommantes.

Dès l'enfance, Léon-Gontran Damas est confronté au questionnement identitaire. Il porte l'étiquette de métis, de sang-mêlé. Les manières françaises enseignées par « Man-Gabi » et la réalité du milieu observable chez ses camarades de classe divergent. En effet, l'enfant côtoie une pluralité de cultures différentes pendant la récréation à l'école primaire de Cayenne. Ceci l'empêche de se forger un sentiment d'appartenance total à la culture française. Malgré tout, il reçoit cette éducation qui consiste à s'efforcer de faire oublier ses couleurs physique et psychologique, à soi-même comme aux autres. En résumé, l'environnement familial de Léon-Gontran Damas fait de lui un homme de nature guyanaise, africaine, amérindienne et finalement européenne par l'éducation.

Puis, Léon-Gontran Damas est envoyé au Lycée Victor Schoelcher à Fort-de-France en Martinique en 1924, en raison de mésententes avec René Resse, le second époux de « Man-Gabi ». Il y est un élève consciencieux, vivant en pensionnat et fréquentant la bibliothèque.

En 1928, Damas part terminer ses études secondaires au collège de Meaux en France. Son arrivée est marquée par son audace devant le directeur de l'établissement au sujet de son origine guyanaise. Le jeune homme répond ainsi à celui qui lui demande si son père est l'un des condamnés aux travaux forcés en Guyane : « Si mon père était bagnard, je serais aussi blanc que vous... La Guyane est le dépôt des bagnards, mais la France en est bien la fabrique⁷¹... ». Cet échange avec le directeur ne paraît toutefois pas nuire à l'intégration de Damas dans sa nouvelle école. Son humour et son sens de la répartie lui valent le respect des autres. En effet, son groupe d'élèves lui voue de l'affection puisque ceux-ci lui décernent le prix de la Défense Nationale, une distinction qui récompense les bons écoliers et camarades. Il obtient également un prix de récitation.

Installé à Paris depuis 1929, Damas entreprend de s'instruire dans différents domaines.

⁷⁰ Daniel Racine, *Léon Gontran Damas. L'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 25.

⁷¹ Antonella Emina [dir.], *Léon-Gontran Damas. Cent ans en noir et blanc*, op. cit., p. 18.

Ses choix se portent simultanément vers la Faculté de droit de Paris, l'École des Langues Orientales (le russe, le japonais et le baoulé) et la Faculté des Lettres. En 1932, Léon-Gontran Damas entre à l'Institut d'ethnologie (musée de Trocadéro, qui deviendra musée de l'Homme en 1938).

Ernest Damas avait encouragé son fils à apprendre le droit dans l'espoir qu'il devienne notaire, une profession estimée dans la société. Voyant que ce dernier s'écartait de cette route, le père décida de mettre fin à son soutien financier. Peu de temps après, une autre vague de mortalité secoue l'étudiant. Il perd successivement trois parents, soit sa sœur Édith et son père en 1933, puis « Man-Gabi » l'année suivante.

Durant cette période d'études universitaires, Damas se tourne continuellement vers la littérature, tel un refuge sécurisant. Damas participe à la conception et à la rédaction de plusieurs revues littéraires. Il collabore à *La Revue du monde noir* fondée par Paulette Nardal et Léo Sajou. Issue d'une initiative des Antillais à Paris, cette revue publie six numéros entre 1931 et 1932. Elle met à contribution notamment Louis Achille et son frère, Langston Hughes, Claude McKay, Étienne Léro, René Ménénil, Jules Monnerot, Jean Price-Mars, René Maran, Félix Éboué, etc. Damas y effectue une revue de presse en décembre de la première année. La revue rassemble les Noirs de partout et s'affirme contre la colonisation.

Vient ensuite la revue *Légitime Défense*, un journal d'étudiants martiniquais où l'on retrouve entre autres des collaborateurs de la revue précédente, soit Étienne Léro, René Ménénil et Jules Monnerot. *Légitime Défense* récuse l'assimilation européenne. Le premier numéro paraît en 1932. Même s'il n'est pas du comité de rédaction, Damas en fait la distribution à Montparnasse pour venir en aide à ses amis. Par ces connaissances, il retrouve un peu des Antilles à Paris et partage la vision de résistance à l'aliénation et à l'exploitation du prolétaire.

Ses premiers poèmes à être publiés, soit « Solde », « Réalité », « La Complainte du Nègre », « Un clochard m'a demandé dix sous » et « Cayenne⁷² », paraissent le 1^{er} septembre 1934 dans la revue *Esprit*. Cette revue de Jésuites français s'inscrit dans le courant personnaliste et communautaire de l'époque. *Les Cahier du Sud* contribue également à faire connaître le poète en le publiant en 1936, sous la recommandation de Robert Desnos, poète surréaliste français influent du milieu.

⁷² Daniel Racine, *Léon Gontran Damas. L'homme et l'œuvre*, op. cit., p.28.

Puis, jugeant que l'idéologie de ces revues n'est pas assez forte, Damas lance en 1935 *L'Étudiant Noir* avec Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor. Il s'implique comme secrétaire de rédaction. Cette année-là, Léon-Gontran Damas étudie également les sciences économiques et historiques à l'École des Hautes Études et ce, jusqu'en 1938. Il n'est donc pas encore entièrement consacré à la carrière littéraire. Le mouvement de la Négritude prend toutefois forme dans *L'Étudiant Noir*. Aimé Césaire y utilise ce terme le premier. Il le définira lors d'un entretien accordé à Lilyan Kesteloot : « Conscience d'être noir, simple reconnaissance d'un fait, qui implique acceptation, prise en charge de son destin de noir, de son histoire et de sa culture⁷³ ». Ce thème traverse l'ensemble des œuvres de Damas. Ce dernier détaille pour sa part le concept de Négritude par un triple objectif :

tout d'abord, nous cherchions à réhabiliter la race noire et à la délivrer du terme péjoratif de « nègre » ; ensuite, nous voulions dénoncer le système colonial, en particulier le principe sur lequel il reposait, à savoir, l'assimilation par l'éducation, l'aliénation des individus et leur dépersonnalisation. Enfin, il nous fallait liquider le préjugé de couleur et de décolonisation⁷⁴.

La collaboration de Damas, Césaire et Senghor pour fonder *L'Étudiant Noir* s'est révélée être le point de départ à une lutte sociale qu'ils mèneront de front.

Les positions controversées présentes dans la revue ne plaisent pas au gouvernement français et celui-ci retire à Damas sa bourse reçue pour étudier à l'Institut d'ethnologie. Ses difficultés monétaires l'obligent alors à la simplicité. Les difficultés du quotidien s'ajoutent aux tourments identitaires illustrés dans ses poèmes :

Névralgie d'un robinet qui coule
emplit le broc de ma concierge

⁷³ Éric Mansfield, *La Symbolique du regard – regardants et regardés dans la poésie antillaise d'expression française. Martinique, Guadeloupe, Guyane, 1945-1982, op. cit.*, p. 195. Senghor définit aussi explicitement la Négritude : « La négritude est donc une profession de foi dans le destin de l'Afrique. Après la conscience des valeurs, la mise en pratique : il faut penser et écrire à la manière africaine. A la « négritude des sources » (celle d'avant les Blancs) succède la négritude « actuelle », c'est-à-dire l'instrument efficace de libération. La négritude est donc essentiellement « changeante ». Du fait même d'avoir renoué avec la tradition africaine, on était libre. En reprenant les étapes, il y a donc tout d'abord: l'affirmation de la personnalité, la recherche des valeurs, essentiellement africaines, le rassemblement de ces valeurs en marche vers l'Universel » dans Léopold Sédar Senghor, *Léopold Sédar Senghor, poète sénégalais*, Nathan, Paris, 1964, p. 9.

⁷⁴ Daniel Racine, *Léon Gontran Damas. L'homme et l'œuvre, op. cit.*, p. 196.

qu'un arc-en-ciel aspire (« Névralgie », p. 21).

Sa situation financière est donc précaire, telle la plupart des artistes et prolétaires du milieu de cette époque. Il devra occuper différents emplois pour subvenir à ses besoins : bossboy, laveur de vaisselle, commis d'entrepôt, etc.

La publication de *Pigments*, le premier recueil de poésie de Léon-Gontran Damas et de la Négritude a lieu le 20 avril 1937. Robert Desnos en signe la préface. La maison d'édition Guy Lévis Mano publie *Pigments* dans une atmosphère politique favorable puisque le Front populaire, une coalition de partis de la gauche, est au pouvoir à ce moment. Ce recueil témoigne de la condition du Noir, qui est confronté au Blanc et à l'exil. Il renferme un désir de révolte et d'affranchissement. Les attaques aux Blancs jugés responsables de la colonisation sont parfois incisives. Par exemple, ils sont de la même trempe qu'Hitler, car

bientôt cette idée leur viendra
de vouloir vous en bouffer du nègre
à la manière d'Hitler
bouffant du juif
sept jours fascistes
sur
sept (« S.O.S. », p. 51).

Damas se permet également d'intervenir dans les conflits de la France en dictant aux tirailleurs sénégalais de « remiser les / coupe-coupe », de « commencer par envahir le Sénégal » (« Et caetera », p. 80). Le gouvernement français interdit alors *Pigments* en 1939 pour « atteinte à la sûreté intérieure de l'État⁷⁵. »

Dans le cadre d'une mission ethnographique effectuée en été 1934 pour le compte du directeur du Musée du Trocadéro, Damas est mandaté pour évaluer les « survivances africaines dans les Guyanes hollandaise et française⁷⁶. » Il observe ainsi l'organisation et les gens qui constituent le pays de sa naissance. De ces recherches, Damas produit l'ouvrage *Retour de*

⁷⁵ Daniel Racine, *Léon Gontran Damas. L'homme et l'œuvre*, *Ibid.*, p. 58.

⁷⁶ *Idem*, p. 29.

*Guyane*⁷⁷, publié en 1938 chez José Corti. Son analyse dénonce « la faillite politique et morale d'un système qui aurait laissé ce pays de Guyane définitivement exsangue⁷⁸ [...] ». *Pigments* n'est pas le seul volume à semer la polémique, car l'étude sociologique est condamnée par la Guyane. Plusieurs volumes furent donc détruits. L'appartement de Damas à Paris sera même perquisitionné par les autorités.

Lors de la Deuxième Guerre mondiale, Damas est affecté à l'Infanterie coloniale et doit parcourir la France avec son régiment pendant plusieurs mois. Il est démobilisé à Fréjus le 8 août 1940. De retour à Paris en passant par Lyon et Toulouse, il participe à la Résistance clandestine. Il devient également « contrôleur principal de censure de presse⁷⁹ ». On lui décernera la Médaille Commémorative 39-45 et de la Croix d'honneur du Mérite franco-britannique pour ses services rendus pendant la Résistance. Damas établit un rapport pour un groupe d'études anti-racistes sur la situation des hommes de couleur en France, de 1919 à 1940. La Gestapo le tient à l'œil.

En 1943, le recueil de contes *Veillées noires*⁸⁰ paraît chez Stock. Plusieurs termes de cet ouvrage y sont en langue créole, langue connue de Damas depuis l'enfance, mais dont l'utilisation lui a été aussitôt interdite puisqu'elle était jugée inconvenable. Dans ce recueil, le conteur transpose en français écrit des bribes de la tradition orale guyanaise. Dans cette même veine, il publiera en 1948 un recueil d'adaptations de chansons folkloriques africaines intitulé *Poèmes nègres sur des airs africains*⁸¹.

En 1945, Damas fonde et dirige « chez Fasquelle la Collection littéraire : « Écrits français d'Outre-Mer » à laquelle il restera attaché jusqu'en 1959 de près ou de loin⁸². » Il dirige également la collection « Latitudes françaises » de Seuil. De plus, il élabore l'anthologie intitulée *Poètes Noirs d'Expression française, 1900-1945* aux éditions du Seuil en 1947 et plus tard, *Nouvelle somme de poésie du monde noir*, chez Présence Africaine en 1966. En 1958, Damas occupe l'emploi de conseiller technique en culture à la Société de Radiodiffusion d'Outre-Mer. Les émissions qu'il prépare font connaître les cultures des peuples noirs.

⁷⁷ Léon-Gontran Damas, *Retour de Guyane, suivi de Misère noire et autres écrits journalistiques*, Paris, Jean-Michel Place, 2003 [1938], 186 p.

⁷⁸ Michel Tétu [dir.], *Léon-Gontran Damas. Actes du colloque Léon-Gontran Damas (Paris 1988)*, op. cit., p. 45.

⁷⁹ Daniel Racine, *Léon Gontran Damas. L'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 32.

⁸⁰ Léon-Gontran Damas, *Veillées Noires*, Montréal, Leméac (Coll. Francophonie vivante), 1972 [1943], 181 p. si

⁸¹ Léon-Gontran Damas, *Black-Label, suivi de Graffiti et de Poèmes nègres sur des airs africains*, Paris, Gallimard, 1956, 154 p.

⁸² Daniel Racine, *Léon Gontran Damas. L'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 33.

La biographie de Léon-Gontran Damas comprend également un passage dans la sphère politique. En 1946, il milite pour le « Mouvement de la Renaissance guyanaise » avec René Jadar. Après la mort de cet ami, Damas sera lui-même élu au statut de député socialiste de la Guyane le 4 janvier 1948. Il profite de ce mandat pour produire un rapport qui paraît en 1950 et dans lequel il souligne les abus du système colonial. Il y observe le cas de la Côte-d'Ivoire et « la détermination des Ivoiriens de prendre en main la destinée de leur pays⁸³. » En tant que député, il est nommé membre de la Commission des moyens de communication, de la Marine Marchande et des Pêches et des Territoires d'Outre-Mer à l'Assemblée nationale. Les actions de Damas sur la scène politique ont donc un impact étendu qui perdure après la fin de son mandat en 1951.

Sur le plan sentimental, Damas se marie à l'âge de 36 ans avec Isabelle Victoire Vécilia Achille, martiniquaise et fille de son ancien professeur d'anglais, Louis T. Achille. La rupture survient quelques années plus tard, en 1953. Le recueil de poésie *Graffiti*, dont nombre de poèmes seront repris dans *Névralgies*, paraît chez P. Seghers durant cette année douloureuse.

Léon-Gontran Damas est amené à voyager en divers endroits pour tenir des « conférences pour le compte du ministère des Affaires Étrangères ; il se rend ainsi dans les pays suivants : Jamaïque, Porto-Rico, Cuba, République Dominicaine, Haïti où il séjourne deux mois⁸⁴. » Sa tournée de conférences s'effectue également dans toute l'Afrique, notamment au Sénégal, en Côte d'Ivoire et au Togo. *Black Label* sera publié chez Gallimard en 1956, au terme de tous ces déplacements. Cet ouvrage divisé en quatre chants est, selon Damas, celui qu'il a le mieux réussi⁸⁵, qui représente le mieux son identité.

En 1964, l'UNESCO nomme Damas délégué et « consultant pour les contacts culturels entre l'Afrique et l'Amérique latine⁸⁶. » Lors d'un séjour au Brésil, il fait la connaissance de celle qui deviendra en 1967 sa femme pour le reste de sa vie, Marietta Campos. *Névralgies* paraît chez Présence Africaine l'année précédant le mariage. Les poèmes de ce recueil ont pour principales thématiques l'amour et le besoin de l'Autre, que cet Autre représente l'amante, la mère, la soeur ou l'ami. Ceci condense les déceptions et la solitude ressenties auparavant et permet peut-être ainsi de faire le point et une volonté de mettre un terme à la douleur, considérant la venue du

⁸³ Michel Tétu [dir.], *Léon-Gontran Damas. Actes du colloque Léon-Gontran Damas (Paris 1988)*, op. cit., p. 70.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁵ Keith Q. Warner, *Critical perspectives on Léon-Gontran Damas*, Boulder, Three Continents Press, 1988, p. 25.

⁸⁶ Daniel Racine, *Léon Gontran Damas. L'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 42.

mariage.

Léon-Gontran Damas parcourt la Terre pour prononcer des conférences et communications dans de nombreuses universités. Déjà reconnu internationalement, Damas est consacré comme « l'un des trente meilleurs poètes du monde⁸⁷ » en 1967. Deux ans plus tard, il reçoit le Prix des Caraïbes pour l'ensemble de son œuvre. Il pratique l'enseignement à Georgetown, puis dirige le Centre de Recherche et d'Études Africaines d'Howard University de 1970 à 1974. Son poste à l'université d'Howard reflète également sa renommée puisque cette université noire reconnue de Washington est « peut-être l'institution noire la plus importante des Etats-Unis⁸⁸ ». Damas fait rééditer ses œuvres, notamment une publication combinant *Pigments* et *Névralgies* qui paraît en 1972 préfacée par Robert Goffin, un avocat et poète belge.

Il meurt le 22 janvier 1978, des suites d'un cancer de la gorge.

Damas est investi dans son œuvre comme dans sa vie. Lorsqu'il traite de préjugé racial, de solitude, bref de la colère qu'inspire la condition du dominé, il dénonce et s'exprime en connaissance de cause. Dès l'enfance, il s'est vu enseigner l'inégalité des cultures et a vécu l'exil en pays dominant. Ses expériences et observations l'engagent donc à lutter pour et avec ceux qui partagent ses problématiques et idéaux. Ceux-ci seront de plus en plus nombreux et dispersés. Damas conserve toujours un ancrage en Guyane puisqu'il y consacre sa carrière politique (1946-1951) et des écrits (*Retour de Guyane*, *Veillées noires* ainsi que plusieurs allusions à son pays natal dans ses recueils de poésie). Du mouvement de la Négritude à sa profession d'enseignant, en passant par ses fonctions politiques et ses mandats radiophoniques et sociologiques, la grande majorité de ses activités est concentrée sur la question de rendre la légitimité au Noir et de contrer l'asservissement. Ceci lui vaudra d'accumuler sans cesse du capital socioculturel, malgré les tentatives de l'autorité de le réduire au silence.

2.2 POSITION

En plus des dispositions, Damas a dû adapter ses œuvres et actions en fonction du champ pour s'y imposer. Il devait connaître ses précédents et s'en démarquer sans se disqualifier. Il

⁸⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁸ Antonella Emina [dir.], *Léon-Gontran Damas. Cent ans en noir et blanc*, op. cit., p. 41.

s'agira à présent de relever les différents réseaux qui l'ont d'abord interpellé, puis qui lui ont permis d'émerger. Pour que Léon-Gontran Damas puisse parler et être entendu, il est nécessaire que certains de ses contemporains aient confiance en ses compétences et lui ouvrent les portes.

Durant sa formation scolaire, il se découvre des intérêts pour les écrivains français et européens enseignés au lycée : Edgar Allan Poe, Baudelaire, Mallarmé, etc. Un professeur de langue anglaise, Louis T. Achille l'a particulièrement touché, ouvrant la voie au développement d'un intérêt pour la littérature et la musique afro-américaines. Ce musicien et signataire de la *Revue du monde noir* a pour passion le *Negro Spiritual* et fréquente les militants hostiles à la colonisation et à l'assimilation du Noir. L'étudiant a également eu comme professeur au lycée Gilbert Gratiant, reconnu pour sa volonté de libérer l'Antillais et sa valorisation du métissage. De plus, Damas comptait au sein de ses camarades Thélus Léro, frère d'Étienne Léro, futur sénateur et personnalité intellectuelle de la Martinique, et Aimé Césaire. Ce dernier revoit Damas à Paris, devient une sommité dans l'histoire de la littérature noire et l'un de ses principaux acolytes dans le mouvement de la Négritude.

Au XX^e siècle, l'écrivain noir est plus présent dans la société. En effet, *Batouala* le roman de René Maran, martiniquais, est lauréat du prix Goncourt en 1921. À Paris, des Cercles littéraires et des revues s'activent sur la question de la condition du Noir. Lorsque Damas y étudie, il fréquente le Cercle littéraire des sœurs Nardal. Paulette Nardal est la secrétaire de *La Revue du Monde Noir*. La présence de Damas dans les différents événements organisés par les membres de la revue engendre des connaissances et des échanges sur des enjeux d'intérêt commun. La liste des personnalités avec qui Léon-Gontran Damas s'est lié d'amitié est très longue et regroupe des individus de toutes les origines sociales et géographiques tels que Marcel Moré, écrivain et polytechnicien français qui consacre un article à Léon-Gontran Damas dans *Esprit*, revue engagée « destinée à une élite internationale⁸⁹ ».

Les rapprochements ne sont pas d'ordre racial, mais plutôt idéologique. Damas s'entoure de personnes qui prônent des valeurs marxistes, socialistes et qui s'impliquent dans leur communauté. D'un point de vue esthétique, il est près des surréalistes et des auteurs de littératures dites francophones qui s'écartent des modèles de la France. Langston Hughes, que Damas admire pour son œuvre et son implication dans la Renaissance de Harlem, est l'une de ces

⁸⁹ Présence africaine et société africaine de culture, *Hommage posthume à Léon-Gontran Damas; 1912-1978*, op. cit., p. 271.

rencontres qui confortent le poète dans sa vocation. Étienne Léro, qui sera l'un des fondateurs de la revue *Légitime Défense*, apparaît aussi dans ces événements. Léon-Gontran Damas connaît alors des personnes influentes ou qui le deviendront. Parmi elles figure également Léopold Sédar Senghor, à qui il est présenté en 1930 dans la métropole française « par Soulye Diagne, futur magistrat sénégalais⁹⁰. » Ce réseau de contacts lui apporte des encouragements, du support et une bonne connaissance du milieu littéraire de l'époque.

Avec Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor, Léon-Gontran Damas prend le risque de se démarquer des institutions en place. À ce sujet, Kanaté Dahouda note que « pour tout poète novateur, le besoin irréprensible de vivre autrement dans la société fonctionne toujours sur un principe de rupture qui conduit naturellement à la nécessité d'écrire et de dire différemment⁹¹. » La fondation de la revue *L'Étudiant noir* marque cette volonté de s'inscrire davantage dans le champ et de l'orienter.

Puis, les amitiés créées favorisent le lancement de la carrière des uns et des autres par l'entraide. L'argent servant à payer les frais d'édition de *Pigments* provient d'amis de Damas qui réussirent à collecter six cents francs pour cette cause. Dès la publication du recueil, la popularité de Damas grandit. Mercer Cook, qui sera ambassadeur en Afrique pour les États-Unis, le présente comme « chef d'un groupe de jeunes intellectuels noirs à Paris⁹² ». Félix Éboué lui requiert un entretien pour *La Flèche d'Outre-Mer* et Damas a l'occasion d'écrire des articles dans *Esprit* et *Europe*. Les amitiés de l'auteur lui procurent ainsi toujours une aide précieuse à la diffusion de ses écrits. Sa présence sur la scène littéraire se fait donc plus importante. Il est reconnu par ses pairs comme un homme de confiance dans le domaine puisqu'Aimé Césaire lui demande de lire et de commenter son *Cahier d'un retour au pays natal* pour lequel il confie à Damas avoir été influencé par son œuvre lors de l'écriture. En résumé, Léon-Gontran Damas devient une référence poétique chez les francophones à la fin des années 1930.

Damas continue aussi de se servir de sa plume. Jusqu'en 1945, il écrit sous les pseudonymes de Lionel George ou de André Cabassou dans plusieurs journaux et périodiques français tels *Paris-Midi*, *Les Œuvres libres*, *Petit Parisien*, etc. Le premier pseudonyme fait sans doute référence à Lionel George Logue (1880-1953), reconnu pour avoir soigné le bégaiement du

⁹⁰ Daniel Racine, *Léon Gontran Damas. L'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 27.

⁹¹ Kanaté Dahouda, « L.G. Damas et Saint-Denys Garneau. Poésies et figures de la violence », op. cit., p. 137.

⁹² Daniel Racine, *Léon Gontran Damas. L'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 31.

futur roi Georges VI au Royaume-Uni. En signant Lionel George, Damas s'inscrit en guérisseur des maux de la société et en vulgarisateur de l'indicible. Le deuxième nom est plus incertain. Cabassou pourrait être tiré d'un film intitulé *L'aventure de Cabassou*, dans lequel le protagoniste prétend être un fantôme. Le symbole du fantôme symboliserait un individu seul, hanté par son passé et errant, voyant tout sans que personne ne fasse attention à lui. Par contre, ce film n'est rendu public qu'en 1945. Nous ne pouvons que supposer la raison de l'utilisation de ce procédé pour s'identifier. Le pseudonyme est l'occasion d'attacher un symbole à une figure d'écrivain tel que le démontre les deux interprétations ci-dessus. Il se peut aussi que son besoin d'argent l'incite à l'usage d'un pseudonyme dans des journaux où il ne serait pas reçu en raison de son origine ou de sa réputation à caractère polémique. Un pseudonyme permet de s'exprimer avec plus de liberté et d'avoir un contact avec le public qui est neuf, déchargé de son passé personnel.

La réputation de chef de file se voit certainement un peu ébranlée par les polémiques entourant *Pigments* et *Retour de Guyane* et par la période de guerre. Les publications de *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire en 1939 et de *Chants d'Ombre – Hosties Noires* de Léopold Sédar Senghor éclipsent également quelque peu le poète guyanais. La paternité du mouvement de la Négritude est partagée avec ces deux personnalités publiques. Pour sa part, Léon-Gontran Damas occupe des postes administratifs qui ne le placent pas sous les projecteurs, mais qui augmentent toujours son expérience. L'accès à la direction de collections littéraires, notamment les « Écrivains d'Outre-Mer », collection fondée par Damas chez les éditions Fasquelle, confirme que celui-ci a atteint un niveau élevé de compétence générale. Ceci dit, la Négritude continue de faire briller Damas à l'échelle internationale.

L'engagement politique de Léon-Gontran Damas en parallèle à sa carrière littéraire fixe davantage son nom dans l'Histoire. Damas démontre son savoir-faire d'abord en appuyant René Jafard dans sa campagne contre Gaston Monnerville. La victoire est significative puisque le précédent député occupait le siège depuis quatorze ans. Succédant à Jafard, Damas devient à son tour député et se démarque par son apport au développement de la Guyane et de ses relations avec l'Europe et l'Afrique. Son rôle de politicien est toutefois d'une courte durée, soit de 4 ans (1948-1951), comparativement à celui d'Aimé Césaire qui dura 56 ans (1945-2001) et de Léopold Sédar Senghor qui dura, pour sa part, 35 ans (1945-1980).

Les qualités de communicateur dont Damas fait preuve sont largement sollicitées. En plus

des conférences offertes au nom du gouvernement, il court les congrès. Il participe au Congrès des Écrivains et Artistes noirs à Rome puis au Congrès Antillo-Guyanais pour l'Autonomie. La prise de conscience des différents causés par la colonisation a engendré un besoin de dire et de se rassembler pour les contrer. La découverte de mouvements ayant amorcé cette entreprise incite Damas à se mobiliser. Puis, sa position privilégiée dans le mouvement de la Négritude l'a conduit à continuer dans cette voie affirmative et révolutionnaire. Léon-Gontran Damas s'est donc forgé une place légitime dans la société et une identité en rapport à ses expériences et aux gens qu'il a côtoyés.

2.3 PRISES DE POSITION

Pour comprendre le contenu du recueil de façon claire, il est pertinent de retracer les prises de position de l'auteur. Bourdieu explique dans l'avant-propos de *Les règles de l'art* que la mise en contexte des œuvres et de l'écrivain ne rejette pas l'apport novateur et personnel de ses écrits au champ littéraire, car elle permet de mieux retrouver la singularité

au terme du travail de reconstruction de l'espace dans lequel l'auteur se trouve "englobé et compris comme un point". Connaître comme tel ce point de l'espace littéraire, qui est aussi un point à partir duquel se forme un point de vue singulier sur cet espace, c'est être en mesure de comprendre et de sentir, par l'identification mentale à une position construite, la singularité de cette position et de celui qui l'occupe, et l'effort extraordinaire qui, au moins dans le cas de Flaubert, a été nécessaire pour la faire exister⁹³.

Par sa perpétuelle fréquentation du milieu scolaire, d'abord comme étudiant, puis comme professeur, par ses voyages dans le monde et par ses visites aux gens qui l'occupent, Damas se place constamment en position d'échange et d'interrelation. Avec d'autres, il lutte sur plusieurs fronts (littérature, ethnologie, politique, communication, éducation, etc.) pour faire valoir ses valeurs et opinions.

Le premier et principal instrument d'expression de Léon-Gontran Damas est la littérature. Elle sert de support et de diffuseur à ses idéologies. La poésie lui permet de rejoindre les gens et

⁹³ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 14.

d'effectuer un éveil de la conscience collective sur le monde actuel. Damas explique le rôle important de ce genre littéraire et de ses artisans :

C'est qu'aujourd'hui d'autres devoirs s'imposent à l'artiste; c'est qu'aujourd'hui la poésie a une tâche à remplir, qu'elle doit de plus en plus être de son temps, s'associer à cette recherche des problèmes de la vie moderne et ne pas craindre de se hasarder plus en avant et plus bas dans l'expression des idées, des passions et des souffrances qui agitent la société en général et les sociétés coloniales en particulier⁹⁴.

L'écrivain qui produit de l'art poétique se dote par le fait même de la responsabilité d'y représenter des enjeux qui lui sont contemporains. Bref, il doit s'investir dans son écriture selon Damas. Ce dernier considère donc le poète comme un individu engagé dans son milieu, tel que le conçoit à cette même époque Jean-Paul Sartre dans « Qu'est-ce que la littérature⁹⁵? ».

Le grand cheval de bataille de Léon-Gontran Damas est l'amélioration de la condition du Noir, encore déprécié à cette époque. Sa participation au mouvement de la Négritude aux côtés de Césaire et de Senghor a pour objectif de réhabiliter l'homme noir. Le contenu des écrits, conférences et entrevues de Damas tend vers ce but. Léon-Gontran Damas s'implique dans ce mouvement et publie *Pigments*, recueil considéré comme « le premier manifeste de la Négritude⁹⁶ ». L'appropriation du mot « nègre » par Césaire pour nommer le processus de changement de perception du Noir pour lui-même et pour la société marque le coup d'envoi au mouvement. Le terme péjoratif obtient alors un sens nouveau, qui se veut empreint de force et de fierté. Selon Daniel Racine, Damas témoigne de la visée générale du mouvement en décrivant *L'Étudiant noir*, le journal lancé avec ses camarades, dans un article inédit de ce journal :

L'Étudiant noir, journal corporatif et de combat avec pour objectif la fin de la tribalisation, du système clanique en vigueur au Quartier Latin. On cesse d'être un étudiant essentiellement martiniquais, guadeloupéen, guyanais, africain, malgache, pour n'être plus qu'un seul et même étudiant noir. Terminée la vie en vase clos⁹⁷.

Cette déclaration est significative sur deux volets. En effet, on y retrouve l'esprit de lutte contre

⁹⁴ Léon-Gontran Damas [dir.], *Poètes d'expression française 1900-1945*, Paris, éditions du Seuil, 1947, p. 9-10.

⁹⁵ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1978, 374 p.

⁹⁶ Présence africaine et société africaine de culture, *Hommage posthume à Léon-Gontran Damas; 1912-1978*, op. cit., p. 158.

⁹⁷ Daniel Racine, *Léon Gontran Damas. L'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 30.

l'oppression du Blanc ainsi que l'importance du regroupement. La combinaison des deux volets vise à changer positivement la condition du Noir.

Le verbe de Léon-Gontran Damas critique l'attitude discriminatoire du Blanc. Les publications et les prises de parole de Léon-Gontran Damas décrivent la colonisation, qui a aliéné le Noir à la pensée d'une civilisation européenne supérieure. Damas s'en prend à ce système et à ceux qui le maintiennent. Pour renverser le mécanisme, l'auteur déconstruit certains principes chers à l'Europe. Le poème « Hoquet », l'un des plus connus de Léon-Gontran Damas, reprend « the assimilationist discourse characteristic of French colonialism in the Caribbean⁹⁸ ». Le discours est toutefois encadré par l'ironie d'une voix qui qualifie l'entreprise de « désastre » (« Hoquet », p. 35). La même critique revient dans *Retour de Guyane*, l'étude sociologique dans laquelle Damas se positionne contre la départementalisation et l'exportation comme base de l'économie du pays. Il juge sévèrement ces méthodes qui proviennent de l'idéologie coloniale.

Le rejet de toute appartenance à la société européenne implique de ne plus servir leurs causes. Damas tente d'aider les pays colonisés à s'affranchir de la France. À l'époque, le Sénégal est une colonie française et on y effectue du recrutement militaire pour défendre la Mère Patrie. Les Sénégalais et les autres Africains engagés comme tirailleurs risquent leur vie au nom de la France. On les envoie occuper des positions à hauts taux de mortalité. Le poème « Et caetera » recommande aux tirailleurs de ne pas prendre part à ces conflits pour le compte de dirigeants qui profitent d'eux et de plutôt s'attarder à prendre possession de leur propre pays, soit « commencer par envahir le Sénégal » (« Et caetera », p. 80). Ces propos explicitent nettement l'opinion de l'auteur sur cet enrôlement des Sénégalais pour la France. Dans cette même optique, le « rapport Damas » issu de la commission d'enquête parlementaire sur de violents incidents survenus en Côte d'Ivoire expose les inégalités et difficultés d'interaction entre les Blancs et les Noirs. Ce rapport sert au parti RDA [République démocratique africaine] comme d'une Bible⁹⁹ et participe donc à leur mouvement d'émancipation. Léon-Gontran Damas encourage la suppression de la suprématie blanche par ses écrits littéraires et politiques.

Le deuxième volet mentionné dans l'extrait de *L'Étudiant noir* fait référence à l'aspect universel de la cause. Le côté humanitaire et collectif revient aussi constamment dans les

⁹⁸ Richard D.E. Burton, « My Mother who Fathered Me: 'Hoquet' by Léon Damas », *op. cit.*, p. 25.

⁹⁹ Michel Tétu [dir.], *Léon-Gontran Damas. Actes du colloque Léon-Gontran Damas (Paris 1988)*, *op. cit.*, p. 70.

publications et communications de Léon-Gontran Damas. À ce propos, l'auteur s'insurge contre les tentatives de séparer l'être humain en différentes catégories hiérarchiques. Dans un article intitulé « Assez de cette politique de personne » publié dans *La Dépêche africaine*, il exprime avec colère son dégoût d'un tel comportement : « Nous n'avons affaire, faut-il observer, qu'à des journaloux qui ont un plan bien défini : dresser une famille contre une autre, faire du chantage et encore¹⁰⁰ !!! ». De l'avis de Damas, l'homme ne se distingue pas par la couleur de sa peau. La revalorisation de Noir doit aussi passer par la prise de conscience de son humanité : « To prove that Africa did not come to the world emptyhanded, and that she means to affirm, both internally and externally, an essential personality, never racist, always faithful to a conception of life which is, that before being « colored », man is a man¹⁰¹. » Une fois cette humanité affirmée, le Noir comprend sa valeur et son importance dans le monde. Tel est l'un des éléments primordiaux du projet de la Négritude que Damas s'applique à mettre de l'avant.

Cette révolution de la pensée n'est pas l'objet d'un seul homme. Dans les entrevues accordées par Damas au cours de sa vie, il insiste toujours sur la situation de son action dans une grande lignée. Il ne se présente donc pas comme l'unique créateur. D'abord, il partage la paternité du mouvement avec plusieurs personnes. Puis, il reconnaît l'importante contribution à la cause de ses prédécesseurs. Au sujet de l'essai « The Negro Artist and the Racial Mountain » de Langston Hughes, Damas déclare en 1974 à l'Université de la ville de New-York lors de sa conférence intitulée « Rétrospective sur la Négritude » que le « sens profond de ce manifeste fut bien compris des pionniers de la Négritude : Césaire, Maugée, Achille, Gratiant, Senghor, Birago Diop, moi-même et quelques autres. Nous étions bien décidés à marcher sur les traces de Langston Hugues, Countee Cullen et aussi de Jean Toomer, Sterling Brown et Claude McKay¹⁰² [...] ». Notons que Damas ne désigne pas seulement trois pionniers de la Négritude contrairement à ce qui est habituellement véhiculé dans les ouvrages sur le sujet. Il affirme sans gêne l'influence des Américains. Une citation de Claude Mac Kay figure d'ailleurs en exergue à l'ouverture du recueil *Pigments – Névralgies*, confirmant le lien profond entre la Négritude et le mouvement de la Renaissance de Harlem. La revalorisation du Noir est donc perçue comme un travail de longue haleine, dont la progression s'échelonne sur plusieurs années. Damas est également conscient que la tâche n'est pas terminée même si sa vie et le mouvement s'essoufflent. Il voit s'installer une

¹⁰⁰ Léon-Gontran Damas, *Black-Label, suivi de Graffiti et de Poèmes nègres sur des airs africains*, op. cit., p. 144.

¹⁰¹ Léon-Gontran Damas, « Black Power et Négritude » dans *Jeune Afrique*, n° 434 (1969), p. 51.

¹⁰² Michel Tétu [dir.], *Léon-Gontran Damas. Actes du colloque Léon-Gontran Damas (Paris 1988)*, op. cit., p. 52.

relève qui continuera à sa façon cette lutte commune.

Les réalisations de Léon-Gontran Damas se penchent, en somme, sur des questions socio-culturelles. La culture pour Damas est personnelle. Elle ne doit pas être falsifiée par la décalcomanie. Ce terme fait référence à l'imitation d'un mode de vie qui n'est pas le sien propre. Or Damas se sent nègre. Léopold Sédar Senghor va jusqu'à affirmer à la mort de son ami qu'il était « le plus « nègre » parce que le plus rebelle par ses idées, mais surtout dans sa vie¹⁰³. » De plus, Damas réalise au cours de sa vie que sa culture s'étend à celle d'un homme de sang-mêlé. Il se considère donc à l'affluence de trois fleuves (Amérique, Afrique, Europe). Cette prise de conscience sur son identité fragmentée entre ces continents se retrouvera dans *Névralgies* :

Si
depuis
peu
je trouve à ta larme en détresse
le goût âcre de l'eau de sang-mêlé des TROIS FLEUVES
c'est qu'il est midi pour deux [...] (« Si depuis peu », p. 122).

La culture se détermine par la connaissance de ses origines et de ce qui nous personnalise. Les traductions et les textes d'écrivains amassés durant toute sa vie permet d'assurer une survivance des cultures.

La culture n'est toutefois pas fermée sur elle-même. Elle se transforme au contact des autres. À sa dernière déclaration publique, laquelle eut lieu à la Watha T. Daniel Library, Léon-Gontran Damas rappelle que « what we have to do, what you have to do is to learn modern langages¹⁰⁴ ». Conscient de la mouvance des sociétés et de l'importance de se confronter à ses bouillonnements, Damas se positionne alors pour la diversité et l'interaction culturelle. Il l'énonce dans l'entretien accordé à Daniel Racine : « [...] nous pensions, en effet, que dans un désir d'enrichissement mutuel sur les plans culturel et humain, les deux civilisations [occidentale et nègre] devaient se compléter¹⁰⁵. » La combinaison des différentes cultures est donc bénéfique

¹⁰³ Discours de Léopold Sédar Senghor à l'UNESCO en 1978 repris dans Michel Tétu [dir.], *Léon-Gontran Damas. Actes du colloque Léon-Gontran Damas (Paris 1988)*, op. cit., p. 32.

¹⁰⁴ Présence africaine et société africaine de culture, *Hommage posthume à Léon-Gontran Damas; 1912-1978*, op. cit., p. 254.

¹⁰⁵ Daniel Racine, *Léon Gontran Damas. L'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 196.

pour tous. Ceci caractérise finalement l'esprit d'ouverture et d'échange qui a accompagné Léon-Gontran Damas à chaque étape de sa trajectoire.

En somme, Damas promeut dans ses œuvres un discours de l'engagement littéraire et politique qui vise à faire respecter le droit de chacun à être lui-même et à vivre selon sa culture en l'absence d'oppression. Par son œuvre, l'écrivain crée un canal transmetteur des enjeux de sa société et leur porte un regard critique. Damas se consacre à l'égalité entre les hommes par ses objectifs de faire reconnaître le Noir comme un semblable et de rendre justice aux tirailleurs sénégalais, aux Guyanais et à tous les assimilés par leur émancipation de l'Europe. Cette guérison de la colonisation est un projet de grande envergure qui demande du temps et des collaborateurs. L'affirmation de soi et de sa culture implique une capacité d'introspection et un esprit inclusif. Damas prône donc l'acceptation collective de soi et de l'Autre dans leur individualité.

CHAPITRE 2

L'ÉCART

La lecture des poèmes de *Pigments* et de *Névralgies* dégage un dénominateur commun, à savoir la représentation d'un écart entre les sujets. Cet écart, explicite ou implicite à l'analyse de fond des poèmes, se réalise aussi dans la forme. Cette dernière contribue à créer l'effet de distance perçu dans les différents rapports interpersonnels. Pour le démontrer, il s'agira d'abord de cerner les instances énonciatrices dans leur complexité en commençant par l'énonciateur ou le locuteur pour poursuivre avec son pendant, le récepteur. Nous pourrions alors relever les récurrences dans les rapports et situations du recueil, qui conduiront à l'élaboration d'une esthétique de l'écart.

1. ÉNONCIATEUR : ENTRE AFFIRMATION ET EFFACEMENT

1.1 LE PRONOM

Dans la majorité des poèmes de *Pigments - Névralgies*, l'énonciateur¹⁰⁶ affirme sa présence. Le pronom à la première personne « je » ou « moi » et les déterminants possessifs y réfèrent de manière explicite. Dominique Maingueneau évoque ce qu'implique l'apparition des pronoms dans un énoncé : « En employant *je* ou *tu*, en se les appropriant, chaque énonciateur se pose comme énonciateur et mobilise à son profit le système de la langue¹⁰⁷ ». L'énonciateur du

¹⁰⁶ Il convient d'établir dès maintenant la distinction entre « énonciateur » et « locuteur ». La différence que nous percevons entre ces deux termes s'explique par les définitions de Catherine Kerbrat-Orecchioni au sujet de l'énonciation étendue et restreinte : « Conçue restrictivement, la linguistique de l'énonciation ne s'intéresse qu'à l'un des paramètres constitutifs du CE [cadre énonciatif] : le locuteur-scripteur. » tandis que l'énonciation étendue tient compte de l'ensemble des relations entre l'énoncé et le cadre énonciatif. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 34-35. Searle et Austin avaient eux aussi déjà une idée semblable lorsqu'ils ont séparé les actes locutionnaires de ceux illocutionnaires. Le premier ensemble indique les activités « d'ordre phonétique [...], d'ordre grammatical [...] et enfin une opération proprement sémantique [...] » et cette activité est « indépendante, semble-t-il, de la situation de discours ». L'acte illocutionnaire considère d'autant plus les rapports entre le locuteur et ses interlocuteurs. John R. Searle, *Les actes de langage : Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972, p. 15. Le locuteur fait alors référence à celui qui est en charge de l'énoncé dans un sens restreint. Nous considérons le terme énonciateur dans un sens plus large, comme une instance dont le discours comprend aussi le caractère illocutionnaire. Nous utiliserons donc principalement le terme « énonciateur » puisqu'il décrit mieux l'instance en question qui est plus complexe que l'individu réalisant l'activité de parler. Nous utiliserons le terme « locuteur » seulement en référence à ce dernier cas lorsqu'aucune ambiguïté n'est possible.

¹⁰⁷ Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1981, p. 14.

recueil¹⁰⁸ s'affiche donc non seulement par le pronom personnel, mais aussi par son langage singulier. Il en va ainsi de l'usage de superlatifs et d'un registre de langue particulier. Le terme vulgaire « merde », employé dans « Et caetera » (p. 80), s'associe à un registre populaire ou familier puisque ce registre comprend le vocabulaire lié à la vulgarité. Par l'emploi de ce vocabulaire, l'instance énonciatrice s'inscrit dans un mouvement d'expression vive. Cette subjectivité oriente le langage vers l'énonciateur lui-même, le personnifie. Certains poèmes maintiennent constamment l'attention sur l'intériorité du locuteur. « Solde », par exemple contient, au commencement de chacune de ses strophes, l'anaphore « J'ai l'impression d'être ridicule » (« Solde », p. 41-42). L'évocation d'un sentiment d'inconfort du sujet face à son environnement, s'ajoute au pronom personnel pour ancrer davantage l'instance énonciatrice dans la situation actuelle. L'énoncé est donc porté par celui qui le produit.

L'énonciateur décide toutefois de prendre part plus ou moins fortement à la situation d'énonciation. Les degrés d'engagement varient selon le type d'intervention. Celle-ci consiste en un acte de langage et implique grandement l'instance énonciatrice. John Searle, théoricien reconnu dans sa théorie des actes de langage, part du principe que la parole est une activité propre à l'individu. Sa théorie recense différentes catégories d'activités. Searle explique que « parler une langue, c'est réaliser des actes de langage, des actes comme: poser des affirmations, donner des ordres, poser des questions, faire des promesses, et ainsi de suite¹⁰⁹ [...] ». À la lumière de cette théorie, nous pouvons évaluer l'exposition de l'énonciateur dans le recueil à l'étude.

Dans « Bouclez-là », le locuteur s'impose par les verbes à l'impératif :

Paix-là

je dis

je redis paix-là (« Bouclez-là », p. 97).

Cet énoncé est directif. Ainsi, même si la parole vise autrui, celui qui l'énonce assure son implication dans la situation en se positionnant comme celui qui détient le pouvoir nécessaire pour ordonner. On remarque également dans ce passage le pléonasme comme figure d'insistance en plus de la répétition. Ne pouvant se contenter d'exprimer son propos (« paix-là »), le locuteur se sent contraint de le rattacher, deux fois plutôt qu'une, à sa personne et à son action par des

¹⁰⁸ Notre analyse prétend l'évocation d'un énonciateur unique pour l'ensemble des poèmes du recueil. Cet énonciateur peut toutefois prendre plusieurs formes et se multiplier.

¹⁰⁹ John R. Searle, *Les actes de langage : Essai de philosophie du langage*, op. cit., p. 52.

énoncés assertifs (« je dis », « je redis »). L'acte de langage occasionne une participation prononcée de l'énonciateur, qui varie selon ses intentions.

L'énonciateur peut aussi s'écarter de la situation présentée dans le poème tout en demeurant le responsable du propos. Nous démontrerons les deux positions de l'instance énonciatrice (l'absence et la présence) par l'analyse de « Je ne sais rien en vérité » :

JE NE SAIS RIEN EN VÉRITÉ¹¹⁰

rien de plus triste
de plus odieux
de plus affreux
de plus lugubre au monde
que d'entendre l'amour
à longueur de journée
se répétant à messe basse

Il était une fois
une femme vint
une femme vint à passer
dont les bras étaient chargés de roses (« Je ne sais rien en vérité », p. 105).

Dans la deuxième strophe, l'instance énonciatrice se place un peu en retrait. Elle devient le témoin des événements. Ceux-ci seront représentés sur le mode de la description, forme qui met davantage l'accent sur ce qui est décrit plutôt que d'insister sur celui qui accomplit l'acte assertif. Les verbes aux temps passés se prêtent souvent à ce type de texte. Le poème se termine dans un style narratif. Le premier vers de cette strophe reprend la formule typique des débuts de contes (« Il était une fois ») dans lesquels le narrateur est fréquemment omniscient. Le déterminant indéfini « une » appelle aussi à la présentation d'un personnage qui entre « en scène » pour la première fois. En effet, cette catégorie de déterminants, plus indépendante par rapport au contexte, s'utilise lorsque la situation n'est pas encore totalement en place. À l'opposé, le déterminant défini requiert une connaissance antérieure afin d'être convenablement interprété.

¹¹⁰ Le titre du poème étant inséré dans celui-ci, il en est différencié par la majuscule dans notre édition du recueil. Nous reproduisons donc la typographie originale et nous reparlerons plus loin de l'effet de cette insertion.

Nous faisons référence au principe des déictiques, ces « morphèmes ambigus hors contexte¹¹¹ ». Bref, les segments de texte s'apparentant à celui présenté ci-dessus placent la figure énonciatrice à l'arrière plan et en font presque oublier sa présence.

En outre, même lorsque l'instance énonciatrice semble s'effacer, elle ne disparaît pas complètement. Il s'agit toujours de la parole de l'énonciateur et de sa propre vision du monde, car comme le dit Émile Benveniste en analysant les découvertes de Freud dans *La communication*, « l'univers de la parole [...] est celui de la subjectivité¹¹². » Dans une scène descriptive, ce qui est vu dépend de celui qui (le) voit. Le regard est sensible à la condition de l'individu. De ce fait, nous sommes en droit de penser que la première strophe de « Je ne sais rien en vérité » constitue un préalable à la deuxième examinée précédemment, malgré l'apparente coupure drastique dans l'unité linguistique du poème. Si les deux strophes n'avaient aucun lien entre elles, elles ne figureraient pas sous le même titre et ne seraient pas ordonnées l'une à la suite de l'autre. La lecture de la première strophe permet de constater qu'elle est plus subjective que la suivante. L'énonciateur insiste vigoureusement sur l'effet négatif qu'a sur lui l'expression de l'amour. L'anaphore « de plus » combinée à des adjectifs à connotations très péjoratives incite le lecteur à interpréter la seconde strophe comme une description engagée. Pour Jean Onimus, la connotation désigne « tout ce qu'un terme peut évoquer, suggérer, exciter, impliquer de façon nette ou vague chez chacun de ceux qui s'en servent¹¹³ [...] ». Par les adjectifs « triste », « odieux », « affreux » et « lugubre », l'énonciateur nous présente des exemples de ce que l'amour lui évoque personnellement. Le signe « amour » renvoie ainsi à l'objet qu'il désigne et à d'autres objets analogues tels la peine, la souffrance, etc. Autrement, les roses, symbole connu de l'amour et du romantisme, pourraient être perçues sous un angle plus gai. La vision décrite aurait alors une allure de tendresse et d'affection. Par contre, la première strophe nous incite à percevoir l'événement à travers le regard d'une personne triste, possiblement seule et blessée dans ses sentiments amoureux en raison du vocabulaire suggérant la souffrance. Ceci amène le processus interprétatif dans une direction opposée à celui engendré par l'analyse symbolique de la deuxième strophe indépendamment de la première. En somme, l'espace textuel peut être occupé par ce que l'énonciateur voit, mais ce dernier continue tout de même d'orienter le discours.

¹¹¹ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 22.

¹¹² Éric Buyssens, *La communication et l'articulation linguistique*, Bruxelles et Paris, Presses universitaires de Bruxelles et de Paris, 1970, p. 43.

¹¹³ Jean Onimus, *La communication littéraire*, Paris, Desclée de Brouwer, 1970, p. 102.

L'apparent effacement de l'instance énonciatrice pour privilégier un sujet quelconque dévoile à la fois des informations sur le responsable du propos.

Si le contexte des poèmes est marqué par la subjectivité de l'énonciateur, ce contexte exerce également une certaine emprise sur le sujet. Il s'agit de « l'environnement cognitif de l'interlocuteur » tel que l'élabore Sperber et Wilson. Cet environnement « comprend aussi bien les faits que l'individu peut inférer à partir des informations dont il dispose que les faits que l'individu peut percevoir, et ce, que l'individu les perçoive ou les infère effectivement¹¹⁴. » En ce qui concerne les poèmes de Damas, l'énonciateur vit quelques fois l'inférence à son plus haut niveau, jusqu'à en être bouleversé dans ses pensées. En effet, il semble que les manifestations extérieures agissent sur l'énonciateur comme des déclencheurs qui le renvoient à son intériorité. En d'autres mots, elles l'écartent du monde qui l'entoure. Ces manifestations font appel à ses sens. Ces derniers s'activent et projettent l'énonciateur en lui-même. Observons la strophe suivante :

D'où vient
d'où vient-il
que tu en aies
et les yeux
et les lèvres
et la couleur
et la chair de sapotille
dont la saveur en EXIL m'obsède tant » (« D'où vient que », p. 104).

Dans cet extrait, le discours se concentre plus sur le « tu » que sur le « je ».

La femme à laquelle on fait référence avec le pronom à la deuxième personne est identifiée par ses attributs physiques. Ceux-ci sont énumérés sous forme d'accumulation. Toutefois, l'objet du discours est encadré par la réflexion de l'énonciateur. D'abord, un questionnement intérieur débute la strophe. Puis, nous apprenons que l'énonciateur est profondément affecté par la saveur de la femme. La saveur peut se rapporter à la fois à l'odorat et au goût. Le souvenir de cette saveur perdue dans le temps, se réactualise, même si celle-ci n'est plus présente au moment de l'énonciation. Elle devient ainsi une fabrication de l'esprit de

¹¹⁴Jacques Moeschler et Anne Reboul, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994, p. 141.

l'énonciateur. Le discours sur la femme s'est donc construit à partir d'un élément extérieur. Il s'est ensuite transformé en une affirmation de l'intériorité de l'instance énonciatrice.

Dans le même ordre d'idées, le début de « Captation » montre que l'odorat agit à nouveau comme un embrayeur conduisant à l'esprit de l'énonciateur. La strophe passe explicitement du monde extérieur dans lequel l'énonciateur est présent, soit intradiégétique, à un univers existant pour lui seul, son souvenir :

Le parfum frêle
de la femme qui me frôle
dans son chemin d'indifférence
me remet au matin de notre erreur (« Captation », p. 15).

Ici, il est encore plus probant que le parfum de la femme engendre la rétraction de l'énonciateur dans ses propres pensées. Ce n'est pas la femme qui est devant lui au moment présent qui le trouble, mais plutôt celle qui vit dans ses souvenirs. Le titre du poème, « Captation » expose d'entrée de jeu l'idée que l'énonciateur est retenu captif le temps d'une odeur captée. Il est effectivement captif de son passé et il ne peut donc pas rejoindre pleinement le monde présent. Outre l'odorat, l'ouïe est aussi fréquemment sollicitée et promulgue le même genre d'effet, soit notamment le bruit des sabots dans « En file indienne » (p. 31) qui rappelle les Antilles. L'exemple des sens permet d'illustrer que l'environnement cognitif sert de tremplin à l'énonciateur vers son intériorité.

1.2 L'INDIVIDU OU L'ENTITÉ COLLECTIVE

La question qui se pose alors est la suivante : qui se trouve derrière ces marques de subjectivité? Nous savons pertinemment que l'énonciateur d'une œuvre littéraire ne peut pas *de facto* être identifié à l'auteur, même dans le cas des genres poétiques et autobiographiques. La mise en mot ou en parole constitue déjà une fictionnalisation si l'on en croit la conception suivante : « la langue et les phrases particulières communiquent des idées, des représentations, des images de la réalité¹¹⁵ ». Pour ce qui est des poèmes à l'étude, il est tentant de référer une partie de la personnalité de ce « je » méconnu à celle de Léon-Gontran Damas, car le pronom

¹¹⁵Oswald Ducrot, *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage*, Paris, Minit, 1989, p. 166.

déictique n'a aucun antécédent excepté le nom sur la page couverture de l'ouvrage. Il est vrai que certaines expressions se rapportent aisément à des éléments biographiques. L'œuvre à l'étude traduit ce que Maingueneau nomme la « paratopie de l'écrivain », soit la « problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société¹¹⁶ », si l'on prend en compte la trajectoire de l'auteur décrite dans le précédent chapitre. Mais il conviendra de citer notamment des lieux géographiques qui eurent une incidence dans la vie de Damas et qui participèrent à la construction de son identité tel « Île / de rose-Cayenne » (« Bouclez-là », p. 97), en référence à la ville de sa naissance, « Seine » (« Installée », p. 129) renvoyant à Paris où il vécut plusieurs années et « Afrique » (« Blanchi », p. 59-60), continent pour lequel il ressent de l'appartenance en lien avec ses ancêtres d'avant la déportation. Nous pourrions également évaluer le filon de la sphère familiale pour découvrir des rapprochements avec la situation de Damas. Ces quelques exemples constituent des connexions assez superficielles, mais directes avec la vie personnelle de l'auteur. Nous pourrions aussi relever des extraits qui témoignent des intérêts et prises de position de Damas, mais la liaison nous semble un peu moins expéditive, quoi que tout de même assez flagrante lorsqu'il s'agit de la Négritude. En résumé, il est possible de retracer en partie l'énonciateur par la connaissance de l'auteur.

Cependant, il faut être conscient que l'instance énonciatrice renferme des composantes plus complexes que le simple reflet de l'auteur. Sa personne va au-delà de l'individu singulier qui s'exprime en son nom propre à un moment donné. Sa voix se décuple pour inclure celles de plusieurs autres au sein de la sienne. Le « je » devient inclusif, une sorte de « nous » déguisé. Il se révèle donc par sa transformation en une entité. Erving Goffman résume ce que nous entendons par ce concept dans *Façons de parler* :

on a alors affaires non pas tant à un corps ou un esprit qu'à une personne agissant sous une certaine identité, dans un certain rôle social, en qualité de membre d'un groupe, d'une fonction, d'une catégorie, d'une relation, d'une association, bref, d'une source socialement établie d'auto-identification. Souvent, cela signifie que l'individu parle, explicitement ou non, au nom d'un « nous », non d'un « je », [...] le nous incluant davantage que le moi¹¹⁷.

¹¹⁶ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 27.

¹¹⁷ Erving Goffman, *Façons de parler*, *op. cit.*, p. 154.

Dans l'œuvre à l'étude, l'énonciateur s'inscrit principalement en « nègre ». Le substantif « nègre » correspond aux propriétés d'une catégorie prototypique, car il renferme « à la fois une pluralité des références et une unité intuitive de la signification¹¹⁸ ». En d'autres mots, le terme est polysémique, mais est perçu comme monosémique. Le « nègre » réfère d'abord au Noir de toute nationalité, qu'il soit Africain, Américain, Européen, etc. Il est celui qui a vécu l'impérialisme du Blanc et qui vit toujours son intimidation. L'énonciateur de « Blanchi » déclare :

Se peut-il donc qu'ils osent
me traiter de blanchi
alors que tout en moi
aspire à n'être que nègre
autant que mon Afrique
qu'ils ont cambriolée (« Blanchi », p. 59).

Cette Afrique à laquelle l'énonciateur est liée est celle d'avant l'invasion européenne, celle dont l'Africain était le propriétaire des terres et de sa personne. En devenant l'entité « nègre », cette Afrique lui appartient, d'où l'usage du déterminant possessif. L'énonciateur exprime son désir de se départir de la culture blanche dont il aurait ingéré une part, puisqu'il est traité de « blanchi ». Ce souhait n'est pas purement individuel. Il le formule pour tous les Africains touchés par l'envahisseur. De nombreux poèmes ont pour toile de fond la colonisation, que ce soit l'arrivée de l'Européen, l'esclavage ou l'assimilation. La voix de l'entité « nègre » est donc souvent présente dans ce contexte.

L'instance énonciatrice représente alors le colonisé, l'opprimé, mais aussi celui qui dénonce ces conditions et qui s'en affranchit. L'entité se complexifie davantage. Le « nègre » englobe encore plus de gens sous son titre. Dans *La présentation de soi*, Ruth Amossy remarque que « le locuteur appelle à un mouvement d'identification qui n'a rien d'un choix délibéré et rationnel : il se doit de « mobiliser [le coénonciateur] pour le faire adhérer « physiquement » à un certain univers de sens¹¹⁹ ». Cet univers se construit par l'entité vague et inclusive qui définit le terme « nègre ». L'expression par l'entremise de l'entité facilite l'adhésion, car chacun peut se reconnaître en un concept abstrait. L'énonciateur se prononce comme faisant partie d'un monde

¹¹⁸ Jacques Moeschler et Anne Reboul, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, op. cit., p. 391.

¹¹⁹ Ruth Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, op. cit., p. 39.

dans lequel il se lie à des hommes semblables. Plus, il agit comme s'il était l'incarnation de ces êtres. Cette attitude implique la solidarité et le ralliement, car l'individu et l'ensemble ne font qu'un. La totalité des poèmes de *Pigments –Névralgies* se rattache d'une manière ou d'une autre à ce concept de « nègre ». Ils militent « pour l'évasion organisée en masse / de l'infériorité » (« Réalité, p. 71). L'entité « nègre » prend donc une dimension plus large. Elle s'associe à tous ceux qui sont réduits à l'infériorité. Ainsi, l'instance énonciatrice prend une personnalité plurielle qui s'identifie par son alliance avec des êtres analogues.

Pour se dire, l'énonciateur se sert des composantes du monde avec lesquelles il se reconnaît un lien quelconque. Il se définit par des associations. Ces parallèles allant du type d'individu à l'élément naturel construisent sa personnalité. Celle-ci peut prendre forme par l'affiliation au fou, au clochard, au chien, à l'eau, etc. Les figures de comparaison, de métaphore, de synecdoque ou de métonymie permettent de réaliser les associations. L'identité de l'énonciateur est donc mouvante, de sorte qu'il peut revêtir n'importe quel masque. Par contre, le choix de se nommer par l'intermédiaire de quelque chose d'autre restreint considérablement le champ des attributs de l'instance énonciatrice. Ceci permet de renseigner le lecteur sur ce que l'énonciateur reconnaît comme similaire à lui-même et sur ce qu'il refuse ou ne possède pas. Ainsi, il affirme:

Moi aussi un beau jour j'ai sorti
mes hardes
de clochard (« Un clochard m'a demandé dix sous », p. 39).

Ici, les vêtements définissent d'abord la personne. La catégorisation s'effectue par l'apparence physique. Le statut de clochard sera ensuite confirmé par l'acte de mendier et la faim qui assaille l'individu. Ce jour-là, l'énonciateur s'est considéré comme partie prenante du groupe social dont il est question. Il décidera toutefois de s'en distancier parce qu'il n'assume pas toutes les particularités dont le « rôle » de clochard est souvent constitué. Au-delà de la pauvreté et de la faim, le sujet ne tolère plus le regard méprisant des autres. L'énonciateur s'identifie donc à certains cadres stéréotypés, mais il délimite l'étendue des correspondances. Les informations le concernant se dévoilent donc en fonction des caractéristiques que possèdent les éléments extérieurs, êtres ou objets, auxquels il s'identifie partiellement.

Jusqu'à présent, nous avons observé le cas où la pratique de l'association semblait volontaire, du moins consciente et contrôlée. Cependant, l'identification de l'énonciateur peut également s'imposer. L'instance énonciatrice peut se voir attribuer une étiquette. Une fois en place dans l'esprit d'autrui, l'étiquette est difficile à transformer, d'autant plus lorsqu'elle est négative. Tel que l'explique Bourdieu, l'« institution d'une identité, qui peut être un titre de noblesse ou un stigmate (« tu n'es qu'un... »), est l'imposition d'un nom, c'est-à-dire d'une essence sociale. Instituer, assigner une essence, une compétence, c'est imposer un droit d'être qui est un devoir être (ou d'être). C'est *signifier* à quelqu'un ce qu'il est et lui signifier qu'il a à se conduire en conséquence. L'indicatif en ce cas est un impératif¹²⁰. »

À cet effet, la personne qui porte l'étiquette n'a pas beaucoup de pouvoir sur sa création ni sur sa modification. Si l'instance énonciatrice peut se nommer selon l'image qu'elle veut bien projeter d'elle-même, elle ne peut pourtant pas contrôler ce que les autres disent ou perçoivent d'elle. Leur perception peut se fonder sur des critères physiques tel le sexe, l'âge, la couleur de peau, l'habillement, etc. Ainsi, chacun est à la merci de son environnement et de ses origines. L'appartenance à tel groupe social n'est donc pas toujours choisie. L'énonciateur est notamment décrit de la façon suivante :

[...] tu m'auras souvent dit
toi qui incarnes le diable en diable (« Je te vois », p. 111).

La récurrence de la parole de l'Autre représentée par l'adverbe de temps « souvent » et qui associe l'énonciateur au diable témoigne de l'incapacité de ce dernier à se départir de cette identification. Celle-ci est d'autant plus profonde que le diable seul ne suffit pas à l'Autre pour le décrire. Il lui faut accentuer davantage l'image du démon en emboitant le mot diable. Rappelons que dans « Solde », le locuteur se sent ridicule face à la situation dans laquelle il se situe. L'énonciateur noir n'est pas confortable dans sa position de colonisé occidentalisé. C'est du moins ce que confirme la dernière strophe :

J'ai l'impression d'être ridicule
parmi eux complice
parmi eux souteneur
parmi eux égorgé

¹²⁰ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 126.

les mains effroyablement rouges
du sang de leur ci-vi-li-sa-tion » (« Solde », p. 42).

De l'avis de l'énonciateur, partager le lieu et la compagnie des colonisateurs, connaître et se conformer à leurs pratiques, tout cela le rend lui-même complice de la colonisation. Il se voit contraint d'être assimilé à une société qui ne semble pas lui correspondre. Ces exemples démontrent que les identifications de l'énonciateur peuvent être en décalage avec l'opinion que celui-ci se fait de lui-même ou avec ce qu'il aimerait être puisqu'il ne les contrôle pas forcément.

Il serait utile de mettre momentanément de côté l'énonciateur principal, tel que nous pouvons l'appeler, pour porter attention aux locuteurs secondaires qui agissent dans les poèmes de *Pigments-Névralgies*. Ce détour nous permettra de mieux revenir à la définition de l'énonciateur principal et d'ajouter une pierre à notre argumentation sur l'identification par association. Outre la voix énonciative que nous avons présentée, d'autres instances performant des actes locutoires¹²¹. Les voix proviennent souvent de non-vivants personnifiés. Le vent peut alors raconter, chanter, prier (« Le vent », p. 29) et la nuit peut hurler (« A vouloir sonder de près la nuit », p. 133). Ces interlocuteurs secondaires n'interagissent pas nécessairement avec l'énonciateur principal. Ce dernier peut réellement être en marge de la situation de communication. Par contre, comme pour le phénomène de l'association, la parole d'un élément extérieur est une manifestation passée par le spectre de l'instance énonciatrice principale. En effet, si la prise de parole d'un locuteur « peut *mentionner* l'attitude de quelqu'un d'autre, [il] ne peut *exprimer* que la sienne¹²² ». Le rappel est simplement plus implicite. Il faut recourir à l'image, à l'interprétation. Dans le vers suivant : « Des essieux crient à des gants blancs qui s'en balancent » (« Dans son attente », p. 33), la scène représente par la métaphore deux groupes sociaux distincts : les travailleurs et les patrons. Les *essieux* remplacent les travailleurs qui utilisent la force physique et forment une base solide à la structure tandis que les *gants blancs* visent les supérieurs qui ne se prêtent pas à la tâche et donc qui ne se salissent pas les mains. La seule identification des patrons par le gant blanc constitue une certaine satire de ce groupe. Les travailleurs épuisés et ignorés par leurs supérieurs forment un énonciateur secondaire. Le choix des termes de la métaphore révèle que l'énonciateur principal s'associe aux opprimés. Ainsi, le

¹²¹ John R. Searle, *Les actes de langage : Essai de philosophie du langage*, op. cit., p. 15.

¹²² Oswald Ducrot, *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage*, Paris, Minuit, 1989, p. 190-191.

type de locuteur perdure au fil du recueil même si la voix n'est pas toujours celle de l'énonciateur principal et que ce dernier paraît s'absenter.

2. AUTRUI : L'ADVERSAIRE ET LE CONFRÈRE

2.1 LE PRONOM

Après avoir cerné la complexité de l'instance énonciatrice, il serait intéressant de la confronter à son interlocuteur¹²³. Pour tout « je », il existe un « tu », « *[j]e et tu* sont donc une paire indissociable¹²⁴ » pour reprendre les termes de Maingueneau. Le pronom personnel de la deuxième personne se manifeste surtout dans *Névralgies*. L'énonciateur l'interpelle dans presque tous les poèmes. Peu de détails permettent toutefois de le définir. Comme les références à l'interlocuteur proviennent du discours de l'énonciateur, les renseignements sur cette deuxième instance se rapportent constamment à celui qui en parle. Tel que le note Goffman, « [t]out acte [de langage] est censé révéler quelque chose du caractère de son auteur et de son opinion à l'égard de ses auditeurs, tout en reflétant leur relation mutuelle¹²⁵. » Les poèmes nous informent parfois sur le sexe du destinataire, soit féminin, à l'opposé de l'énonciateur homme. Mis à part le pronom, on l'identifie surtout par les parties de son corps (« tes mains » dans « Toujours tu viendras » ou « ta tête » dans « Tu ne sauras jamais combien ») et par son habillement (« tailleur gris » dans « Je te vois »). Les déterminants définis rendent cette personne singulière. Puisqu'elle est connue de l'énonciateur, ce dernier n'a pas besoin de la décrire globalement. Il utilise précisément les référents qui correspondent à ses préférences. En effet, son plaisir est lié au souvenir du toucher ou de la vue de la femme. Ce sont donc plus la beauté et la tendresse qui sont en jeu dans le discours que la personne elle-même. L'identité de l'Autre féminin se conçoit donc souvent par un seul attribut sur lequel l'énonciateur porte son attention.

¹²³ Nous choisissons le terme « interlocuteur » pour désigner l'énonciataire dans le but d'éliminer la possible confusion entre l'énonciateur et l'énonciataire. Nous précisons toutefois que l'énonciataire n'est pas forcément appelé à répondre à la parole de l'énonciateur tel que le serait l'allocutaire. Cette distinction est la même que celle entre énonciateur et locuteur. L'allocutaire correspond à une situation d'énonciation restreinte tandis que l'énonciataire ou l'interlocuteur est perçu selon l'idée d'une situation d'énonciation étendue. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 34-35.

¹²⁴ Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, op. cit., p. 14.

¹²⁵ Erving Goffman, *Façons de parler*, op. cit., p. 27.

De la figure féminine, nous n'avons parfois accès qu'à sa condition par rapport à celle de l'énonciateur. Le scénario d'une séparation récente ou imminente est largement répété dans *Névralgies*. La femme apparaît généralement dans l'expression de l'énonciateur comme une figure du passé qui n'est plus avec lui depuis peu de temps. Dans un article intitulé « Écriture et interlocution chez Jacques Brault », Jacques Paquin remarque dans son analyse de l'énonciataire qu'il est sujet à une « inscription très forte dans le discours, coexistante à une distance qui préserve le fossé séparant le locuteur et son allocutaire¹²⁶. » L'évocation fréquente de la femme semble servir à illustrer le statut de sa relation avec l'énonciateur plus qu'à renseigner sur sa personne. Nous apprenons notamment le mal-être de la femme en compagnie de l'énonciateur. Le « tu » vit de l'anxiété dans « Il n'en était rien » :

Il n'en était rien
que déjà tu me disais
ta peur
ta grand'peur
de poursuivre
le remous de la nuit première
et surtout le grand tohu-bohu
de la nuit seconde
ébranlés enfin tes sens
et levé à jamais l'interdit du fruit défendu (« Il n'en était rien », p. 110).

Dans cet extrait, l'Autre se présente exclusivement par son état apeuré. Le malaise de la femme provient de son incertitude à désirer continuer une relation qui lui semble coupable avec l'énonciateur. Ceci mènera à leur séparation. Le poème « Pour toi et moi » explicite également le détachement entre les interlocuteurs dans sa première strophe :

Pour toi et moi
qui ne faisons l'un et l'autre
qu'un seul pris hier encore
[...] voici que chante pour nous deux
la rengaine de l'un sans l'autre

¹²⁶ Jacques Paquin, « Écriture et interlocution chez Jacques Brault », dans *Voix et Images*, vol. 19, n° 3 (1994), p. 571.

tous deux désormais dos à dos (« Pour toi et moi », p. 146).

Le passage de la conjonction « et » à « sans » entre « l'un » et « l'autre » témoigne du changement d'état. De même, les références au temps passé tel le verbe conjugué à l'imparfait et l'adverbe de temps « hier » s'opposent aux termes signifiant un nouveau statut, soit « voici » et « désormais ». Puis, l'expression « dos à dos » implique la prise de directions différentes et donc une distance grandissante entre les deux individus. En résumé, le « tu » féminin, même s'il est très présent, n'est identifié que partiellement et se perçoit seulement dans son rapport à l'énonciateur.

L'interlocuteur se définit encore un peu plus par la fonction qui lui est attribuée. L'énonciateur affirme son besoin de celle à qui le « tu » fait référence. Elle est nécessaire à sa sérénité comme source de réconfort et d'apaisement. Ainsi, l'interlocuteur sait « chasser la fièvre / de [s]on front brûlant » (« Toujours tu viendras », p. 127). Sa présence est donc requise. Néanmoins, le « tu » agit parfois comme la figure du manque. Il n'est pas susceptible de remplir sa fonction auprès du « je ». Son absence a alors un impact sur la condition de l'énonciateur. Ce dernier est privé de la femme dans son rôle de compagne dans « Depuis que te voici ». La prise de conscience de l'importance de l'Autre féminin advient alors que celui-ci n'est plus accessible, tel un mouvement de balancier. Le début de la première strophe présente l'inaccessibilité de la femme aimée :

Depuis que te voici
sous
verre (« Depuis que te voici », p. 117).

Le verre est un matériel rigide qui trace une frontière entre les deux sujets. La femme sous le verre pourrait aussi signifier qu'elle est en exposition après sa mort. Le cercueil de verre serait un moyen de l'élever à un statut de richesse si on se réfère à la grande valeur de ce type de cercueil et par ricochet, à la grande valeur de la dame. Ensuite, l'adverbe « Depuis » instaure l'idée de changement. Il sera répété dans la deuxième strophe pour énoncer l'état second apparu à la suite de la séparation des sujets :

Depuis
depuis vois-tu
seulement je réalise et sais

tout le prix de l'amour
de mon amour pour toi
mon amour (« Depuis que te voici », p. 117).

L'amour et l'attachement réels se révèlent donc lorsque l'énonciateur n'est plus en contact avec l'Autre. Pour contrer la séparation, il tente de conserver un lien quelconque avec l'être aimé. Le « tu » devient alors « mon amour ». Le déterminant possessif a pour effet de ramener le sujet à une identité définie par et pour le locuteur. La séparation engendre donc une modification dans l'intériorité de l'énonciateur et dans la perception de son vis-à-vis. Ce dernier est essentiel à son équilibre par la place qu'il occupe.

Le « tu » a alors une influence sur le « je », ce qui lui octroie un certain pouvoir. L'interlocuteur détient une forme d'autorité sur l'instance énonciatrice en choisissant de répondre ou non à son besoin. L'énonciateur doit alors composer avec ce qu'il reçoit ou non de l'Autre. Il doit se soumettre à ses actions. À ce moment, l'interlocuteur est le maître de l'interrelation. L'autonomie ou l'indifférence en regard de l'instance énonciatrice prive celle-ci de l'accès à l'Autre, quelle que soit sa volonté. Ce type d'attitude montre que l'interlocuteur féminin auquel réfère le pronom personnel de la deuxième personne détient une force importante malgré son identité peu définie. Dans le poème « Par la fenêtre ouverte à demi ». L'énonciateur se rappelle lorsqu'il regardait la femme se déshabiller devant une fenêtre. Il apprécie le spectacle pendant qu'elle tente de se protéger des regards : « tandis que tu tirais à TOI / tout le rideau » (p. 112). La femme, en plus de se trouver dans une pièce autre que celle de l'énonciateur, marque une deuxième rupture avec celui-ci en refermant le rideau de la fenêtre. Les majuscules utilisées pour désigner la femme au moment de son action lui confèrent toute la responsabilité de cette fermeture d'accès entre les mains. Comme au théâtre, la fermeture du rideau met fin à la scène et renvoie le spectateur à sa réalité. L'énonciateur est ainsi privé d'une partie de la vision et est donc tenu à distance. L'expression de cette expérience constitue un rappel du statut de spectateur de l'énonciateur dans la situation et non de participant à l'activité, contrairement à l'Autre.

Habituellement, l'évocation du « tu » féminin a un effet boomerang qui renvoie l'énonciateur à sa condition d'isolement. L'Autre se manifeste alors spécifiquement pour entrer en contradiction avec l'énonciateur ou pour s'en éloigner. Il indique un impossible rapprochement. Roman Jakobson note qu'il « y a inévitablement une distance entre deux

interlocuteurs¹²⁷ ». La simple présence du pronom « tu » et non d'un « nous » souligne cet écart entre les instances. L'écart peut être de type géographique, social, psychologique, etc. Les instances « je » et « tu » ne parviennent pas à créer un lien assez fort pour éliminer la distance qui les sépare. L'homme et la femme sont notamment confrontés à des différends dans leurs rapports. Ceux-ci entraînent irrémédiablement une dissociation de l'harmonie du couple et brise ainsi l'union. Ils sont alors renvoyés à leur propre individualité. Dans « Quand bien même », l'amour ne peut pas s'épanouir et ne peut rendre l'énonciateur heureux puisqu'il affirme :

« toi qui m'aimes
toi qui m'aimes mal
c'est sûr (« Quand bien même », p. 140).

Le comportement de la femme ne correspond pas au besoin de l'homme. Ce dernier ne semble d'ailleurs pas non plus en mesure d'offrir à son interlocutrice la forme d'amour qui lui conviendrait. Nous obtenons une situation d'incomplétude et d'impasse dans la relation. La présence de l'Autre dans l'énonciation ne consiste finalement qu'à mieux établir sa nature distincte de celle de l'énonciateur. De ce constat, on ne retient que ses impacts sur la figure restante. Cette dernière subit alors sa solitude.

2.2 ATTRACTION ET RÉPULSION

Il sied maintenant d'identifier cette figure à qui on s'adresse ou dont l'on parle via le même procédé utilisé auparavant pour délimiter l'instance énonciatrice. On peut rappeler le rapprochement entre l'auteur et l'énonciateur à l'intérieur de l'œuvre. L'Autre se matérialise souvent par la femme, parfois comme l'amante, ou du moins la personne aimée. La figure féminine peut aussi être identifiée comme la mère de l'énonciateur. L'auteur, comme l'énonciateur, en a été privé alors qu'il était encore dans le besoin. La mère fait d'une part référence à la personne qui prend soin de l'enfant et le prépare pour la vie d'adulte. D'autre part, la figure maternelle renvoie de façon plus générale à la terre natale. La nostalgie de l'Afrique, mère des hommes qui furent réduits à l'esclavage hors du continent africain, s'ajoute à la

¹²⁷ Roman Jakobson et Krystyna Pomorska, *Dialogues*, Paris, Flammarion 1980, p. 79.

nostalgie des Antilles pour Damas. Le manque de la mère symbolise alors aussi la peine de tout exilé. Il apparaît dans « Désir d'enfant malade » qui s'énonce comme suit :

DÉSIR D'ENFANT MALADE

d'avoir été

trop tôt sevré du lait pur

de la seule vraie tendresse » (« Désir d'enfant malade », p. 114).

La mère a pour fonction de nourrir l'enfant de son lait et de lui apporter de l'amour et du réconfort. La mère est donc identifiable dans le poème à travers l'énoncé de ses facultés maternelles. De même, Damas consacre quelques mots à sa sœur jumelle décédée à la naissance qu'il désigne comme « l'autre moi-même [...] mon double / mort-né » (« Qui pourrait dire », p. 119). Cette appellation renvoie explicitement à l'idée de jumeaux, car aucun autre humain ne peut plus se rapprocher de la caractéristique de « double » de soi-même. Ces poèmes qui dressent un pont entre le fictif et le réel rendent hommage à ces personnes disparues.

Dans le même ordre d'idées, des dédicaces en référence au réel de l'écrivain figurent dans le recueil. Celles-ci apparaissent notamment dans le titre « À la mémoire de G. M. » (p. 17) ou dans la première strophe d'un poème :

Aux Anciens Combattants Sénégalais

aux Futurs Combattants Sénégalais

à tout ce que le Sénégal peut accoucher

de combattants sénégalais futurs anciens [...] (« Et caetera », p. 79).

Dans ce passage, l'intention est d'associer chaque individu à cette catégorie de combattants qui, à l'époque, s'enrôlaient pour l'armée française. La lettre majuscule sert ici à accentuer les groupes nominaux « Anciens Combattants Sénégalais » et « Futurs Combattants Sénégalais » comme pour en faire des noms propres. Cette technique permet de mettre en évidence la vitalité du groupe formé d'individus. Les noms propres en poésie évoquent des personnes ou des lieux « qui ont une présomption d'existence, réelle ou légendaire¹²⁸. » L'objectif est donc de joindre tous ceux qui dotent le groupe de son existence. La clé de compréhension de ces destinataires textuels se trouve dans le présent de l'auteur. À un niveau extralinguistique, Damas dédie des poèmes à

¹²⁸ Jean Molino et Joëlle Tamine, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 111.

des personnalités et à des amis. Ces dédicaces apparaissent dans *Pigments*. Le poète nomme ainsi Léopold-Sedar Senghor, Aimé Césaire, Louis Armstrong, Christiane et Alioune Diop (fondateur de Présence Africaine), etc. Les destinataires premiers des poèmes sont alors clairement indiqués. Le paratexte encadre le poème et impose un destinataire duquel il n'y a aucune trace ailleurs. Citons par exemple « Pour Sonia et Georges Gavarry » (« Nuit blanche », p. 57). Le couple animait des rencontres dans lesquelles on discutait et débattait des sujets d'actualité. Seule la dédicace du poème « Position » est moins précise : « Pour J. D. » (p. 27). Les destinataires prévus dans le recueil n'appartiennent donc pas tous à l'univers fictif. Bref, l'allocataire peut aussi partiellement se définir par l'analyse biographique et sociologique de l'auteur.

De plus, l'énonciateur s'adresse fréquemment à un interlocuteur indéfini qu'il prend à témoin. Cette entité collective est celle appelée à répondre aux énoncés impératifs et interrogatifs, de même qu'à recevoir les affirmations. Ainsi, dans le dernier poème de *Névralgies* « Citez-m'en » :

Citez-m'en
citez-m'en un
citez-m'en un
un seul de rêve
qui soit allé
qui soit allé
jusqu'au bout du sien propre (« Citez-m'en », p. 154),

l'énonciateur semble mettre au défi ou implorer quiconque pourrait tomber sur ce court texte, sans distinction. Le destinataire ne se distingue pas non plus par la classe sociale. Le registre de langue populaire de l'ensemble des poèmes et le peu de variété dans le vocabulaire facilite la lecture, ce qui appuie l'argument du destinataire de tout acabit. Aucun indice ne nous permet de l'identifier. Ainsi, le récepteur a une dimension universelle. La seule prérogative consiste à ce qu'il soit en mesure de répondre à l'apostrophe qui lui est lancée. Il doit donc faire preuve d'une certaine compétence. Un autre exemple rejoint ce propos, soit le poème « S.O.S. » :

À ce moment-là seul
comprendrez-vous donc tous
quand leur supériorité

s'étalera
d'un bout à l'autre de leurs boulevards
et qu'alors
vous les verrez
vraiment tout se permettre (« S.O.S. », p. 51).

Le titre de ce poème qui fait référence au signal d'alarme international renforce l'idée d'un message envoyé à qui peut l'intercepter et venir en aide à l'énonciateur. Pour une plus grande portée, l'appel est formulé avec le « vous ». Puis, le « tous » s'ajoute au « vous » pour renforcer la pluralité du destinataire préconisé. Par conséquent, le récepteur visé n'est pas unique; il est collectif. Celui-ci représente l'ensemble des humains, à l'effigie du chœur souvent présent dans les œuvres de l'âge classique.

L'énonciateur fait aussi appel au récepteur comme à un semblable. Il le positionne dans son camp. L'interlocuteur est évidemment plus enclin à partager l'opinion de l'énonciateur ou à porter attention à son discours s'il se sent interpellé par une certaine complicité avec celui-ci. Leur rapprochement permettra de combattre ensemble un adversaire commun. Cette stratégie est utilisée dans « Nuit blanche », car chaque strophe débute par l'anaphore « Mes amis j'ai valsé » (p. 57-58). Par la récurrence, l'énonciateur rappelle sans arrêt le lien qui l'unit à ses interlocuteurs. Il s'assure également de maintenir leur attention. Le segment complet prend la forme d'un conte ou d'une anecdote. En partageant ainsi son histoire, l'énonciateur les inclut, leur offre l'occasion de prendre part à son univers. L'expression de l'amitié revient aussi dans « Foi de marron » :

chères frères et sœurs
cousins cousines
amis amies
je dis bien *amizamies*
et si le cœur vous en dit
je dis *mézamies*
avec un rien d'intonation
[...] si bellement
créoles (« Foi de marron », p. 100-101).

Par ces différentes appellations, le récepteur se retrouve certainement associé à un proche de l'énonciateur. Ce dernier regroupe ainsi tous ceux qui lui sont chers, sans distinction de genre. Le titre du poème fait allusion au marronnage. Le texte semble rendre hommage aux marrons, c'est-à-dire ceux qui ont fui l'esclavage et la colonie. Ils ont osé se définir ainsi et en adopter le mode de vie malgré les risques qu'ils encouraient. Étant admirateur de ces gens, l'énonciateur leur témoigne de l'affection en les associant à un cercle de proches. Même si la gradation tend à diminuer les liens entre les instances, l'énonciateur les situe toutes sur un même pied d'égalité en reprenant ensuite le terme amical.

Il accorde même à ces « amis amies » un pouvoir de décision dans l'énonciation par l'expression « si le cœur vous en dit ». Ensuite, l'énonciateur reprend sans gêne le français dit petit nègre à travers une prononciation généralement attribuée aux Noirs. Il répète l'expression « amis amies » en combinant les mots sous des variantes qui incluent la liaison. Puis, en se référant au créole, il combat l'assimilation par la langue française de la France. Le lien qui regroupe ces gens est la lutte contre l'asservissement et l'assimilation. Ce discours les rapproche, crée une complicité. Par extrapolation, nous pourrions considérer les « amis amies » comme tous ceux qui luttent contre l'opresseur. Ainsi, l'idéologie se propage et rassemble de plus en plus d'adeptes comme la foi en une religion, d'où le titre du poème. La représentation de l'interlocuteur selon des caractéristiques s'apparentant à celles de l'énonciateur a pour effet d'unir les instances contre un ennemi commun.

L'instance à laquelle l'énonciateur s'oppose particulièrement prend forme par le pronom impersonnel « il ». Ce type d'instance agit principalement dans *Pigments*. Il représente le colonisateur européen. Le plus souvent, ce pronom est utilisé au pluriel. Ceci implique que l'entreprise de colonisation inculpe beaucoup de gens. Contrairement aux interlocuteurs présentés préalablement, cette instance se voit très largement décrite. On détaille ses coutumes et comportements comme dans cette strophe de « Contre notre amour qui ne voulait rien d'autre » :

Contre notre amour
qui rêvait de vivre à l'air libre
qui rêvait de vivre sa vie
de vivre une vie
qui ne fut

ni
honteuse
ni lépreuse
ni truquée
ni tronquée
ni traquée
ils ont invoqué NOE
et NOE en appela à SEM
et SEM en appela à JAPHET
et JAPHET s'en remit à NOE
et NOE en appela à MATHUSALEM
alors MATHUSALEM ressortit de l'arsenal
tous les oripeaux
tous les tabous
tous les interdits en fanal rouge (« Contre notre amour qui ne voulait rien
d'autre », p.108-109).

La configuration de la strophe a deux divisions qui s'entrechoquent. La première décrit le désir du couple amoureux, alors que la deuxième se rapporte à l'énoncé biblique lié au comportement du pronom « ils ». L'opposant occidental interdit au couple de vivre leur amour. Il argumente selon sa propre culture. L'énonciateur déconstruit toutefois cette argumentation. Le recours à la religion fait d'abord l'objet d'une chaîne circulaire. La référence du départ, Noé, ne constitue pas une source fiable puisqu'il se réfère lui-même à quelqu'un d'autre et ainsi de suite jusqu'à ce que Noé soit à nouveau nommé sans qu'une véritable raison à l'objection de l'amour du couple n'ait été rendue. Puis, le processus recommence et Mathusalem propose finalement une réponse. Cette réponse s'appuie sur des commandements dont la source est toujours inconnue et dont la reprise est mécanique. Mathusalem n'en est que l'intermédiaire au même titre que les autres. Il reprend un discours déjà établi. En effet, le préfixe du terme « ressortit » implique une répétition. Les « oripeaux », « tabous » et « interdits » deviennent donc des armes usées et employées en de multiples circonstances. Ces termes censés prouver la mauvaise conduite du couple n'ont pas de fondement valable. Les « oripeaux » possèdent un semblant de beauté qui cache leur fausseté. Les « tabous » et « interdits » dictent des règles préfabriquées. Ils sont des contenants sans

contenu. En critiquant la source des pratiques et valeurs de l'entreprise coloniale, l'énonciateur juge sévèrement le rôle d' « agent de la loi et de la vérité » que se décerne le colonisateur. Ce faisant, il jette le doute sur la Raison revendiquée par l'Occidental pour se différencier du Noir. En somme, le « il » est perçu de façon très négative dans le recueil.

Nous pouvons associer à ce pronom tous les sujets qui causent du tort à l'énonciateur. Les figures se rattachant à cette instance sont celles qui assaillent le « je » par la violence physique et symbolique. Elles tentent de l'asservir et de l'assimiler. De plus, elles l'excluent en s'imposant comme supérieures. Nous reconnaissons donc le colonisateur par ses attitudes méprisantes et envahissantes. Il est très imposant par l'espace qu'il mobilise dans les poèmes, par son emprise sur l'énonciateur et son comportement. Cette figure se matérialise entre autres par

[...] l'homme
l'inconnu à la barque
qui se rit au grand large
de mon cœur qui toujours rêve (« Mon cœur rêve de beau ciel pavoisé de bleu », p. 84).

Cet Autre humilie. Il est identifié comme très éloigné de l'énonciateur, d'abord par son statut d' « inconnu », ensuite par sa position « au grand large ». Il est toutefois bien ancré dans la situation d'énonciation puisque nous détenons un certain nombre d'informations sur lui, soit son genre masculin et son attitude méprisante. Il incarne donc le pronom impersonnel en conservant sa fonction d'intimidateur.

Par définition, le « il » ne prend pas part à la situation de communication puisqu'il s'agit d'une « forme non-personnelle¹²⁹ ». Celle-ci ne peut donc pas être un interlocuteur direct. Il demeure que l'énonciateur se positionne et se définit par rapport à cette entité qui le rejette et qu'il rejette à son tour. Lui retirer le pouvoir dans la situation de communication, c'est-à-dire lui interdire la réplique et faire du colonisateur une entité dont on parle et non avec qui l'on parle constitue en soi un processus d'exclusion. Tel que l'explique Maingueneau, « un individu n'est posé comme tu que par anticipation ou rétrospection du je qu'il constitue¹³⁰ ». En le dépersonnalisant, l'énonciateur s'assure que le colonisateur n'aura pas l'occasion de prendre la parole. Il se réserve la liberté de le critiquer violemment. Le « il » est donc un destinataire du

¹²⁹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 231.

¹³⁰ Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, op. cit., p. 14.

propos. Il est, selon les termes de Goffman, un « participant non ratifié », c'est-à-dire qui ne fait « qu'entendre, par inadvertance ou non, qu'on [l']ait ou non encourag[é]¹³¹ ». L'adresse est simplement indirecte. L'énonciateur porte sur l'assaillant un jugement très réprobateur. En effet, cette instance à l'affût de pouvoir est perçue à travers un vocabulaire incendiaire. On l'identifie notamment comme le « crétin d'Allemand » ou le « crétin de Français » (« Sur une carte postale », p. 77). Leur entêtement à faire la guerre et à conquérir des territoires leur vaut le qualificatif de « crétin ». Bref, le pronom impersonnel et les figures qui le représentent sont tenus à l'écart de la situation de communication puisqu'ils sont positionnés comme tiers et non comme interlocuteurs.

En dernière instance, le pronom impersonnel « elle » advient dans le recueil à plusieurs reprises. L'identité derrière le pronom varie toutefois d'un poème à l'autre et peut être plus ou moins évidente. Dans l'ensemble du recueil, l'utilisation du pronom renvoie toutefois au même type d'entité. D'abord, celle-ci détient toujours un certain pouvoir sur l'énonciateur. Puis, le « elle » peut globalement se définir par l'idée de source ou d'origine. Le « elle » s'accompagne parfois de son antécédent, comme dans le poème « Des billes pour la roulette » où le pronom se rapporte à la guerre.

La guerre

elle

elle va bientôt venir (« Des billes pour la roulette », p. 75).

Le pronom est alors défini. Contrairement au « tu » présenté auparavant, ce pronom ne se réfère pas machinalement à une personne féminine. Il peut aussi s'agir d'un lieu, d'un concept, etc. La guerre peut se concevoir comme l'origine du malheur des hommes. Elle produit « de [la] chair fumante » (« Des billes pour la roulette », p. 75), des morts et des exilés. Ensuite, le pronom peut aussi signifier la personnification d'un lieu cher au poète:

sur ce désir que j'ai d'Elle

Elle

mon Île

de rose-Cayenne (« Bouclez-là », p. 97).

¹³¹ Erving Goffman, *Façons de parler*, op. cit., p. 15.

L'identité du pronom se reconnaît à la chute du poème. Sans cela, nous pourrions penser qu'il s'agit d'une femme, tant les vers sont passionnés. Cayenne est la ville où naquit Léon-Gontran Damas. L'île de rose, liée par le trait d'union à la ville natale peut faire référence au texte utopique *L'île rose*¹³² de Charles Vildrac, qui publiera ensuite *La Colonie*¹³³. Le poème n'est donc plus seulement l'expression de la nostalgie d'un homme envers une femme, mais celle envers le lieu de son enfance, tel qu'il se le représente. D'autres fois, le pronom « elle » reste indéfini pendant tout le poème :

ELLE S'EN VINT

et s'en vint

d'Elle-même

et seule un soir

rôder un soir

autour de ma détresse [...] (« Elle s'en vint », p. 90)

Dans ce dernier cas, seul le contexte permet de déduire quelques informations sur l'identité du « elle ». L'entité qui vient à l'énonciateur « d'Elle-même » et qui rôde autour de sa détresse nous fait présumer que sa présence est indésirable. Il peut s'agir par exemple d'une femme, de son souvenir qui hante l'énonciateur ou plus largement d'un sentiment de nostalgie. Le pronom prend parfois une forme plus dominante. Le « e » peut être majuscule (« Elle » dans « Elle s'en vint », p. 90, dans « Bouclez-là », p. 97 et dans « Vous dont les ricanements », p. 107), si ce n'est quelques fois le mot complet (« ELLE » dans « Foi de marron », p. 101-102, et dans « Avec un rien même de dédain », p. 116). L'identité de l'instance s'en retrouve ainsi plus déterminée et singulière. En résumé, le pronom indéfini « elle » s'emploie sous différentes formes qui se regroupent sous l'entité de la provenance génétique et géographique.

¹³² Charles Vildrac, *L'Île rose*, Paris, Tolmer, 1924, 148 p.

¹³³ Charles Vildrac, *La Colonie*, Paris, Albin Michel, 1930, 252 p.

3. UNE ESTHÉTIQUE DE L'ÉCART

3.1 LA RUPTURE DANS LA FORME

Il importe à présent de relever les procédés d'écriture qui créent l'écart dans les situations énonciatives. Nous en avons mentionné quelques-uns lors de l'analyse des citations utilisées pour la présentation de l'énonciateur et d'autrui. La question des pronoms a d'ailleurs été amplement abordée puisque les instances apparaissent généralement ainsi. Au fil des exemples, nous avons également effleuré la notion de temporalité, notamment lorsque la femme aimée ne vit plus que dans les souvenirs de l'énonciateur. Le champ lexical relatif au temps est très prolifique dans le recueil. Il semble que les poèmes soient construits en deux étapes temporelles : l'avant et l'après. Il se crée donc une binarité. Le mode de présentation sous forme de causes / effets fait concevoir l'impact de ce qui précède de manière tranchée. Le changement d'état a pour effet d'évacuer l'idée de lente progression du temps pour n'en retenir que les extrémités. Notons, par exemple, le poème qui s'intitule « Trois ans déjà ». Le titre à lui seul réfère à un recul vers un événement passé qui a bouleversé la vie de l'énonciateur. Dans le poème cité, l'énonciateur exprime son

regret des jours
qu'il eût mieux valu
n'avoir
jamais d'une vie d'homme
vu luire (« Trois ans déjà », p. 141).

Il a donc vécu des jours plus heureux que ceux qu'il vit au présent de l'écriture. Si son souvenir n'était pas intact, il ne pourrait pas user de la comparaison et ainsi juger son présent comme insuffisamment gai. Puis, le regret actuel laisse place à une réflexion exprimée au plus-que-parfait. Le déroulement de l'action en est chambardé, car le « passage à un « temps » différent peut servir à marquer la distinction entre le souvenir proprement dit et le commentaire de l'énonciateur sur les événements ¹³⁴. » Le regard sur les jours passés implique donc un éloignement de ce passé. En effet, il faut un certain recul pour comparer. Les beaux jours ont une incidence sur son présent puisque celui-ci se retrouve à l'opposé du passé. L'énonciateur peut alors constater la différence.

¹³⁴ Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, op. cit., p. 87.

L'écart temporel apparaît également lors de prédictions ou de souhaits. Il en va ainsi des vers suivants :

Il n'est plus bel hommage
à tout ce passé
à la fois simple
et composé
que la tendresse
l'infinie tendresse
qui entend lui survivre (« Il n'est plus bel hommage », p. 153).

Les noms « hommage », « passé », « infinie » et « survivre » renvoient à la temporalité dans ce court poème. Les deux premiers noms font référence à l'avant et apparaissent littéralement devant ceux qui évoquent l'après (« infinie » et « survie »). Le souhait de laisser place à la tendresse se formule par la force que lui octroie l'énonciateur. Celle-ci sera « infinie », de sorte que le passé ne pourra faire partie du présent et de l'avenir que par la tendresse qu'il aura fait germer. Les nombreux adverbes de temps tels « alors », « depuis », « bientôt », « jamais plus », etc. ont aussi pour fonction de diviser la trame temporelle. Par exemple, l'adverbe « depuis » est central dans le poème « Ils sont venus ce soir » :

Ils sont venus ce soir où le
Tam
 Tam
 Roulait de
 Rythme
 En
 Rythme
 La frénésie

Des yeux
La frénésie des mains
La frénésie
Des pieds de statues
DEPUIS
Combien de MOI MOI MOI

Sont morts

Depuis qu'ils sont venus ce soir [...] (« Ils sont venus ce soir », p. 13)

L'adverbe en majuscule au milieu du poème signifie que la venue du « Ils », représentant les colonisateurs Européens eut l'effet d'une cassure dans la « frénésie » d'un peuple africain. À ce moment, la mortalité a remplacé la fête. La temporalité joue donc le rôle de séparateur du temps pour pointer ce qu'il y a de plus significatif et de plus différent, soit le commencement et la fin d'un processus.

D'autres procédés tracent des coupures dans le texte. En poésie, le mètre et la césure marquent le rythme, qui lui est composé de sons et de silences. Ces silences servent à délier des segments ou des mots pour mieux les isoler. L'attention se porte alors sur la partie disjointe, ce qui en amplifie la signification. Cette utilité est probante dans le poème suivant :

Pour sûr j'en aurai
marre
sans même attendre
qu'elles prennent
les choses
l'allure
d'un camembert bien fait

Alors
je vous mettrai les pieds dans le plat
ou bien tout simplement
la main au collet
de tout ce qui m'emmerde en gros caractères
colonisation
civilisation
assimilation
et la suite

En attendant
vous m'entendrez souvent

claquer la porte (« Pour sûr », p. 53).

Le rejet du mot « marre » au deuxième vers, soit « le report sur une unité métrique d'un élément bref, syntaxiquement lié à la mesure précédente et suivi d'une coupe¹³⁵ », brise la structure du segment textuel. Cette pause dans l'énonciation permet de mieux la faire vivre, de la rapprocher davantage du sentiment de celui qui l'exprime. Un peu comme l'onomatopée, qui insiste sur le rapport entre le son et l'objet représenté et qui est parfois présent dans le recueil, les silences proviennent d'un énonciateur singulier. Ils renvoient à une manière de dire qui est propre à l'énonciateur et qui s'allie au sens de son expression. Le rejet de « marre » implique une pause dans la lecture qui n'est pas commune. Les exemples qui démontrent le mieux ces silences particuliers se trouvent dans les mots coupés, soit notamment

Ré

a

li

té. (« Réalité », p. 71)

La disposition des syllabes sur des lignes différentes occasionne une lecture plus lente du terme. Les césures ont pour fonction de couper les segments, de diviser les vers, sans briser la suite logique de l'énoncé. Chez Damas, les césures contreviennent aux règles classiques, car elles ne séparent pas équitablement les vers. Dans l'exemple de « Pour sûr » (p. 53), le vers « je vous mettrai // les pieds dans le plat » débute avec quatre syllabes et se termine par cinq syllabes. Ensuite, l'énonciateur de « Pour sûr » (p. 53) met en relief ce qui l'exaspère par l'accumulation. Les mots « colonisation / civilisation / assimilation / et la suite » sont détachés les uns des autres pour obliger le destinataire à les considérer séparément, comme étant tous aussi destructeurs. La séparation des unités importantes leur donne toute leur ampleur et favorise leur confrontation. Cette stratégie d'écriture si particulière à Damas se retrouve dans l'ensemble de *Pigments* et de *Névralgies*. Elle est davantage remarquable dans *Pigments*. Les silences confèrent donc à la poésie de Damas un « polyrythme » puisque le rythme du recueil est autant visuel que phonique.

Des jeux sur la forme constituent une stratégie de rupture de l'énoncé encore plus évidente. Les récurrences, largement répandues dans le recueil à l'étude, fixent l'énonciation. La

¹³⁵ Jean Molino et Joëlle Tamine, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, op. cit., p. 21-22.

répétition survient dans *Pigments-Névralgies* de plusieurs façons, soit par l'anaphore, le refrain, la reprise d'une cadence ou le dégradé. Ces différentes relances des mots créent la musicalité des poèmes. Des critiques de Damas constatent les nombreux parallèles entre sa poésie et la musique jazz. Le poème « Bientôt » est entièrement composé selon ces principes de répétition:

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. 55).

La fréquence du mot titre met l'emphase sur son sens.

À cela s'ajoute le mètre court qui augmente la vitesse du poème. Il permet de réaliser la précipitation de l'énonciateur de voir ses paroles se concrétiser, également perceptible dans l'adverbe « bientôt ». L'anaphore et la reprise des mêmes termes en fin de vers témoignent de son insistance. L'énoncé prend peu à peu de la force pour se terminer en un discours scandé. Des stratégies de recommencement prolongent également la voix énonciatrice. Dans la série de mots énumérés, le terme « trempé » forme un pivot pour inverser la liste et ainsi la rendre circulaire, en un mouvement constant. Finalement, la clôture sur le mot titre dont la première lettre est

distinguer son propos. Le titre d'un poème est toujours inscrit en majuscule, mais il est parfois intégré dans le corps du texte. Ceci entre en contradiction avec la pratique habituelle qui est de séparer le titre du texte par un espace. De cette façon, le titre ne représente pas qu'un résumé, une vue d'ensemble ou un angle d'approche pour la suite. Il constitue aussi le début de l'énonciation. Cette dérogation est significative, car avant « même d'être (le résumé d') un contenu sémantique, le titre est l'objet d'une *mise en espace typographique* (forme, grandeur et espacement des caractères) *et topographiques* (place dans l'aire scripturale de la page¹³⁶). » La norme est instituée par la poétique classique européenne à laquelle l'énonciateur tente d'échapper. Il est logique que la forme de l'œuvre déroge quelque peu de ces contraintes.

La majuscule peut donc servir à identifier davantage la protestation. Elle oblige le lecteur à prendre conscience de l'importance du changement de caractère. Elle incite à penser que le terme amplifier renferme une signification plus grande que celle d'une évocation anodine. L'absence totale de ponctuation rend d'autant plus visible l'apparition d'une lettre majuscule puisqu'elle n'a pas sa fonction habituelle de débiter une phrase. Ainsi, le premier poème de *Pigments*, « Ils sont venus ce soir », isole « DEPUIS » en un vers. Cet adverbe de temps rompt avec la séquence « narrative » ou la situation en place et distingue les deux phases du poème. Ce poème met également en relief la multiplication du « MOI ». Cette référence à l'énonciateur est plus puissante et inclut les colonisés de toutes les générations. Ainsi lorsqu'un segment s'impose dans un poème en majuscule, il réfère à l'intensité de l'expression et augmente la puissance de son sens. Bref, ces manifestations dans l'écriture se font prégnantes. Elles pointent les éléments à interpréter dans leur dimension complexe et interrelationnelle.

Dans le même ordre d'idées, l'italique apparaît de temps à autre dans les poèmes. Ce procédé semble produire un effet similaire à la majuscule. L'italique permet d'isoler des mots ou des segments de texte de l'ensemble. Il distingue les voix. De cette façon, la voix collective ou impersonnelle se démarque de celle de l'énonciateur individuel. Les consignes suivantes :

Attention

Ici Danger

Déviaton

Chasse gardée

¹³⁶ Jean-Michel Adam, *Pour lire le poème*, Paris / Bruxelles, De Boeck-Wesmael / J. Duculot, 1992, p. 34.

Terrain privé

Domaine réservé

Défense d'entrer

Ni chiens ni nègre sur le gazon (« Contre notre amour qui ne voulait rien d'autre », p. 109)

rappellent des écriteaux. Ils réfèrent donc à un message général, accepté de la majorité et revêtant une certaine autorité. Ceci s'apparente à l'acte illocutionnaire d'« ordonner¹³⁷ », car les écriteaux commandent de rester à l'écart. Le poème se meut d'un ordre bienveillant (donner des règles de prévention et de protection des citoyens), à un ordre malveillant, excluant une partie de la population (les Noirs) sur la base du critère racial. Ces règles de société intériorisées par tous ne sont plus discutées. Dans le dernier vers du poème, les « *nègres* » sont assimilés à des animaux. Ils sont déshumanisés comme le préconisait le Code noir¹³⁸. Ce vers montre que ces discours généraux peuvent être discriminatoires et devraient toujours être remis en doute. Par l'italique, l'énonciateur s'est détaché de ces affirmations. La métamorphose de la fonction de l'ordre (positive puis négative) révèle le sarcasme du poète à l'égard des injustices raciales de son pays.

L'admission dans une société correspond au respect des règles et de la culture de celle-ci. La culture française, c'est aussi la langue. Il s'agit de prononcer correctement chaque lettre et chaque syllabe. Certaines combinaisons peuvent être plus difficiles à réaliser pour les individus qui apprennent le français. La langue possède des nuances telles les accents graves et aigus ou les liaisons entre les mots. Dans *Pigments-Névralgies*, l'écriture assume cette prononciation imparfaite de la langue. L'italique permet de la mettre en évidence alors que le colonisé assimilé aurait tendance à tenter de la camoufler. Cela se produit dans « Foi de marron » (p. 100-102) avec les termes « *mézamies* » et « *amizamies* ». À nouveau, l'usage d'une écriture distincte de l'approche standard permet de changer de voix énonciative. Dans cet exemple, l'énonciateur se démultiplie pour parler au nom de plusieurs qui critiquent avec lui le rejet par la langue. Il met le doigt sur ce qui peut distinguer les inclus et les exclus de la culture française de l'époque.

¹³⁷ John R. Searle, *Les actes de langage : Essai de philosophie du langage*, op. cit., p. 108.

¹³⁸ L'article 28 du Code noir déclare les esclaves « incapables de disposer et contracter de leur chef » et l'article 44 les inscrit comme des « meubles », des possessions du maître. Chaire pour le développement de la recherche sur la culture d'expression française en Amérique du Nord, « Le Code noir Recueil d'édits, déclarations et arrêts concernant les esclaves nègres de l'Amérique (1685) », [en ligne], <http://www.axl.cefan.ulaval.ca/amsudant/guyanefr1685.htm>

Nous avons montré dans les parties sur la présentation de l'énonciateur et d'autrui que ceux-ci peuvent être identifiés par l'association. Les définitions de l'un et de l'autre traduisent aussi leur différence, car l'action de se lier à un élément implique la négation de son opposé. Par conséquent, lorsque l'énonciateur se présente comme suit: « je suis Eau » (« Sang satisfait du sens ancien du dit », p. 149-150), il reconnaît sa dissemblance avec l'Autre, représenté par le « sang ». L'eau a pour particularités de se mouvoir, de s' « échouer » en un lieu et de prendre l'image de ce qui l'approche. Dans le poème, le sang est quant à lui perçu comme supérieur à l'eau par sa richesse, sa pureté, sa force, etc. L'énonciateur aimerait s'unir au sang, partager les propriétés pour alors se considérer complet. Le rapport aux liquides ne sert donc pas qu'à présenter les caractéristiques auxquelles s'identifie l'énonciateur, mais aussi à déterminer celles qui le distinguent d'autrui.

3.2 LES STRATÉGIES DE RENVERSEMENT

Dans l'espace du poème, les instances sont catégorisées de manière à les distinguer les unes des autres. Dans l'ensemble du recueil toutefois, les termes qui nomment les instances sont fluides et interchangeable. Ceci renouvelle sans cesse les significations et situe les expressions plus fortement dans leur contexte. Bourdieu explique que « les noms que l'on dit communs, travail, famille, mère, amour, reçoivent en réalité des significations différentes, voire antagonistes, du fait que les membres de la même « communauté linguistique » utilisent, tant bien que mal, la même langue et non plusieurs langues différentes¹³⁹ [...] ». Les positions des instances en tant que dominateur ou dominé s'en retrouvent alors ébranlées puisque chacun peut recevoir le même substantif que l'autre pour se définir. Par exemple, le terme « chien » ne réfère pas toujours au même type de personne. L'animal peut avoir plusieurs significations. Il peut représenter à la fois le chasseur menaçant et le compagnon docile. L'énonciateur se sert entre autres de l'animal pour se définir en lien avec la domestication. Dans « Il ne fait pas l'ombre d'un doute », il indique :

Alors chien battu
penaud et cois

¹³⁹ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, op. cit., p. 18.

je me suis bien gardé
de demander

où (« Il ne fait pas l'ombre d'un doute », p. 94).

Cette citation représente l'animal dans une position de soumission forcée. L'énonciateur matérialise cette position en se disciplinant lui-même au silence malgré sa volonté de parler. À un autre moment, l'image du chien est attribuée à une description de l'entité européenne, le « ils » que nous avons présenté auparavant. L'énonciateur y fait référence par « leur museau de chien d'hiver » puis

leur soleil qui ne pourrait
pas même
tiédir
l'eau de coco qui faisait glouglou
dans mon ventre au réveil » (« Savoir-vivre », p. 67).

Par le déterminant « leur » qui renvoie à l'Autre, l'énonciateur se distancie du « chien d'hiver ». Il considère que le soleil de l'Européen, soit son cœur, ne dégage ni chaleur ni humanité. La définition par l'animal passe donc d'une instance à l'autre, mais son signifié change selon l'aspect du chien qui est invoqué. Bref, les termes ne sont pas nécessairement utilisés dans un seul sens, ce qui déstabilise les informations reçues sur telle ou telle instance.

Dans *Pigments – Névralgies*, l'énonciateur fait les frais d'une intimidation de la part de l'Autre. Par contre, il se sert de stratégies de renversements du rapport de force pour reprendre le dessus et rendre la pareille à son malfaiteur. Nous sommes devant la matérialisation du proverbe « œil pour œil, dent pour dent ». Le processus d'inversion se produit par l'usage de l'ironie. Oswald Ducrot reprend dans son ouvrage *Logique, structure, énonciation* une théorie de Bally qui consiste à croire que lorsque « le sujet parlant s'attribue à lui-même, dans son acte de communication, une pensée qui n'est pas la sienne (c'est ce qui se passe lorsqu'il y a mensonge ou ironie : on constate alors [...] un « dédoublement de la personnalité », le sujet parlant étant à la fois le lieu de deux pensées différentes, la sienne et celle qu'il communique comme étant la sienne¹⁴⁰). » L'idée de dédoublement témoigne du détachement et donc de la distance entre les

¹⁴⁰ Oswald Ducrot, *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage, op. cit.*, p. 173.

deux pensées. L'énonciateur sait imiter l'attitude de l'Autre et feindre une proximité avec celui-ci. Il se transforme en quelque sorte en celui à qui il s'oppose pour mieux l'affaiblir. En ce sens, lorsqu'il évoque « tonton Gobineau » ou « cousin Hitler » (« Nuit blanche », p. 58), il pointe des figures historiques qui font la honte de la société européenne en raison de leur attitude raciste. En effet, Gobineau est reconnu pour son *Essai sur l'inégalité des races humaines*¹⁴¹ alors que la renommée d'Hitler s'est élevée par sa haine des Juifs et son commandement lors de la Deuxième Guerre mondiale. Il s'associe à ces personnes comme si elles étaient proches. L'appellation « tonton » renvoie d'autant plus à une relation de proximité de l'enfant pris d'affection pour son oncle. Par contre, les intérêts de Damas et les thématiques des autres poèmes démontrent que l'énonciateur ne considère aucunement ces personnes comme des êtres chers à qui il désire s'associer. Le paratexte ébranle de prime abord le sérieux des expressions. Puis, la valse, fond sur lequel se construit le poème, est également significative de l'ambivalence du propos. La danse demande une parfaite coordination entre les deux partenaires. Ceux-ci sont près l'un de l'autre et doivent s'accorder. Par contre, il s'agit de déterminer un conducteur de la danse et les mouvements circulaires ont l'effet d'un constant renversement. La valse symbolise donc la double face du propos. La feinte fraternité sous-tendue par le discours ironique devient une lutte de pouvoir de laquelle l'énonciateur ressort vainqueur.

Un procédé similaire consiste à utiliser les termes injurieux ou les préjugés qui sont habituellement attribués aux Noirs pour pointer l'erreur ou l'impact de l'esclavage et de la colonisation sur l'intériorisation de ces discours. Ceci a pour effet d'élever l'énonciateur au-dessus de cette représentation et même au-dessus de celui qui le juge. Cette technique n'améliore pas la relation entre les instances en conflit. Elle fait partie des stratégies de renversement du rapport de force. Dans « Pareille à ma légende », l'énonciateur se place dans la peau du Noir occidental qui répond aux convenances de la culture française et qui de ce fait, perd de son authenticité. Le poème critique autant celui qui impose sa culture que celui qui réprime la sienne pour en intégrer une autre. D'abord, le sentiment d'inconvenance est provoqué par une texture de cheveux différente de l'Occidental:

Des cheveux que je lisse
que je relisse

¹⁴¹ Arthur Gobineau, *The inequality of human races*, New York, H. Fertig, 1967, 217 p.

qui reluisent
maintenant qu'il m'en coûte
de les avoir crépus (« Pareille à ma légende », p. 61).

L'énonciateur aux cheveux crépus, ayant intériorisé la domination européenne, veut ressembler au Blanc. L'activité de lisser ses cheveux est un moyen de s'approcher de cet objectif. La répétition et le préfixe « re » traduisent l'effort constant et soutenu nécessaire à la tâche. De plus, l'adverbe de temps « maintenant » implique que l'énonciateur n'a pas toujours eu une opinion négative sur ses cheveux. Les cheveux crépus réfèrent à des êtres considérés comme inférieurs et donc les diminuaient dans la hiérarchie sociale. La fin du poème renvoie explicitement au processus d'assimilation par la puissance occidentale :

ces nuits au bout desquelles
occidentalement
avance mon ombre
pareille à ma légende
d'homme-singe (« Pareille à ma légende », p. 61).

Le mot « occidentalement », isolé en un vers, qualifie la manière d'agir de l'instance énonciatrice. Elle est une fabrication de l'Occidental. C'est pourquoi l'énonciateur fait ensuite référence à lui-même par l'intermédiaire de l'ombre et de la légende. L'individu s'est effacé. Il n'est plus qu'une copie, qu'une silhouette et une fabrication de l'Autre. L'appellation « homme-singe » énoncée ironiquement par le poète provient de l'Européen. Terminer le poème par cette expression en lien avec l'ombre et la légende permet de le rejeter comme pure fabulation. Le dominé qui se définit par sa tentative de ressembler au dominateur perdra sa propre identité. La mise en avant de ce comportement et du mépris du colonisateur retire à ce dernier la supériorité qu'il s'était octroyée et revalorise celui qui ne pouvait pas s'affirmer.

L'énonciateur s'approprie les paroles de l'Autre pour les détourner et les ridiculiser. L'instance qui représente le colonisateur se rit souvent de l'énonciateur, donc ce dernier réplique aussi par la moquerie. Celle-ci s'attaque à ce qui définit l'Autre, à ses habitudes et ses pratiques. La voix énonciatrice est toujours attribuable à l'énonciateur, mais des subtilités indiquent qu'il ne corrobore pas ces dires. On se rapproche alors du discours indirect libre. Celui-ci s'applique bien entre autres à l'usage de l'ironie. Maingueneau note que ce type de discours forme « une

dissociation entre le *sujet parlant* et le *sujet de conscience* qui supporte l'énoncé rapporté¹⁴². » Il y a bien dissociation chez l'énonciateur de *Pigments – Névralgies*. Dans l'exemple de « Hoquet », il s'agit toutefois du sujet parlant qui semble supporter l'énoncé alors que le sujet de conscience s'en détourne. Le discours de l'Autre vu à travers la subjectivité de l'énonciateur engendre dès lors un changement dans la perception d'autrui. Il est désacralisé. Dans le poème, l'énonciateur enfant accumule les règles de bonne conduite habituellement formulées par sa mère. Nous imaginons aisément son ton cynique lorsqu'il récite :

Un os se mange avec mesure et discrétion
un estomac doit être sociable
et tout estomac sociable
se passe de rots
une fourchette n'est pas un cure-dents
défense de se moucher
au su
au vu de tout le monde
et puis tenez-vous droit
un nez bien élevé
ne balaye pas l'assiette (« Hoquet », p. 36).

Malgré l'absence de ponctuation et de guillemets, l'espace typographique qui encadre cette strophe permet d'identifier le changement de ton. La variété et la quantité des commandements concernant la tenue à table, soit une activité des plus quotidiennes, créent une impression d'étouffement. Les conjonctions « et » ou « et puis » empêchent l'énumération de se terminer. La dernière conjonction (« et puis ») sera reprise trois fois au commencement de la strophe suivante pour montrer que la liste de réprimandes est encore longue.

La plupart des maximes sont récitées sans que quelqu'un n'en réclame la propriété. Ceci indique que ces règles proviennent d'un discours ambiant, qui dépasse la figure maternelle qui les énonce. La mère désire les enseigner à son fils comme elle les a apprises, c'est-à-dire sans les discuter. C'est pourquoi les maximes sont exprimées dans leur généralité. Elles contiennent un pronom indéfini et un verbe à l'impératif présent. Le parent qui intervient ainsi se sert de sa

¹⁴² Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, op. cit., p. 111.

position d'autorité et espère obtenir un changement d'attitude permanent. Le seul moment où l'énoncé s'adresse directement au destinataire, la mère utilise la deuxième personne du pluriel pour interagir avec son fils. Ceci les éloigne davantage l'un de l'autre. L'énonciateur s'empare de ce discours et le prive alors de son pouvoir omniscient. Il met de l'avant l'idée que ces règles s'appuient sur la volonté d'être bien perçu de l'Autre. Elles sont de l'ordre du paraître. En effet, la politesse semble synonyme de discrétion dans l'extrait présenté puisque les actions doivent toujours être dissimulées. Puis, le refrain qui poursuit les multiples énumérations de commandements, soit « Désastre / parlez-moi du désastre / parlez-m'en » (« Hoquet », p. 35-37) regroupe ces pratiques en un ensemble qualifié de désastreux par l'énonciateur. Par conséquent, l'insertion des maximes dans le poème par le biais du discours indirect libre provoque un résultat différent, et même contraire à celui espéré par la mère, représentante de la société française. La reprise du discours de l'Autre par le sujet en a changé le sens. Ce tour de force permet à l'énonciateur de faire pivoter les positions pour se retrouver à un stade supérieur à l'Autre. En résumé, la forme provoque également l'instabilité et la mouvance des sujets. Les relations interpersonnelles se révèlent ardues lorsqu'il s'instaure un rapport de force. La stratégie qui consiste à jouer le même jeu que l'adversaire pour affirmer sa supériorité n'a toutefois évidemment pas une visée de conciliation. Le produit d'une telle attitude ne rapproche en rien les instances et les éloigne plutôt davantage.

CHAPITRE 3

L'UNION

Dans le précédent chapitre, nous avons déterminé les différents types d'instances énonciatrices de *Pigments-Névralgies*. : le groupe poète/lecteur et le groupe entité nègre/oppresseur. Leur présentation a révélé des rapports distants entre énonciateur et récepteur. Le présent chapitre s'attardera sur la nature de leur interaction. Celle-ci permettra d'évaluer si la frontière entre l'énonciateur et l'Autre établie auparavant est infranchissable ou non. Nous voudrions montrer que le recueil manifeste une volonté générale de diminuer l'écart entre l'émetteur et le récepteur des poèmes. Plusieurs moyens sont mis à contribution. Ils forment la base de toute communication, soit la création d'un lien avec l'allocataire, c'est-à-dire avec celui auquel le message est adressé. Nous nous intéressons donc, dans le présent chapitre, à la matérialisation de cette tentative de rapprochement dans l'écriture et à son impact sur les instances pour évaluer la possibilité d'une rencontre.

1. UNE ÉCRITURE RÉFLEXIVE

Les poèmes de *Pigments* et de *Névralgies* contiennent une démarche de compréhension de soi et de sa place dans le monde. L'énonciateur procède d'abord par l'expression de son mal-être, de ses angoisses, de ses colères et de ses joies. De ce point de vue, les mots sont porteurs d'une visée exutoire. Le poète se confie notamment dans « Si souvent » : « Si souvent mon sentiment de race m'effraie », puis « je me sens prêt à écumer toujours de rage » (« Si souvent », p. 49). Ceci lui permet d'extérioriser ses émotions et de les identifier (l'effroi et la « haine »). On retrouve d'ailleurs dans l'ensemble des poèmes une abondante utilisation des verbes d'état, avoir et être. Conséquemment, nous remarquons une forte fréquence de phrases passives, surtout situées en début de poèmes: « Mes amis j'ai valsé » (« Nuit blanche », p. 57), « Ils ont si bien su faire » (« Ils ont », p. 73), « tant de vies en une seule / gâchées » (« Tant de vies », p. 151), etc. Ces premiers vers dont les verbes sont conjugués au temps passé composé expriment un retour sur des actions qui ont eu lieu, comme une rétrospective. L'énonciateur détaille ainsi sa pensée, ses impressions en regard de son histoire.

Dans cet élan de libération de son intériorité, l'énonciateur réfléchit sur les causes de sa condition et sur la suite des événements. Il tente de comprendre ce qui le dépasse, de faire le point. L'autoréflexion a l'allure d'un bilan dans « Regard » :

Quand sur le tard
quand sur le tard mes yeux
mes yeux se brideront [...]
M'achèterez-vous
m'achèterez-vous dites
des fleurs
que sais-je [...] (« Regard », p. 69).

Dans ce passage, l'énonciateur formule son appréhension de ne pas être accompagné dans sa vieillesse. L'appel au « vous » dans la question « M'achèterez-vous / m'achèterez-vous dites / des fleurs » témoigne du processus de vérification d'un accompagnement, « sur le tard », c'est-à-dire au moment des vieux jours. Lors de l'écriture, il s'interroge surtout sur la possibilité de se retrouver seul et sans soutien un jour. Le « que sais-je » confirme cette incertitude. Par cette petite intervention, l'énonciateur constate que l'interrogation adressée à un Autre implique son ignorance quant à son avenir et à celui de son entourage. Ce constat constitue une réflexivité telle que la conçoit Catherine Kerbrat-Orecchioni pour laquelle « l'émetteur du message est en même temps son premier récepteur¹⁴³ ». Le même procédé apparaît lors de questions ouvertes :

POURQUOI
grands dieux
pourquoi pourquoi
faut-il que tout se chante
fût-ce
l'amour
à tout jamais soudain
d'une pureté d'albâtre (« Pourquoi », p. 99).

Ce court poème semble provenir d'un moment de détresse psychologique pendant lequel l'individu est en quête de réponses. Le lecteur a l'impression que la plume de l'énonciateur suit

¹⁴³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 24.

exactement l'évolution de sa pensée, à la manière de l'écriture automatique issue du mouvement surréaliste. Celui qui pratique ce mode d'écriture tente de se couper de sa Raison pour laisser libre cours à ses instincts et émotions. En effet, aucun élément de contexte ne précède ou suit la question, de sorte qu'elle semble spontanée, surgit des entrailles du poète. La répétition du « pourquoi » procure un effet d'urgence et de désespoir. L'expression « grands dieux » renvoie moins à la religion qu'à une manière d'identifier quelque chose que l'énonciateur ne peut atteindre par la raison et dont il n'a pas le contrôle. Sa question n'a pas un destinataire précis. Elle accentue plutôt l'expression de son désarroi et de son impuissance devant le monde. La question sert donc autant la description d'un état que l'interaction avec autrui. La réflexion de l'énonciateur constitue une étape de son cheminement dans la reconnaissance de soi et de ce que le monde lui apporte.

En général, les problématiques interpersonnelles de l'instance énonciatrice reflètent une situation d'exclusion. Cette conclusion provient de la mise en scène d'une communication infructueuse entre les instances. Que ce soit entre une mère et son fils, entre un individu et son milieu, entre les deux membres d'un couple ou entre le dominateur et le dominé, les locuteurs principaux et secondaires sont sans cesse confrontés à l'incommunicabilité. Ceci forme un dénominateur commun aux poèmes-épisodes vécus par l'énonciateur. L'écart entre les instances relevé au précédent chapitre, soit la perpétuelle exclusion de l'Autre, est notamment dû à l'utilisation d'un mode d'expression inadéquat, ce qui mène à une mauvaise compréhension de l'Autre et à sa non-reconnaissance. La représentation d'un échec de la communication apparaît explicitement dans « Le vent » :

Sur l'océan

nuit noire

je me suis réveillé

épris

sans jamais rien saisir

de tout ce que racontait le vent

sur l'océan

nuit noire (« Le vent », p. 29).

Cette strophe fait état d'une complète perte de repères. L'océan, étendue immense où le décor peut être le même d'un horizon à l'autre, entoure l'énonciateur et génère l'impossibilité de s'orienter. À cela s'ajoute la nuit noire, qui élimine le sens de la vue sur lequel s'appuyer pour se repérer. Le vent, locuteur du poème, ne s'exprime pas clairement. Erving Goffman indique dans *Façons de parler* qu'un signal d'incompréhension « vise le processus de communication, et non ce qui est communiqué¹⁴⁴ [...] ». Par conséquent, l'inaptitude de l'énonciateur à saisir les propos du vent trouve une explication dans le mode d'expression. Il peut s'agir d'un problème de volume, de débit, etc. ou la langue parlée par les deux membres de la situation de communication est peut-être simplement différente. Puis, les vers qui suivent la strophe citée, soit l'énumération des possibles discours prononcés par le vent, invite à une autre interprétation. En effet, le vent peut être perçu comme le symbole d'un murmure créé par une masse de gens qui communiquent entre eux dans une cacophonie inintelligible. Sous cet angle, l'océan référerait à une marée de gens. Cette nouvelle interprétation mène toutefois à la même conclusion que la première, soit à l'évocation du sentiment d'être seul au milieu de l'immensité. En résumé, la mise en scène récurrente de l'incommunicabilité constitue une représentation de l'état de solitude du poète.

L'incommunicabilité peut aussi s'interpréter par un refus de collaborer de la part d'un des deux membres de la situation de la communication. Le blocage n'est donc plus le médium d'expression menant à la compréhension du message mais bien le désaccord entre l'émetteur et le récepteur. Dominique Maingueneau rappelle dans *Contexte de l'œuvre littéraire* que « [t]oute énonciation constitue un certain type d'action sur le monde dont la réussite implique un comportement adéquat des destinataires¹⁴⁵ [...] ». Autrement dit, la réaction supposée dans l'énoncé détermine la condition de succès de la communication. Le destinataire doit alors se conformer à l'attitude prévue. Dans *Pigments – Névralgies*, l'instance qui représente le colonisateur ne perçoit chez le colonisé que la différence et l'infériorité, quoi que tente ce dernier pour se changer et être intégré dans le milieu. Toute tentative du colonisé de contrevenir à ce rôle imposé se perçoit comme une révolte et un bris volontaire de la relation de communication. L'énonciateur a parfois cette attitude :

MALGRÉ LES SARCASMES DES UNS
malgré l'indulgence des autres

¹⁴⁴ Erving Goffman, *Façons de parler*, op. cit., p. 41.

¹⁴⁵ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, op. cit., p. 65.

et au grand dam des uns
et au grand dam des autres
plaise à mon cœur
mis un instant à nu
d'afficher sur les murs
et autres lieux de la Ville
de crier à tue-tête
sur les toits de la Ville
A BAS TOUT
VIVE RIEN (« Malgré les sarcasmes des uns », p. 148).

Dans cet exemple, la « bonne » réponse aux sarcasmes aurait été la soumission, le silence et la honte. Contrairement à cela, l'énonciateur décide de répondre par l'affichage « sur les murs / et autres lieux de la Ville » et par le cri « A BAS TOUT / VIVE RIEN ». Par conséquent, le refus de combler le rôle de soumission que peut contenir l'énoncé d'humiliation, l'ironie, l'ordre ou toute autre expression créant une distance entre les interlocuteurs empêche la réalisation complète de la communication première.

L'énonciateur du recueil, tout en étant très présent dans le discours, fait preuve d'un certain recul sur les événements décrits, ce qui démontre un désir de lucidité. Si les sentiments sont extériorisés par l'individu qui les ressent, c'est pour parvenir à se faire Autre au même titre que tout récepteur de ces écrits. L'esprit d'analyse et de synthèse permet la découverte de soi à partir d'une vue d'ensemble. La prise de conscience donne lieu à une nouvelle forme de communication de soi à soi. Autrement dit, l'énonciateur se parle à lui-même en se représentant le monde dont il fait partie. La représentation de l'incommunicabilité entre les instances « je » et « tu » sert paradoxalement un processus de communication qui se situe entre d'autres instances : le « je » individu et le « je » comme entité nègre. L'exercice de comparaison avec l'Autre délimite les contours de la personnalité de l'énonciateur et prépare à une affirmation de soi. Maingueneau résume la nécessité de la double perspective, celle d'un individu près de ses émotions et celle de l'être capable de s'observer de loin. En effet, il faut « en être [de ce monde] pour le connaître, ne pas en être pour le peindre¹⁴⁶. » L'énonciateur du recueil semble exécuter

¹⁴⁶ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, *Ibid.*, p. 58.

cette méthode. Certaines observations y sont affirmées comme factuelles et indiscutables. Par exemple, cet extrait de quelques vers est formulé sur le mode assertif :

On ne baille pas chez moi
comme ils baillent chez eux
avec
la main sur la bouche (« Savoir-vivre », p. 67).

Cet extrait indique le sentiment d'appartenance de l'énonciateur à un lieu quelconque puisque celui-ci s'inclut dans l'énoncé par le « chez moi ». Cette expression évoque également l'idée de famille et de propriété. À cet endroit, on partage les mêmes valeurs et on considère l'opinion de l'instance énonciatrice. Ce « chez moi » qui réfère aux Antilles ou à l'Afrique s'oppose au « chez eux », qui s'interprète par l'Europe. L'action de se cacher la bouche avec la main fait partie de l'étiquette du « savoir-vivre » pour la société européenne tel que l'indique le titre du poème. L'énonciateur affirme ensuite : « Je veux bailler sans tralalas » (« Savoir-vivre », p. 67). La revendication et la critique témoignent alors d'une affirmation de soi. L'assertion sociologique de la différence entre les deux peuples par le lieu et par le comportement qui accompagne l'action de bailler implique un recul de l'énonciateur. Il s'est évalué lui-même pour se comparer à l'Autre. En ce sens, la petite remarque sur le bâillement ouvre la voie à une série de différences de valeurs et de principes. Pour établir ces différences, l'énonciateur a dû se mettre lui même entre parenthèses, soit se détacher pour mieux s'évaluer.

Dans le schéma de la communication, l'énonciateur est l'émetteur d'un message. Dans *Pigments* et dans *Névralgie*, cet énonciateur, bien qu'amené à s'exprimer, est aussi un récepteur. Les énoncés autoréflexifs, qui renvoient à eux-mêmes, font de l'énonciateur le récepteur de ses propres paroles. Le poème « Regard » analysé plus haut rend bien compte de ce type d'énoncé par la question « que sais-je » (« Regard », p.70) apparaissant au milieu d'une strophe. Cette question est posée par l'énonciateur et se retourne vers lui. L'énonciateur est aussi récepteur de l'exclusion et de l'isolement dont il est victime. Par exemple, la figure féminine de « Foi de marron » pose le geste de quitter l'énonciateur. Alors qu'elle détenait les clefs de son « Royaume », soit symboliquement de son cœur et de son appartement, elle se désintéresse de lui : « je l'ai vue s'en aller / sans la clé » (« Foi de marron », p. 102). La prise de parole est avant tout réactionnaire aux situations d'inconfort vécues dans son environnement. Le volet réception

compris à l'intérieur de l'énonciateur paraît explicitement dans le poème « Limbé ». Plusieurs de ses strophes débutent par l'expression suivante : « Rendez-les moi mes poupées noires » (« Limbé », p. 43). Cette prise de parole de l'énonciateur est causée par le sentiment qu'on lui a confisqué des biens, en l'occurrence des poupées noires. Elle est donc provoquée et justifiée par la réception d'un message d'interdit. L'enfant n'a pas le droit de jouer avec ses poupées noires. Considérant le contexte de la colonisation repris dans plusieurs poèmes, cette interdiction se rapporte à l'attitude paternaliste de l'Européen envers le Noir et à sa tentative de l'assimiler. La culture européenne devait remplacer celle du Noir, d'où la perte des « poupées noires ». La revendication de l'énonciateur est donc aussi une critique de l'assimilation. De plus, la transformation de récepteur à énonciateur peut être causée par d'autres propos qui l'incitent à réagir, tels une « abominable injure » (« Blanchi », p. 59) ou une incrimination (« Pardonne à Dieu qui se repent », p. 103). Ces situations le conduisent à s'exprimer. Ainsi, l'énonciateur et le récepteur peuvent se confondre dans la même instance. L'attitude de l'énonciateur entre en réaction à une situation imposée par l'Autre. Elle est donc davantage celle d'une réplique que d'une prise de parole originelle. Elle entre en réaction à une situation imposée par l'Autre. Bref, sa parole répond par l'offensive à l'intimidateur. Le rôle d'énonciateur est donc commandé par celui de récepteur.

La réaction ou la réponse à l'exclusion inverse alors les rôles d'émetteur et de récepteur. La communication, plus qu'un transfert d'information, ressemble davantage à une situation de « négociation entre des forces contradictoires¹⁴⁷ ». En effet, les instances énonciatrices luttent pour imposer leur vision et agir sur l'interlocuteur. Le processus de négociation entre énonciateur et récepteur paraît dans « Tu m'as bel et bien dit » :

Tu m'as bel et bien dit
ne plus
ne plus vouloir
ne plus vouloir être *ma chose* [...]

A mon tour /
A mon tour de dire /
toujours /

¹⁴⁷ Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire. L'énonciation littéraire II, op. cit.*, p. 111.

toujours tu seras *ma chose* » (« Tu m’as bel et bien dit », P.123).

L'énonciateur prend le contrôle de la communication. Ce poème débute par le rappel de la parole de la femme adressée à l'énonciateur masculin. Ce dernier reçoit le message et est forcé à l'écouter. Dans une conversation, certains sont dotés de parole alors que d'autres sont réduits au silence. Ces derniers sont appelés à écouter et à réagir. Ici, le silence est synonyme de soumission et de domination au même titre que la déshumanisation. La femme veut que le comportement de l'énonciateur change. Elle tente de l'en contraindre par ses paroles. Le segment en italique « *ma chose* » indique que l'expression de la femme est fidèlement rapportée. Il n'y a pas de dialogue en temps réel dans les poèmes. L'énonciateur s'exprime et rapporte parfois le discours de l'Autre. Ce discours est isolé par des stratégies typographiques comme l'italique ou le retrait. Le discours de l'Autre est donc adapté par l'énonciateur. L'acte de rapporter indique déjà que l'énonciateur se rend responsable de ce qui est énoncé. Toutefois, la prise de contrôle complète de la parole est formulée au commencement de la deuxième strophe par les termes « A mon tour de dire ». L'énonciateur cesse à cet instant de se taire. Il reprend une deuxième fois l'expression de la femme « *ma chose* », s'en autorise l'utilisation et donc l'appropriation dans son propre discours. Les mots sont alors détournés de façon ironique, ce qui en accentue le pouvoir de l'énonciateur. Ce type de passage démontre une décision de briser le silence lié à la soumission et témoigne d'une volonté d'expression qui va de pair avec celle d'une affirmation de soi et de son propre pouvoir sur l'Autre par le langage.

2. L'APPEL À L'AUTRE

L'acceptation de soi une fois effectuée entraîne la possibilité d'aider l'Autre à atteindre le même état. Ce dernier doit aussi vivre l'étape de l'éveil de la conscience. Pour l'y conduire, l'énonciateur utilise de multiples stratégies. Éric Buyssens, dans *La communication et l'articulation linguistique*, considère que la fonction primordiale des langages est d'« agir sur autrui¹⁴⁸. » L'énonciateur émet alors un message orienté vers l'allocutaire, qui lui, est appelé à le recevoir. L'instance énonciatrice se positionne et indique à l'Autre sa position. Les rôles de chacun des intervenants sont ainsi clairement définis. La stratégie la plus explicite consiste à

¹⁴⁸ Éric Buyssens, *La communication et l'articulation linguistique*, op. cit., p. 12.

l'interpeler directement : « comprendrez-vous donc tous » (« S.O.S. », p. 51). Il contacte l'Autre en l'incluant dans son propos. L'appel à l'Autre est donc facilement identifiable à la vue d'énoncés perlocutoires, c'est-à-dire « les conséquences, les effets que de tels actes ont sur les actions, les pensées ou les croyances etc. des auditeurs¹⁴⁹ ». Ceci correspond également à la « fonction conative » du schéma de Jakobson, fonction qui est orientée vers le destinataire et qui « trouve son expression grammaticale la plus pure dans le vocatif et l'impératif¹⁵⁰ ». Dans le recueil, ces passages se reconnaissent aisément dans les apostrophes à l'interlocuteur. Par exemple, lorsque l'énonciateur s'adresse à autrui par l'impératif, il attend quelque chose de l'Autre. L'acte d'ordonner délimite aisément les rôles de chacun dans la situation de communication. La réception visée est implicite dans l'énoncé produit. Dans le poème « Citez-m'en » (p. 154), la répétition de ce syntagme délimite le champ d'action de celui qui en prend connaissance :

Citez-m'en

citez-m'en un

citez-m'en un [...] (« Citez-m'en », p. 154)

L'ordre comme énoncé implique le souhait d'une certaine réception. Il engendre habituellement l'acceptation ou le refus d'effectuer la volonté de l'énonciateur. Nous pouvons alors anticiper le rôle du récepteur de « Citez-m'en », qui est d'accepter ou non de répondre par une citation. Dans ces cas de figure, le récepteur se voit suggérer un rôle précis.

Par conséquent, même si le lecteur de *Pigments* et de *Névralgies* n'a véritablement accès qu'à un seul côté de la communication, celui de l'énonciateur principal, il lui est possible de reconstituer l'intention et d'imaginer l'éventail des réactions possibles. L'individu qui s'exprime doit alors choisir l'expression qui décrit le mieux son attente envers l'Autre. Searle délimite toutefois le pouvoir de l'énonciateur dans la situation de communication :

si j'essaie de dire quelque chose à quelqu'un, alors, dès qu'il reconnaît que je cherche à lui dire quelque chose et, plus précisément, ce que j'essaie de lui dire (pourvu que certaines conditions soient satisfaites) j'ai vraiment réussi à le lui dire. De plus, s'il ne se rend pas compte que j'essaie de lui dire quelque chose, et s'il ne

¹⁴⁹ John R. Searle, *Les actes de langage : Essai de philosophie du langage*, op. cit., p. 62.

¹⁵⁰ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 216.

reconnaît pas ce que je cherche à lui dire, je ne parviens pas réellement à le lui dire. Mais « l'effet » produit sur l'auditeur n'est ni une croyance, ni une réaction, il consiste simplement pour l'auditeur, à comprendre ce que dit le locuteur¹⁵¹.

Le récepteur est d'abord enjoint à comprendre l'appel. Puis, l'énonciateur ne peut qu'encourager l'Autre à lui répondre, que ce soit par des mots ou par des gestes. Il importe alors d'être clair dans la demande adressée à l'interlocuteur. L'énonciateur ne peut que se baser sur les maximes conversationnelles telles qu'élaborées par Grice dans son article « Logique et conversation¹⁵² » et espérer que son allocataire les respectent. Dans le cas contraire, la communication est bloquée dans la transmission du message et la réaction devient imprévisible. Il y a peu de chances que celle-ci corresponde à la suggestion de l'énonciateur. Ce dernier relate l'échec d'un de ses appels :

Et parce qu'il ne fait pas l'ombre d'un doute
qu'une fois de plus la question
aura été mal posée
de savoir quand

il était à prévoir autant qu'à redouter
qu'Elle répondrait
quoi (« Il ne fait pas l'ombre d'un doute », p. 94).

Cet exemple fait référence à une incohérence entre la question posée par l'énonciateur et la réponse formulée par la femme. L'énonciateur explique que le mode d'expression n'a pas correctement signifié la pensée et l'intention de l'endosseur. Cette difficulté semble récurrente dans la poésie de Damas, puisque l'énonciateur commente l'événement par « une fois de plus ». Ainsi la réponse, bien qu'incohérente avec la question, convient à la situation et aurait donc pu être prévue et redoutée. En résumé, plus un individu est habile à interpréter la situation et à s'y adapter, plus il est en mesure de parvenir à ses fins.

L'appel peut également être plus implicite. On observe par la théorie des actes de langage d'Austin puis de Searle que l'ordre et l'assertion sont tous deux des actes distincts. On pourrait croire que la réception espérée n'est pas la même pour l'un comme pour l'autre. En effet,

¹⁵¹ John R. Searle, *Les actes de langage : Essai de philosophie du langage*, op.cit., p. 87.

¹⁵² H. Paul Grice, « Logique et conversation », op. cit., p. 57-72.

l'assertion se distingue de l'ordre, car son énoncé ne semble pas inciter à une réaction supérieure à la simple compréhension. Celui qui comprend une affirmation n'aura pas nécessairement à s'impliquer outre mesure pour l'accepter ou la concrétiser. Nous pourrions croire qu'un passage tel que le suivant a une visée semblable :

[i] ne faudrait pourtant pas grand'chose
pourtant pas grand'chose
grand'chose
pour qu'en un jour enfin tout aille
tout aille
aille
dans le sens de notre race à nous
de notre race à nous (« Ils ont », p. 73).

L'énonciateur lance cette information sans que celle-ci ne semble renfermer de réaction supposée. Le récepteur paraît libre de la saisir et de s'en servir à sa guise ou encore de ne pas y prêter attention voire même de l'oublier.

Par contre, le regret de l'énonciateur de « Ils ont » laisse croire à une volonté de véhiculer l'émotion à son allocataire. Le discours de l'énonciateur, s'il est convaincant, peut toucher l'interlocuteur. L'assertion serait alors également perlocutionnaire dans *Pigments-Névralgies*. L'énonciateur répète à quel point il ne « faudrait pourtant pas grand'chose » en diminuant constamment la proposition jusqu'à ce qu'il ne reste que le terme « grand'chose ». Cette expression, isolée sur le vers, accentue l'immensité de la tâche de dire, car il est difficile pour le poète d'énoncer cette vérité. Dans le même ordre d'idées, « aille », du verbe aller (contenant l'espoir que tout aille bien) rime avec « aïe », expression de la douleur. L'expression « enfin » confirme le souhait de l'énonciateur de ne plus voir le Noir dévalorisé puisqu'il désigne un espoir encore irréalisé. L'assertion dissimule une invitation à partager cette douleur et ce rêve. L'émotion de l'énonciateur peut toucher l'interlocuteur et amener leurs pensées à converger. L'énoncé renferme ainsi davantage qu'une assertion. L'appel n'est donc pas explicité par le vocatif ou l'impératif. Il figure plutôt dans l'intonation.

À la lumière de ces propos, la stratégie de l'adresse directe n'est peut-être pas toujours la plus efficace pour rejoindre l'Autre même si elle est la plus explicite. En effet, Bourdieu note

d'ailleurs que la « compétence suffisante pour produire des phrases susceptibles d'être comprises peut être tout à fait insuffisante pour produire des phrases susceptibles d'être *écoutées*¹⁵³ [...] ». Il est donc important de choisir les modes d'expression qui conviennent le mieux au message à véhiculer et à la réaction souhaitée. La parole et le silence mis en scène dans le recueil sont adaptés aux situations et aux individus en présence. Les poèmes du recueil démontrent que chacun est quand même actif par les « comportements para-verbaux¹⁵⁴ ». Le silence peut donc « parler ». À l'opposé, la parole peut quant à elle signifier autre chose que ce qu'elle dit et se disqualifier, notamment par l'ironie. Ceci complexifie les relations interpersonnelles et les catégories d'émetteur et de récepteur définies auparavant. Ainsi, les intensités et les types d'énonciation diffèrent selon le contexte. Le chuchotement s'oppose au cri alors qu'un silence réprobateur s'oppose à un silence d'acquiescement. Sartre écrit d'ailleurs ceci dans *Qu'est-ce que la littérature* : « se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore¹⁵⁵. » Les actions de tourner le dos (« Savoir-vivre », p. 67) et de « claquer la porte » (« Pour sûr », p. 53), qui s'effectuent sans un mot, peuvent signifier le refus autant qu'une parole de ce refus. Les gestes rapportés dans ces vers situés en fins de poèmes permettent à l'individu auparavant réduit au silence de devenir un émetteur. Celui-ci pourra ensuite accéder à la parole et devenir énonciateur de l'événement en le racontant. Par ces actions, l'énonciateur délivre un message de refus. En situation d'infériorité, la plainte a moins d'effet que l'arrêt brutal et complet de la relation. Bref, le choix du geste est parfois d'une efficacité supérieure à la parole pour communiquer.

En ce sens, le corps et l'attitude sont également très communicateurs. Ils peuvent même parfois véhiculer des informations sans que l'émetteur n'en soit vraiment conscient. Ceci brouille encore davantage les rôles d'émetteur et de récepteur dans les situations de communication. Par exemple, le regard ou l'attitude de méfiance d'un énonciateur suffit à susciter chez l'Autre un sentiment d'inacceptation. C'est pourquoi l'énonciateur de « Pardonne à Dieu qui se repent » comprend la pensée de son interlocuteur même sans un mot de sa part:

je t'avouerai sans fards
tout ce dont en silence

¹⁵³ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, op. cit., p. 42.

¹⁵⁴ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 24-25.

¹⁵⁵ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, op. cit., p. 32.

tu m'incrimines » (« Pardonne à Dieu qui se repent », p. 103).

L'énonciateur a l'impression d'être jugé et critiqué. Il a donc l'intention de briser le silence inconfortable par l'aveu. Une personne peut ainsi percevoir un message qui n'est pas formulé en mots. Ce message peut être envoyé à l'insu de l'émetteur lui-même. En contrepartie, il est possible que l'interprétation des gestes soit erronée. Dans ce cas, celui qui se dit récepteur de l'incrimination en serait plutôt le créateur. L'idée que l'Autre l'accuse proviendrait de son imagination et serait rendue réelle par l'aveu formulé en conséquence de cette pensée. Le recueil présente donc des situations variées où s'alternent les messages compris et incompris, de même que les positions d'émetteur et de récepteur.

Pour favoriser la compréhension du message, le discours explicatif semble tout indiqué. L'énonciateur revêt parfois l'habit d'éducateur. Le rôle d'éducateur dans les colonies, souvent conférés à un Blanc, s'accompagne d'un statut d'autorité. Ce comportement incite le Noir à percevoir le Blanc comme un être supérieur à lui-même. Les poèmes du recueil entrent en confrontation avec cette image du Blanc détenteur de la connaissance absolue. Les critiques mentionnent souvent à ce propos le poème « Hoquet » (p. 35) dans lequel un fils ridiculise les principes européens véhiculés par sa mère :

Un os se mange avec mesure et discrétion
un estomac doit être sociable
et tout estomac sociable
se passe de rots [...] (« Hoquet, p. 36)

Or, l'inversion des rapports de force que nous avons présentée au précédent chapitre permet à l'énonciateur de se doter de la parole éducatrice. En racontant les événements de son vécu, il réécrit l'Histoire selon sa propre perspective, celle du colonisé qui désire s'affranchir :

Ils ont si bien su faire
si bien su faire les choses
les choses
qu'un jour nous avons tout
nous avons tout foutu de nous-mêmes
tout foutu de nous-mêmes en l'air (« Ils ont », p. 73)

Si le colonisateur présentait l'instruction de la culture européenne au colonisé comme étant bénéfique pour ce dernier, l'énonciateur de « Ils ont » perçoit un effet différent. Celui-ci s'inclut dans les colonisés (« nous-mêmes ») et raconte qu'ils se sont perdus lors de l'entreprise colonisatrice : « nous avons tout foutu de nous-mêmes / tout foutu de nous-mêmes en l'air ». L'énonciateur exprime ce résultat avec colère. Les poèmes de *Pigments* et de *Névralgies* analysent et vulgarisent l'histoire de l'incommunicabilité entre les Blancs et les Noirs, colonisateurs et colonisés. L'ensemble des moyens de communication présents dans le recueil peut également servir d'outil à cette tâche éducatrice. Par exemple, dans « Si souvent », l'énonciateur s'explique par l'analogie d'un chien traqué :

Si souvent mon sentiment de race m'effraie
autant qu'un chien aboyant la nuit
une mort prochaine
quelconque
je me sens prêt à écumer toujours de rage
contre ce qui m'entoure
contre ce qui m'empêche
à jamais d'être
un homme [...] (« Si souvent », p. 49)

L'aboiement du chien s'associe à la peur et son écume est signe de sa rage. Ces sentiments proviennent de sa position désagréable. On l'« entoure », tente de le soumettre et de le diminuer. L'un s'exprime par la force et l'autre réplique par la rage. L'utilisation des attributs de l'animal illustre fortement et ironiquement la déshumanisation dont l'énonciateur est victime. Les différentes situations de communication forment des exemples pour le lecteur qui lui permettent de juger de l'efficacité de chacun. L'énonciateur se dévoile donc en partie pour offrir à autrui un savoir acquis par l'expérience qui diffère du discours ambiant.

Ainsi, le recueil *Pigments-Névralgie* semble revêtir une tonalité pédagogique. En effet, il rend le monde plus intelligible pour le lecteur. Plusieurs procédés d'explication sont utilisés. Il peut s'agir de reformuler d'une autre façon ou d'apporter un élément comparatif. Des expressions telles « à la manière de » (« Réalité », p. 71) ou « autant qu' » (« Si souvent », p. 49) remplissent cette fonction. Ceci augmente la probabilité de compréhension de l'allocutaire. Puis, l'expression « parce que » apparaît dans *Névralgies*, entre autres dans « Il n'est point de désespoir » (p. 89),

« Il ne fait pas l'ombre d'un doute » (p. 94) et « Sang satisfait du sens ancien du dit » (p. 149). Par exemple, « Il n'est point de désespoir » (p. 89) annonce qu'il ne faut pas écouter ceux qui découragent, que

l'écho avec son œil mauvais /
la langue saburrable /
a bel et bien tort [...]
de répéter à tout venant tout vent /
trop tard

trop tard (« Il n'est point de désespoir » p. 89).

L'énonciateur se veut rassurant et invite au dépassement de cet écho :

parce qu'il n'est point de désespoir si fort soit-il
qui ne trouve au carrefour sa mort à l'aube » (« Il n'est point de désespoir », p. 89).

Les précisions et conseils de ce poème impliquent que dans l'impulsion de l'expression, l'énonciateur porte une attention particulière à la compréhension et au bien-être du destinataire. De plus, l'absence du groupe de mots « parce que » n'empêche pas l'organisation du propos sous une forme de cause-conséquence. L'adverbe « depuis », fréquemment utilisé dans le recueil, permet aussi de reconnaître rapidement cette organisation. L'énonciateur inclut donc des éclaircissements dans ses propos.

L'apostrophe conforte davantage l'idée d'un énonciateur attentif à la compréhension de son allocataire. Tel un enseignant qui a à cœur l'éveil de la conscience de ses étudiants, il implique l'Autre dans son discours. En effet, il interrompt son propos pour s'assurer d'être bien suivi dans ses explications. Par exemple, l'expression phatique « vois-tu » apparaît dans « Depuis que te voici » (p. 117) et dans « Et maintenant » (p. 134). Ces questions captent l'attention du lecteur et créent une interaction au même titre que les formules impératives analysées plus haut. Alors que l'énonciateur réfléchit, il appelle aussi l'Autre à réfléchir, à s'investir dans l'activité de lecture. Il l'exprime comme un cri du cœur dans :

Saisirez-vous jamais un rien même
à ce poème
mon drame (« Vous dont les ricanements », p. 107).

Ces apostrophes concernent spécifiquement l'habileté du récepteur à comprendre les énoncés. Elles appellent à un rapprochement des idées, à une assurance que les instances cheminent dans la même direction. La compréhension de l'allocataire est donc souhaitée.

L'adhésion du lecteur à ses idées dépend de la capacité de l'énonciateur à se rendre crédible. Tel que l'évoque Maingueneau, « [l]e garant qui soutient l'énonciation doit faire légitimer sa manière de dire par son propre énoncé¹⁵⁶. » En effet, s'il a l'intention de restituer les faits et d'agir sur autrui, il doit faire la preuve de ses compétences. Pour attester des connaissances qu'il apporte, l'énonciateur s'efforce à départager le vrai du faux. Il accorde une grande importance à la vérité dans tout le recueil. Conséquemment, on retrouve une critique de l'apparence, perçue comme une donnée irrecevable pour juger d'une personne. Le « ils » et le « tu » se soucient de l'apparence physique des individus et la considèrent comme une marque de distinction de la valeur. La couleur de la peau ou le type de vêtement témoignent pour eux d'une catégorie sociale, soit d'un être privilégié ou non. Le code vestimentaire et son impact sur la perception de l'Autre sont décriés, notamment dans « Un clochard m'a demandé dix sous » (p. 39), « Solde » (p. 41) et « D'où vient que » (p. 104). Les métonymies utilisées pour la description de l'Autre prennent alors tout leur sens, car elles mettent l'accent sur son apparence exclusivement. L'énonciateur déconstruit également les faux-semblants en les pointant du doigt et en soulevant les masques. Par exemple, il fait référence au « faux jour » dans « Tant de vies » (p. 151) et à une « cruauté feinte » dans « Soudain d'une cruauté feinte » (p. 118). La critique de la tromperie apparaît davantage dans « Jeu de mots » (p. 142). Le titre fait déjà allusion au mensonge. Le jeu implique une certaine légèreté. La femme qui ment à l'énonciateur sur son attachement ne mesure pas sérieusement l'impact de ses paroles et de ses gestes. Ainsi, l'individu dénonce la fausseté de ses sentiments :

Jeu de mots
que de se prétendre
que se dire attachée (« Jeu de mots », p. 142).

La mise en lumière du faux est cohérente avec la posture de l'énonciateur et sa volonté de légitimer ses propos. Elle indique au lecteur les travers de l'Autre et installe ainsi un sentiment de confiance envers celui qui les a découverts.

¹⁵⁶ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, op. cit., p. 143.

À l'entreprise de déconstruction du faux s'accompagne celle de dire la vérité. De nombreux passages du recueil visent à garantir la véracité du propos. L'énonciateur appelle donc fréquemment à l'adhésion et à la croyance de l'interlocuteur. Citons notamment « Croyez-m'en » (p. 85),

tiens-le pour dit
de bon
tiens-le toi pour dit
de vrai
tiens-le pour dit
de sûr (« Et maintenant », p. 135),
en vérité en vérité
je vous le dis à vous (« Foi de marron », p. 100),

« Il est vrai » (« Nul ne se rappelle avoir vu », p. 91), etc. Ces énoncés invitent explicitement à considérer l'énonciateur en restituteur de la vérité. Il marque sa volonté d'être pris au sérieux par ce type d'ajout au discours. En effet, il n'aurait pas besoin de ces ajouts si sa crédibilité n'était pas en jeu. Grice explique par cet exemple la maxime de quantité : « si quelqu'un m'aide à réparer une voiture, je m'attends que sa contribution ne corresponde ni plus ni moins qu'à ce qui est demandé¹⁵⁷ [...] ». Chez Damas, l'énonciateur montre l'exemple en se dévoilant tel qu'il est, sans déguisement. Il se présente comme suit :

MALGRÉ LES SARCASMES DES UNS

malgré l'indulgence des autres
et au grand dam des uns
et au grand dam des autres
plaise à mon cœur
mis un instant à nu
d'afficher sur les murs
et autres lieux de la Ville
de crier à tue-tête
sur les toits de la Ville

¹⁵⁷ H. Paul Grice, « Logique et conversation », *op. cit.*, p. 62.

A BAS TOUT

VIVE RIEN (« Malgré les sarcasmes des uns », p. 148).

Le cœur est le refuge des sentiments et sa nudité correspond à l'absence de tout vêtement susceptible d'occulter la vraie nature. Les énoncés de vérité contribuent donc à la construction de la figure compétente de l'énonciateur et favorisent ainsi l'adhésion du lecteur aux propos.

Il serait possible de penser que la subjectivité de l'énonciateur entre en contradiction avec sa fonction de pédagogue puisqu'un professionnel se garde habituellement d'appuyer ses propos sur son jugement personnel. Cependant, au lieu d'entacher sa crédibilité, elle contribue à rendre celui-ci plus accessible, plus vraisemblable aux yeux de son allocutaire. Par exemple, l'énonciateur se raconte dans « Savoir-vivre » :

On ne bâille pas chez moi
comme ils bâillent chez eux
avec
la main sur la bouche (« Savoir-vivre », p.67)

Il s'inclut dans l'expression pour rendre compte de la différence de valeurs entre deux peuples. Une telle énonciation a pour effet de créer l'illusion chez le récepteur que le locuteur détient la compétence nécessaire à la prise de parole puisqu'il est un acteur de la situation, qu'il en a fait l'expérience. Ceci contribue à l'acceptation par le lecteur du « [c]ontrat discursif tacite¹⁵⁸ ». La signature symbolique de ce contrat implique l'ouverture du récepteur à ce qui est énoncé. Dans le cas d'un témoignage, le récepteur a tendance à accorder davantage sa confiance à l'individu qui a vécu l'événement, qui y était effectivement présent, plutôt qu'à celui qui fait office d'intermédiaire, qui recense seulement des faits obtenus par une source externe. Le « je » ne se referme donc pas sur lui-même. Il s'ouvre à l'Autre, car c'est par l'expérience individuelle que l'énonciateur forge sa crédibilité et se fait ainsi reconnaître par autrui.

En somme, le bégaiement poétique de Damas consolide le profil du cri nègre proféré par l'énonciateur des poèmes. En effet, le bégaiement comme le cri symbolisent l'indicible, « l'impossibilité du langage articulé¹⁵⁹ ». Dans le contexte de la Négritude, le bégaiement du poète est attribué à la difficulté d'exprimer la violence de la colonisation et de s'en affranchir.

¹⁵⁸ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société, op. cit., p. 143.*

¹⁵⁹ Jean Molino et Joëlle Tamine, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, op. cit., p. 144.*

Cette marque d'expression garantit donc une appartenance au mouvement de la Négritude et légitime la position de l'énonciateur qui s'en fait porte-parole. Ainsi, le bégaiement rend plus compétent, contrairement à ce que l'on pourrait penser. Le lecteur sera alors davantage enclin à accorder sa confiance à l'énonciateur et à écouter son propos. Autrement dit, l'énonciation poétique permet de conforter le pacte de lecture. En effet, si l'interlocuteur est en mesure de ressentir ce qui est présenté, il peut mieux s'identifier au dit du poème. En somme, le bégaiement, partie intégrante de l'expression de Léon-Gontran Damas, plus qu'un simple reflet du contexte historique, participe à l'entreprise d'affirmation de soi et de l'Autre. Il aide à interpeler l'allocataire autant que l'apostrophe ou l'adresse directe.

3. LA RENCONTRE DES INDIVIDUALITÉS

3.1 LES MÉDIAS

Une rencontre ne peut avoir lieu entre les instances que si toutes deux partagent quelque chose. Buysens note qu'il importe donc pour étudier la communication de « dégager ce qui est commun aux individus qui communiquent¹⁶⁰. » Les médias, s'ils sont adéquats, forment un pont entre les instances. La renommée d'un auteur dans le champ littéraire, le choix d'une maison d'édition et celui d'un genre, comme la poésie chez Damas, participent à la communication. Le poète livre une partie de lui-même par son œuvre et doit trouver un moyen de partager son individualité avec l'Autre, notamment à l'aide d'une figure intermédiaire, comme celle de la femme, souvent utilisée dans *Pigments* et dans *Névralgies*. L'écriture constitue en soi un premier médium d'expression accessible à un grand nombre de personnes. Elle répond à un « besoin de manifester, d'extérioriser les sentiments esthétiques¹⁶¹ ». Même si l'individu écrit un journal intime, le contenu du texte ne lui est plus entièrement rattaché du simple fait d'avoir utilisé des mots codés et décodables par une partie de la population humaine. Les codes, ensembles de significations, existent dans une communauté pour que l'être humain réussisse à se transmettre de l'information. Parler implique de « procéder à la sélection des diverses catégories de supports formels de la communication (langue, geste, mimique...) [...]»¹⁶². Les signes, les arts, le code morse, etc. sont autant d'autres langages inventés pour communiquer. L'action d'écrire, en

¹⁶⁰ Éric Buysens, *La communication et l'articulation linguistique*, op. cit., p. 36.

¹⁶¹ Éric Buysens, *La communication et l'articulation linguistique*, Ibid., p. 23.

¹⁶² Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 22.

français de surcroît, implique donc déjà une volonté de partager ce qui était auparavant exclusivement individuel. Par sa pratique de la littérature, Léon-Gontran Damas choisit l'art de l'écriture pour médium.

L'auteur de *Pigments* et de *Névralgies* a non seulement écrit, mais il a aussi publié. La publication de poèmes dans des revues puis l'édition de recueils lancent une entreprise de large diffusion. Le prestige du lieu de publication de l'écrivain aura un impact sur le nombre de lecteurs. La renommée de l'auteur est en ce sens aussi un média, un intermédiaire entre le lecteur et le volume. Ce type de média doit être distingué de celui qui compose le volume lui-même, soit l'objet qui agit comme intermédiaire entre les idées contenues dans le recueil et celui qui les reçoit, les actualise. La combinaison des deux recueils présentés aux lecteurs séparément plusieurs années auparavant indique l'atteinte d'une consécration littéraire et la volonté de concentrer les informations pour qu'un nouveau lectorat, peut-être plus jeune, y découvre un ouvrage de synthèse de l'œuvre de Damas. Les choix en matière de média renseignent donc sur le type de lectorat désiré ou anticipé. Le recueil *Pigments* suivi de *Névralgies*, publié chez Présence africaine en 1972 offre surtout à Damas une tribune pour les Africains, les Noirs de partout dans le monde, ainsi que pour tous ceux qui s'intéressent à la question de l'égalité entre les hommes. Le travail de l'auteur n'est pas le seul en jeu dans l'élaboration du produit fini. Le contenu général du recueil doit convenir à l'orientation de la maison d'édition. L'éditeur apporte un regard et une voix supplémentaires à la configuration physique du recueil et peut-être aux textes proposés. Ses suggestions ont contribué à construire l'objet matériel. Par sa publication, *Pigments*, suivi de *Névralgies* entre dans un champ de lutte contre les œuvres poétiques de ce même média, la littérature, et contre les autres moyens d'expression, la peinture ou la conférence par exemple. Jean Onimus définit la fonction du livre comme l'effet « d'aider ses usagers, non pas seulement à s'instruire [...] mais à accroître leurs possibilités de présence à soi et au monde¹⁶³ ». Le volume demeure le seul objet réellement en contact avec le lecteur. Le média prédispose à la rencontre. L'édition et l'objet-livre participent donc au processus de communication et de liaison.

Ensuite, le choix du genre littéraire est significatif. Maingueneau considère d'ailleurs les différents genres comme des « grands types de communication¹⁶⁴ ». Le genre poétique profite

¹⁶³ Jean Onimus, *La communication littéraire, op. cit.*, p. 83.

¹⁶⁴ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société, op. cit.*, p. 64.

d'une relation privilégiée avec la population européenne. La poésie est prisée de plusieurs, car elle est encore considérée comme un genre noble au XX^e siècle. Elle est notamment définie par Jean Onimus comme « l'approche concrète des êtres¹⁶⁵. » Cette dignité provient de l'Antiquité et de la Renaissance qui valorisèrent ce genre. La poésie est donc toujours présente malgré la montée en popularité des autres genres comme le roman, la nouvelle, l'essai. Le lecteur approche ce type de texte avec une attention et une écoute particulières. La brièveté du poème le rend idéal pour les pamphlets et les manifestes qui, nous le rappelons, prennent position et s'adressent à tous dans une optique de persuasion. Nous avons déjà relevé le rapprochement entre les poèmes de Damas et le surréalisme. Le recueil se voit ainsi entrer dans un réseau de significations en raison du genre littéraire dans lequel il est reconnu. Puis, la poésie a également pour avantage de s'insérer aisément dans les journaux et revues, deux des principaux médias de l'époque.

Signalons enfin que le genre poétique met de l'avant une esthétique du rythme. Sous un angle pratique, le rythme et la configuration épurée d'un poème en permettent une rapide mémorisation. La propriété mnémotechnique dispose alors le poème à être transféré d'un individu à l'autre. Tel qu'élaborée dans le précédent chapitre lors de l'analyse des silences et de la répétition, le rythme est une composante importante de *Pigments* et de *Névralgie*. Plusieurs poèmes remplissent la fonction mnémotechnique puisque le travail sur le rythme a l'effet d'une « rengaine » (« Position », p. 27) qui s'installe durablement dans l'esprit du récepteur. De plus, les multiples jeux de rythmique, affirment la singularité du poète. Tel qu'évoqué plus haut, Damas accorde une place privilégiée au rythme à un point tel que celui-ci peut sembler prendre le dessus sur l'avancement du texte, créant le célèbre bégaiement damassien. Au final, cette utilisation particulière de la poésie lui octroie une place à la fois privilégiée et singulière dans le genre. Damas se démarque en effet de ses contemporains. Le rythme lui permet d'être reconnaissable par les adeptes de poésie et de favoriser l'accès à son oeuvre.

3.2 L'ÉNONCIATION PERSONNELLE

Damas invente un langage qui lui est propre. Il exploite abondamment le jeu des interactions entre les mots. Sa poésie est prosaïque. La rime en est presque totalement absente. Le vers libre dégage le poète de cette contrainte. Le même son peut revenir à plusieurs reprises dans

¹⁶⁵ Jean Onimus, *La communication littéraire*, op. cit., p. 46.

un poème, mais il ne se situe pas forcément au même point du vers. Le poème « Désir d'enfant malade » utilise d'ailleurs fréquemment la sonorité [è]. Par contre, elle est répartie de manière irrégulière dans le poème. Les termes « lait », « vraie », « tendresse », « aurais », « pleine », « près », « sais » et « après » en sont composés. Parfois placée en début de vers, parfois à la fin et d'autres fois entre les deux, cette sonorité ne se retrouve pas à chaque vers et peut aussi apparaître à plusieurs reprises dans le même. Ainsi, nous observons un travail sur la phonétique, mais également un désintéressement de la contrainte de la rime. Celle-ci pourrait même paraître grossière en raison des nombreuses répétitions d'un même mot en fin de vers. À certains moments, on s'approche beaucoup de la rime, sans toutefois s'y résoudre :

Toute à ton besoin
toute à ta joie
toute à l'illusion [...] (« Toute à ce besoin d'évasion », p. 121).

Les termes « besoin » et « illusion » voient seulement leurs deux dernières voyelles inversées dans l'ultime syllabe. Il en va de même pour le titre du poème qui accole « besoin » et « évasion ». Dans de rares exceptions, il s'élabore une suite de mots de natures ou de phonologies similaires. Par exemple, les termes « intonation » et « inclination » (« Foi de marron », p. 101) possèdent la même terminaison et figurent successivement en fin de vers.

Damas décompose et lie les mots de sorte à former de nouvelles idées. Oswald Ducrot considère la langue comme un « effort pour représenter la pensée, et donc motivé, et qu'elle peut pourtant varier à l'infini, exprimant l'esprit même du peuple¹⁶⁶. » Par exemple, l'énonciateur de « Pour toi et moi » décrit de cette manière sa relation avec une femme :

défait
dé-lié
dé-noué
le jeu coulant du nœud
le nœud coulant du jeu
le jeu du nœud coulant (« Pour toi et moi », p. 146-147).

Le mot « défait » qui introduit la série se concrétise par le détachement des deux autres termes.

¹⁶⁶ Oswald Ducrot, *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage, op. cit.*, p. 111.

En effet, ceux qui suivent sont décomposés. Ceci permet de mettre l'emphase sur le sens fusionnel de l'ancienne liaison entre les instances puisque les termes « lié » et « noué » sont isolés. Ensuite, l'attention portée sur le préfixe « dé » montre l'absence de la liaison et rejoint également l'idée de jeu présent dans tout le poème. Le dé est un objet nécessaire à de nombreux jeux de hasard. Il est assez singulier de faire référence à ce type d'objet pour une relation amoureuse. Puis, les trois derniers vers combinent les mêmes termes dans un ordre différent, ce qui en modifie légèrement le sens. Le premier peut s'interpréter par la joie et la légèreté ayant quitté le couple noué. Le deuxième vers signifie plutôt le couple qui renonce à leur amour symbolisé par le jeu. Le terme « coulant » fait alors office de verbe. Enfin, le troisième vers synthétise leur relation amoureuse par un jeu où le couple n'est pas bien fixé. Le mot « coulant » a ici une fonction d'adjectif. Les mots et expressions perdent alors de leur rigidité et deviennent les outils d'un nombre infini de possibilités. Le récepteur est donc appelé à découvrir un langage à la fois unique et multipliable.

Le genre poétique se distingue d'autant plus des autres genres par la multiplicité de ses significations. Jean-Michel Adam nomme ainsi la signifiante en rapportant les propos de Claude Simon : « chaque mot en suscite (ou en commande) plusieurs autres, non seulement par la force des images qu'il attire à lui comme un aimant, mais parfois aussi par sa seule morphologie¹⁶⁷ [...] ». Les mots d'un poème, par leur signifiante, peuvent donc possiblement former des réseaux de corrélation dans l'esprit du lecteur. Nous avons notamment analysé la signification des « poupées noires » du poème « Limbé » (p. 43-45) Le jouet rappelle l'enfance. L'enfant qui joue avec des poupées imagine qu'elles sont des humains. Il les manipule et leur fait faire ce qu'il veut. L'enfance est aussi un moment crucial pour l'apprentissage. On y apprend des principes et des manières d'interagir. Le Blanc colonisateur a imposé sa culture au Noir colonisé, le traitant comme un enfant à éduquer. Le groupe nominal « poupées noires » s'ouvre donc sur plusieurs sens. La biographie de Damas et l'histoire de la colonisation entrent en corrélation de façon récurrente avec les mots de *Pigments* et de *Névralgies*. Le recours à l'image facilite la communication puisque celle-ci peut engendrer un lien entre les instances par sa reconnaissance commune, telle une simplification du code. Certaines images ont une portée internationale, de sorte que la probabilité de partager le concept auquel elle renvoie avec le récepteur est grande. Par exemple, dans l'expression « l'interdit du fruit défendu » (« Il n'en était rien », p. 110), le

¹⁶⁷ Jean-Michel Adam, *Pour lire le poème, op. cit.*, p. 152.

« fruit défendu » fait référence à l'histoire biblique du péché originel dans laquelle Adam et Ève, les premiers humains, ont mangé un fruit du jardin d'Éden malgré l'interdiction de Dieu. La présence des humains sur Terre est alors la punition de cette action. Les enseignements de la Bible sont suivis par des milliards de personnes dans le monde. Le symbole du fruit défendu est donc très répandu. Le lecteur du poème reçoit ainsi l'idée véhiculée par l'image, se l'approprie selon sa propre expérience et l'ajuste à la situation. Le colonisateur occidental pratiquait le christianisme. Il a perçu dans cette religion une justification à sa domination sur le Noir. L'interdit dont il est question dans le poème renvoie donc à cette croyance et à ce type d'autorité. Par ces réseaux de signifiante, la communication se fait plus aisée entre énonciateur et récepteur des poèmes.

Joseph Bonenfant détaille cette démarche dans son article intitulé « Stratégies interactives dans la fiction du discours poétique » : « seule la lecture active, cocréatrice, exauce la demande d'implication et le vœu de réussite intersubjective que le poète dissémine dans son discours¹⁶⁸. » La communication devient dès lors plus complexe que le transfert d'information d'un individu à l'autre. Elle dénote plutôt deux pôles distincts : celui de l'énonciateur qui se raconte avec des concepts qu'il connaît et celui du récepteur qui accède à un énoncé et qui se le raconte selon sa connaissance des mêmes concepts. Les mots ne sont alors que des portes vers l'intériorisation et le message final peut être tout à fait différent de ce que l'énonciateur a en tête au moment de l'énoncer. Par exemple, l'arrivée au pied de la « Muraille de Chine » met fin à la relation des individus du poème « A vouloir sonder de près la nuit » (p. 133). Cette Muraille de Chine métaphorise un obstacle, une frontière infranchissable par le couple. La raison de la séparation importe donc moins que sa force qui s'avère être plus grande que celle des individus. Au lieu de dire, l'énonciateur démontre l'impasse de la relation. Le groupe de mots « Muraille de Chine » appartient déjà au langage collectif et par conséquent, l'énonciation est facilement décodable lorsqu'on prend en considération le contexte de l'énoncé. Même si le lecteur ne l'a pas visitée, il s'en fait une représentation mentale à partir de ses connaissances. À ce sujet, Jakobson est d'accord avec Sapir que « [l']idéation règne en maître dans le langage¹⁶⁹ ». Par ce processus, il est en mesure d'interpréter correctement le passage. Ainsi, l'étrangeté de retrouver la Muraille de Chine dans une scène qui n'est pas reliée au pays s'efface par la cohérence de son concept. Bref,

¹⁶⁸ Joseph Bonenfant, « Stratégies interactives dans la fiction du discours poétique », dans *Protée*, vol. 15, n° 3 (automne 1987), p. 80.

¹⁶⁹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, op. cit., p. 213.

l'écriture imagée fait appel à la participation du récepteur dans un travail de déduction et crée donc une relation de connivence entre des individus qui partagent un même code.

Les réflexions de l'énonciateur face aux événements de sa vie occasionnent la prédominance d'un discours descriptif. Comme l'image, ce type de discours situe la situation d'énonciation sur des bases communes pour les instances. Le début des poèmes présente fréquemment des éléments de contexte spatial et temporel préparatoires à l'expression des sentiments de l'énonciateur. Par exemple, ce poème présente un moment d'amertume :

SUR LE SEIN

bel et bien

flasque

d'un luxe

de maquillage

défait

je me suis réveillé

au tout petit matin

je me suis réveillé blême

de dépit (« Sur le sein », p. 88).

La situation se déroule au lendemain d'une nuit passée sur le corps d'une femme. La description peu attirante de son sein annonce déjà la déception de l'homme établie en fin de poème. Son dépit provient d'un changement de perception entre la nuit et le jour vis-à-vis de la femme. Les termes « flasque » et « luxe » se rapprochent dans la sonorité, mais s'opposent dans le poème par leurs sens. Le luxe va souvent de paire avec un camouflage des « défauts » en matière de beauté, le sein flasque étant considéré comme l'un d'eux. L'homme avait un soupçon de la tentative de la femme de rehausser la perception de son corps puisqu'il ajoute l'expression « bel et bien » à sa description. Le maquillage, autre élément sensé améliorer l'esthétique corporelle, s'est détérioré dans la nuit et permet d'apercevoir le corps réellement nu. La seule action du poème est le réveil. L'éveil du corps de l'énonciateur est toutefois moins important que l'éveil de sa conscience. L'individu comprend que cette femme n'est pas telle qu'il le croyait cette nuit-là. L'action se conjugue donc à son émotion. C'est sur cette dernière émotion de dépit qu'est mise l'emphase à la fin du poème. Nous avons vu dans le précédent chapitre que

l'énonciateur se dévoile surtout par sa description de l'Autre. Ce portrait de la femme était donc nécessaire pour qu'il en arrive à se rendre intelligible. Les passages descriptifs permettent alors de mieux faire connaître le cadre de la réflexion et de la justifier. *Pigments* et *Névralgies* se compose, par conséquent, d'une variété de genres et de discours différents où le rôle de la femme dans l'interlocution finit par jouer un rôle essentiel pour le poète dans la compréhension de soi. Nous avons déjà statué sur la prose et la poésie, de même que sur les discours descriptifs, injonctifs et explicatifs. Ces modes d'écriture varient les angles d'approche du texte et les possibilités de contact avec le récepteur. Le contact est défini par Jakobson comme « un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication¹⁷⁰. » Il implique la compréhension du texte, mais la connexion peut aussi être de l'ordre du sentiment d'appartenance ou simplement de l'appréciation de l'œuvre.

L'art théâtral est notamment présent dans quelques poèmes. Il y est fait allusion entre autres dans « Parce que la comédie » (p. 138). Les termes « comédie » et « drame » y apparaissent, deux genres très exploités au théâtre. Ce poème évoque aussi une « scène au rideau blanc baissé ». Le référent théâtral est alors explicite. Ces éléments dramaturgiques sont personnalisés par la couleur blanche qui déroge du rouge habituel du rideau. La remarque du changement du rouge pour le blanc renforce la complicité entre l'énonciateur et le récepteur puisqu'elle confirme que tous deux possèdent le même référent. De plus, le poème « Shine » (p. 65) fait référence au titre d'une pièce du musicien jazz Louis Armstrong. Ce dernier est d'ailleurs cité en dédicace. La référence au jazz rejoint les amateurs de musique. L'énonciateur dresse ainsi dans son discours des parallèles avec la réalité, sans compter les références à la colonisation, qui peuvent former des liens entre le lecteur et lui.

Il se crée donc une interaction entre l'énonciateur et le récepteur à travers les médias, c'est-à-dire, pour reprendre les mots de Goffman une « influence réciproque que les partenaires exercent sur leurs actions respectives lorsqu'ils sont en présence physique immédiate les uns sur les autres¹⁷¹ ». À notre sens, l'interaction s'effectue même en l'absence physique de l'une des instances de dialogue. La communication dans *Pigments* et dans *Névralgie* nécessitait d'abord un retour à l'intériorité de la part de chacune des instances. Cette méthode évite la reproduction du

¹⁷⁰ Roman Jakobson, *Ibid.*, p. 214.

¹⁷¹ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, vol.1, Paris, Minuit, 1973, p. 23.

modèle de la colonisation qui enseignait l'assimilation d'informations par mimétisme et acculturation. La rencontre entre les instances se réalise en raison de la fusion de deux individualités qui se reconnaissent. Mais c'est paradoxalement « l'incommunicable qui communique¹⁷² » chez Damas. Nous l'avons vu avec l'exemple du bégaiement. Si les stratégies d'appel ont fonctionné, l'Autre aura réfléchi sur son monde et sur sa propre condition. L'interlocuteur aura donc acquis les outils menant à son affirmation. En effet, l'Autre devient un semblable, un co-énonciateur doté de son individualité propre. Les médias, comme les instances, auront joué un rôle dans ce contact. Ils auront permis au poète d'atteindre le lecteur. Nous constatons, au terme de nos analyses, que là où il n'y avait qu'écart et incommunicabilité entre les êtres, la communication finit par s'établir et se concrétiser en une union et une fusion des différentes instances.

¹⁷² André-G. Bourassa, « Poésie et communication – en forme de journal et d'examen de (...) science », dans *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 8 (1977), p. 12.

CONCLUSION

L'analyse de la communication dans *Pigments – Névralgies* de Léon-Gontran Damas a permis de montrer l'importance de la langue comme enjeu poétique. Elle est la pointe d'un iceberg qui représente la culture dont la définition complète chez un individu particulier est problématique. La culture est d'autant plus difficile à cerner lorsque l'individu est un colonisé à qui on a imposé de nouveaux paramètres. Le mouvement de la Négritude dont Damas est le cofondateur vise à éradiquer cette scission de soi pour que le Noir se reconnaisse et soit reconnu. La communication est centrale dans ce processus, autant pour la prise de conscience que pour la lutte contre le racisme et l'assimilation.

Le recueil fait état de l'inaptitude à se parler et à s'écouter des multiples binômes tels l'homme et la femme, le colonisateur et le colonisé. Le dialogue entre instances est dès lors avorté ainsi que tout ce qu'il implique d'acceptation de l'Autre, de connivence et d'égalité. Ces échecs sont relatés par un « je » qui adresse des appels à autrui dans l'espoir de mettre fin à son isolement. Notre ambition était d'étudier l'apparente contradiction entre cette incommunicabilité textuelle remarquée et l'interaction réelle prouvée par les contraintes sociologiques de l'œuvre et par son impact idéologique dans la société. Il s'agissait de dénouer l'amalgame formé de la combinaison des histoires d'un individu et d'une collectivité.

L'atteinte de cet objectif suppose de prendre en compte les différents types de messages et de visées, de même que la variété d'intervenants et de contextes possibles. De plus, l'instance énonciatrice emploie plus d'un procédé de communication lors de son acte. La réussite ou l'échec d'une interaction dépend donc de plusieurs facteurs, ce qui complexifiait son étude dans *Pigments-Névralgies*. Notre recherche a permis de vérifier ce qui se dégage de ces variantes, si une méthode est préférable aux autres pour obtenir l'effet désiré : la reconnaissance de soi.

L'élaboration de la trajectoire de l'auteur invita à considérer l'œuvre dans un horizon plus spécifique. Elle inclut les éléments particuliers à la vie de l'auteur qui peuvent avoir influé sur la publication d'un tel ouvrage. Les dispositions révèlent que Damas a grandi dans un environnement aux valeurs bourgeoises dont il se détourne lorsqu'il lit les textes de mouvements révolutionnaires qui l'ont précédé et qu'il fréquente des gens aux problématiques identitaires

semblables aux siennes. Ces dernières se définissent surtout par le sentiment de perte qu'ils partagent, perte d'une terre, d'une culture, d'une dignité et finalement, la perte d'êtres chers dans le cas de Damas. Ce bris des rapports déclenche ensuite des actions visant à reconnecter les gens avec leur personne et leur appartenance à un groupe social, d'où les œuvres, les anthologies, les études sociologiques, les animations radiophoniques, les congrès et les cours à l'université. Nous avons respecté ces deux stades de la communication chez Damas dans notre analyse du recueil.

À cela se greffent les positions et prises de position du poète qui témoignent des voies dans lesquelles il s'est engagé. On y découvre l'importance des relations d'amitié de Damas, issues pour la plupart des cercles littéraires qu'il fréquenta, pour sa consécration dans le milieu. On comprend aussi davantage le rôle que l'auteur accorde à la littérature, à la culture et à la Négritude dans le projet de rejoindre l'Autre, soit l'esprit d'affirmation, d'ouverture et de partage que ces concepts impliquent.

Le deuxième chapitre du mémoire analyse la représentation de l'écart dans le recueil. Il identifie d'abord précisément les instances énonciatives en vue de vérifier leur interrelation. La première partie du chapitre se consacre à la figure de l'énonciateur et à la dualité dont elle est composée. Quelqu'un s'exprime et s'affirme, mais reste aussi amovible et discret sur lui-même, presque abstrait. L'énonciateur est au final une figure qui s'identifie à plusieurs et à qui il est facile de s'identifier si l'on partage des valeurs anticoloniales. L'expérience d'un individu homme donne également lieu à une expérience collective.

Nous utilisons ensuite les mêmes procédés d'analyse pour cerner les différents récepteurs. Décrit par l'énonciateur, cet Autre apparaît comme son contraire ou son désir. Sa présence dans la situation d'énonciation renseigne donc également sur celui qui l'évoque. L'énonciateur le réclame pour que s'arrêtent la violence et l'exclusion et il critique son inaction. Les récepteurs sont aussi multiples que les énonciateurs. Ils forment des entités symboliques reconnaissables par leurs rôles dans la société, soit l'allié et l'assaillant.

De plus, une esthétique de l'écart renforce l'opposition entre les instances. Des procédés tels la temporalité et la typographie séparent les discours, mettant en évidence les problématiques

interactionnelles et les divergences d'opinion. La doxa ou les valeurs réprimées sont donc exclues, mises à part pour leur nature discriminatoire. Cette partie de l'analyse explique d'ailleurs que le dominé s'empare du pouvoir et inverse les rôles. Il résulte du chapitre sur l'écart que les instances sont multiples, mais qu'elles s'opposent et s'excluent, car les intentions présentes dans les messages de part et d'autres sont non concrétisées. En d'autres mots, il y a absence de connivence.

Le troisième et dernier chapitre de ce mémoire s'intéresse à l'impact que peut constituer une telle insistance sur la représentation d'un écart entre les instances. Nous observons d'abord le comportement de l'énonciateur. Celui qui s'exprime présente une démarche réflexive en raison de son attitude à la fois impulsive et lucide face aux événements décrits. Ceci engendre une interaction de soi à soi qui le fait grandir et qui l'incite à s'affirmer. Cette communication forme alors une boucle dont l'affirmation est le départ et l'arrivée.

Une seconde partie interroge davantage les appels à l'Autre qui visent à lui insuffler la même force d'affirmation. De l'appel direct à la demande camouflée, l'objectif est toujours de toucher l'Autre et de créer une réaction. Des procédés pédagogiques servent à attirer son attention, à gagner sa confiance et à vulgariser le propos pour en augmenter les chances de compréhension par le récepteur. L'énonciateur devient alors transmetteur d'un savoir obtenu par son expérience du monde et sa rétroaction par rapport à celle-ci, soit l'acceptation de lui-même.

Nous constatons finalement que l'attitude dominatrice, celle qui impose sa volonté, n'a pas autant de chances de succès dans une situation de communication que celle de partage. Nous avons donc étudié les médias utilisés pour *Pigments – Névralgies* pour déterminer sa capacité d'entrer en contact avec l'Autre. Le partage requiert toutefois la contribution du récepteur. Sa réception suppose que ce dernier évalue les informations présentées selon ses propres connaissances, principes et intérêts. L'énonciateur invite le récepteur à s'appropriier les mots et les concepts du recueil pour qu'il se lance à son tour de son plein gré dans l'entreprise d'affirmation et d'acceptation de soi en réponse à ce monde qui exclut. La communication ou la rencontre avec l'Autre fonctionnera ainsi par l'intermédiaire de l'individualité de chacun et par la reconnaissance de ce qu'ils ont en commun.

L'étude de la communication dans *Pigments* et dans *Névralgies* nous apprend que l'Autre est essentiel à l'évolution de soi. Le récepteur est souvent perçu comme l'instance qui sera surtout affectée par l'interaction. Par contre, la communication a un impact sur les deux parties. L'individu se découvre lui-même pour adapter son discours et obtenir l'effet escompté. Il prend conscience des similitudes et des différences dans son rapport avec un ami ou un ennemi. Une méconnaissance des parties impliquées bloquera le mécanisme de la communication. Ce dernier est complexe puisque l'ensemble de la situation énonciative est à prendre en considération, d'où la difficulté de reproduire artificiellement une conversation. La communication chez Damas est un savoir riche qui n'est jamais absolu, mais pour lequel il faut toujours persévérer parce qu'un individu se transforme à chacune de ses rencontres avec l'Autre ou avec l'objet artistique. Le changement occasionné par le rapport à l'Autre se retrouve dans toute l'œuvre de Damas. On y aborde cette « perte » ou cet « abandon » de soi imposé par le colonisateur qui semble arrêter l'évolution et jeter l'individu *hors* de lui-même, mais aussi ce changement *vers* soi, qui développe ce qu'il est. La réussite ou l'échec de la communication est à la source de ces bouleversements en l'individu.

La poésie de Damas est empreinte de mouvement. Dans *Retour de Guyane*, le sociologue tente aussi de circonscrire ce chaos entre les peuples en présentant les irrégularités et les distorsions dans les systèmes de son pays natal. L'étude de ce mémoire peut alors s'ouvrir sur l'entière bibliographie de Léon-Gontran Damas. En cessant de la limiter à la parole, nous faisons de la communication la base de tout rapport entre individus ou groupes, réels ou fictifs. La communication s'étend à tout ce qui est donné à percevoir et à recevoir, sachant que ces deux faces ne se substituent pas nécessairement car il faut considérer des facteurs tels l'intention, le verbal, le non-verbal et la perception. Il serait donc pertinent, dans une nouvelle analyse de relier entre eux, dans un travail comparatif approfondi, des discours du quotidien, des œuvres littéraires et des textes théoriques sur l'énonciation, la réception, l'intertextualité et même la vraisemblance. Au lieu de miser sur les différentes fonctions de chaque domaine, nous pourrions sans doute observer des correspondances qui les lient les uns aux autres sous l'angle de l'interaction.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus principal

DAMAS, Léon-Gontran, *Pigments - Névralgies*, Paris, Éditions Présence Africaine, [1972, 2003] 2005, 168 p.

2. Corpus secondaire

DAMAS, Léon-Gontran, *Black-Label, suivi de Graffiti et de Poèmes nègres sur des airs africains*, Paris, Gallimard, 1956, 154 p.

DAMAS, Léon-Gontran [dir.], *Poètes d'expression française 1900-1945*, Paris, éditions du Seuil, 1947, 322 p.

DAMAS, Léon-Gontran, *Retour de Guyane, suivi de Misère noire et autres écrits journalistiques*, Paris, Jean-Michel Place, 2003, 186 p.

DAMAS, Léon-Gontran, *Veillées Noires*, Montréal, Leméac, 1972, 181 p.

3. Ouvrages et articles critiques

3.1 Sur Léon-Gontran Damas

BURTON, Richard D.E. « My Mother who Fathered Me: 'Hoquet' by Léon Damas ». *Journal of West Indian Literature*, vol. 4, n° 1 (janvier 1990), p. 14-27.

DAHOUDA, Kanaté, « L.G. Damas et Saint-Denys Garneau. Poésies et figures de la violence », dans *Présence Francophone*, n° 53 (1999), p. 45-57.

EMINA, Antonella [dir.], *Léon-Gontran Damas. Cent ans en noir et blanc*, Paris, CNRS, 2014, 333 p.

Hommage posthume à Léon-Gontran Damas; 1912-1978, Paris, Présence africaine, 1979, 430 p.

KOTCHY, Barthélemy, *Une lecture africaine de Léon Gontran Damas*, Abidjan, CEDA, 1989, 134 p.

FAYE, Doudou J. « Léon-Gontran Damas : une vie, un combat », thèse de doctorat en littératures et civilisations d'expression française, Paris, Université Paris 12, 1984, 250 p.

HURLEY, Anthony, « Pigments. A Dialogue with self » dans *Black Images*, vol. 3 n°1 (1974), p. 37-45.

LATIDINE, Yasmina, « La représentation de la femme dans l'œuvre de Léon-Gontran Damas », dans *Boutures*, vol. 2, n° 1 (septembre-février 2002), p. 17-19.

Léon-Gontran Damas. Un homme, un nègre en quête de l'universel. Actes du colloque international de Cayenne, 3-8 novembre 1998, Montréal, Éditions ÉLAEIS, 2000, 140 p.

NDAGANO Biringanine et Gervais CHIRHALWIRWA [dir.], *Léon-Gontran Damas, poète moderne*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2009, 412 p.

N'DIAYE, J.-P., « La négritude en question 2. Léon Damas » dans *Jeune Afrique*, n° 532 (16 mars 1971), p. 57-58.

MILLER, F. Bart, *Rethinking Negritude through Léon-Gontran Damas*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2014, 261 p.

MILLER, F. Bart. « Rethinking Damasian Negritude. Biography, literature, genre theory », dans *International Journal of Francophone Studies*, vol. 13, n° 1 (juin 2010), p. 91-102.

MILLOGO, Louis, « Analyse poétique de « Pigments » de Léon Gontran Damas », thèse de doctorat en linguistique, Paris, Université Paris 8, 1983, 991 p.

MORÉ, Marcel, « Poèmes de Léon Damas », dans *Esprit*, n° 23-24 (septembre 1934), p. 704-710.

OLYMPE, Bhely-Quenum, « Névralgies », dans *Afrique Actuelle*, n° 14 (janvier 1967), p.49-50.

OJO-ADE, Femi, *Leon-Gontran Damas, the spirit of resistance*, London, Karnak House, 1993, 207 p.

RAAD, Marie-Simone, « De *Pigments* à *Black-Label* : Léon Gontran Damas ou la négritude oubliée », mémoire de master en lettres modernes, Nice, Université de Nice, 2008, 103 p.

RAAD, Marie-Simone, « Introduction à une poétique de la poésie damassienne », mémoire de master en lettres modernes, Nice, Université de Nice, 2010, 177 p.

RACINE, Daniel, *Léon Gontran Damas. L'homme et l'œuvre*, Paris, Présence africaine, 1983, 238 p.

RANO, Jonas Daniel, « Créolitude : prolégomènes à l'intégration socioculturelle et littéraire afro-créole, le cas de Léon-Gontran Damas », thèse de doctorat en langue et littérature françaises, poétiques modernes, Paris, Université Paris 12, 2006, 449 p.

RIVERA, Guillermo Antonio, « Colonialism, imprisonment, and contamination in French Guyana : Leon-Gontran Damas's « Retour en Guyane » and Patrick Chamoiseau's « Guyane : Traces-memoires du bagne » », thèse de doctorat en philosophie, Ann Arbor, Université de Miami, 2006, 179 p.

TÉTU, Michel [dir.], *Léon-Gontran Damas. Actes du colloque Léon-Gontran Damas (Paris 1988)*, Paris, Agence de coopération culturelle et technique et Présence africaine, 1990, 316 p.

TOUMSON, Roger, « Une expérience des limites. L'épreuve du langage poétique chez L G Damas », dans *La Transgression des couleurs, Littérature et langage des Antilles (XVIIIe, XIXe, XXIème siècles)*, Paris, Éditions Caribéennes, 1989, t. 2, p. 401-411.

WARNER, Keith Q., *Critical perspectives on Léon-Gontran Damas*, Washington, Three Continents Press, 1988, 178 p.

WARNER, Keith Q., « New Perspective on Léon Damas », dans *Black Images*, vol. 2, n°1 (1973), p. 3-6.

3.2 Sur la Négritude

CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris et Montréal, Présence africaine et Guérin littérature, 1990, 101 p.

DEPESTRE, René, « Les Métamorphoses de la Négritude en Amérique », dans *Présence africaine*, n° 75, 1970, p. 19-33.

FANON, Frantz, *Peau noire masque blanc*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 188 p.

HAUSSER, Michel, *Essai sur la poétique de la Négritude*, Paris, Éditions Silex et Atelier national de reproduction de thèses, 1986, 1003 p.

JAUNET, Claire-Neige, *Les écrivains de la négritude*, Paris, Ellipses, 2001, 127 p.

JONES, Edward Allen, *Voices of Négritude. The expression of Black experience in the poetry of Senghor, Césaire & Damas*, Valley Forge, Judson Press, 1971, 125 p.

KESTELOOT, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001, 386 p.

LOCKE, Alain, *The New Negro*, Riverside, Simon and Schuster, 1925, 452 p.

MELONE Thomas, « Le thème de la négritude et ses problèmes littéraires » dans *Présence africaine*, n° 48, 1963, p.133-150.

MICHEL, Jean-Claude, *Les écrivains noirs et le surréalisme*, Sherbrooke, Naaman, 1982, 181 p.

OPOKU-AGYEMANG, Kwadwo, « Trois témoins de la négritude : étude de l'œuvre d'Aimé Césaire, de Léon Gontran Damas, et de Léopold Sédar Senghor », thèse de doctorat en littérature comparée, Bordeaux, Université Bordeaux 3, 1970, 366 p.

SALA-MOLIN, Louis, *Le Code noir ou le calvaire de Canaan*, Paris, Quadrige/PUF, 2005, 292 p.

SCHOELL, Franck Louis, *Histoire des Noirs aux Etats-Unis*, Paris, France-Empire, 1964, 250 p.

SÉDAR SENGHOR, Léopold, *Léopold Sédar Senghor, poète sénégalais*, Nathan, Paris, 1964, 62 p.

SIMARD, Lyse, « La Négritude » dans « Trois étapes de la pensée antillaise moderne : Négritude, Antillanité, Créolité », mémoire de maîtrise en études littéraires, Québec, Université Laval, 1996, 137 p.

4. Ouvrages et articles théoriques

ABLALI, Driss et Eléni MITROPOULOU [dir.], « Sémiotique et Communication. État des lieux et perspectives d'un dialogue », dans *Semen : Revue de semio-linguistique des textes et discours*, n° 23 (avril 2007), p. 7-176.

ADAM, Jean-Michel, *Pour lire le poème*, Paris / Bruxelles, De Boeck-Wesmael / J. Duculot, 1992, 250 p.

ADAM, Jean-Michel, « Pour une pragmatique linguistique et textuelle », dans Claude Reichler [dir.], *l'Interprétation des textes*, Paris, Minuit, 1989, p. 183-222.

AEGLIDIUS, Adam, *L'énonciation dans la poésie moderne : approche linguistique des genres poétiques*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2012, 436 p.

AMOSSY, Ruth [dir.], *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, 215p.

AMOSSY, Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 235 p.

AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, 2000, 246 p.

AUSTIN, John Langshaw, *Le langage de la perception*, Paris, Vrin, 2007, 236 p.

AUSTIN, John Langshaw, *Les actes de discours*, Paris, Seuil, 1980, 283 p.

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 203 p.

BENVENISTE, Émile, *La communication. Extrait de problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2009, 147 p.

BERTRAND, Pierre et Martin THIBAUT, *Paroles de l'intériorité. Dialogue autour de la poésie*, Montréal, Liber, 2007, 133 p.

BONENFANT, Joseph, « Pour une lecture pragmatique de la poésie », dans *Études littéraires*, vol. 25, n° 1-2 (1992), p. 65-82.

BONENFANT, Joseph, « Stratégies interactives dans la fiction du discours poétique, dans *Protée*, vol. 15, n° 3 (automne 1987), p.75-79.

BOUGNOUX, Daniel, *Vices et vertus des cercles : L'autoréférence en poétique et pragmatique*, Paris, Éditions La Découverte, 1989, 265 p.

BOURASSA, André-G., « Poésie et communication – en forme de journal et d'examen de (...) science », dans *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 8 (1977), p. 12-14.

BOURASSA, Lucie, « Poésie, narration et sens de la vie. À propos d'*Il n'y a plus de chemin* de Jacques Brault », dans *Études françaises*, vol. 39, n° 3. 2003, p. 71-88.

BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, 243 p.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p.

BOURQUE, Paul-André, « Jacques Poulin ou l'art de communiquer l'incommunicabilité », dans *Québec français*, n° 34, 1979, p. 38-39.

BRIOLET, Daniel, *Le langage poétique. De la linguistique à la logique du poème*, Paris, Nathan-Recherches, 1984, 126 p.

BUYSSSENS, Éric, *La communication et l'articulation linguistique*, Bruxelles et Paris, Presses universitaires de Bruxelles et de Paris, 1970, 175 p.

CHABROL, Claude, « Énonciation, interlocution, interaction », dans *Sémiotique en jeu : À partir et autour de l'œuvre d'A.J. Greimas*, Paris-Amsterdam, Éditions Hadès-Benjamins, 1987, p. 227-246.

CHAPELAIN, Brigitte, « La communication, la dimension longtemps oubliée de la littérature » dans *Hermès, La Revue*, vol. 3, n° 70 (2014), p. 144-149.

CHARAUDEAU, Pierre, *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique*, Paris, Hachette, 1983, 176 p.

COQUET, Jean-Claude, *Nouvelle problématique de l'énonciation*, Paris, Didier-Érudition, 1996, 166 p.

CORZANI, Jack, *La littérature des Antilles-Guyane françaises*, Fort-de-France, éditions Désormeaux, 1978, 1495 p.

COURTÉS, Joseph, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991, 302 p.

DUBOIS, Jean, *Éléments de linguistique française. Syntaxe*, Paris, Larousse, 1970, 294 p.

DUBOIS, Jean, *Linguistique & sciences du langage*, Paris, Larousse, 2007, 514 p.

DUCROT, Oswald, « Analyses pragmatiques », dans *Communications*, vol. 32, n° 1 (1980), p. 11-60.

DUCROT, Oswald, « Les lois de discours », dans *Langue française*, vol. 42, n°1 (1979), p. 21-33.

DUCROT, Oswald, *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage*, Paris, Minuit, 1989, 191 p.

FRANCOEUR, Louis, *Les signes s'envolent. Pour une sémiotique des actes de langage culturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1985, 236 p.

FEYEL, Gilles, *La presse en France des origines à 1944 : histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses, 2007, 192 p.

GOFFMAN, Erving, *Façons de parler*, Paris, Éditions de Minuit, [1981] 1987, 277 p.

GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, vol.1, Paris, Minuit, 1973, p. 256.

GOFFMAN, Erving, *Les rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, 230 p.

GRICE, H. Paul, « Logique et conversation », dans *Communications*, vol. 30, n° 1, (1979), p. 57-72.

GROUPE MU, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, 1990, 368 p.

HABERMAS, Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, Paris, Fayard, 1987, 480 p.

HEUVEL, Pierre van den, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris, J. Corti, 1985, 319 p.

JACQUES, Francis, *Dialogiques II. L'espace logique de l'interlocution*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, 639 p.

JAKOBSON, Roman, *Dialogues*, Paris, Flammarion 1980, 175 p.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, [1963] 1970, 255 p.

- JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, 507 p.
- JEANNERET, Yves et Emmanuël SOUCHIER, *La valeur de la médiation littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006, 136 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La Question*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991, 377 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005, 365 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999, 267 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, 2008, 200 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les interactions verbales. Approche interactionnelle et structure des conversations. Tome 1*, Paris, Armand Colin, 1990, 318 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les interactions verbales. Tome 2*, Paris, Armand Colin, 1992, 368 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les interactions verbales. Tome 3*, Paris, Armand Colin, 1994, 347 p.
- LUZZATI, Daniel, Jean-Claude BEACCO, Reza MIR-SAMII, et al., *Le dialogique : colloque international sur les formes philosophiques, linguistiques, littéraires, et cognitives du dialogue*, organisé par le Département de lettres modernes de l'Université du Maine, Bern, éditions Peter Lang, 1997, 402 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan, 2000, 211 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Genèses du discours*, Bruxelles, P. Mardaga, 1984, 209 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, 196 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004, 262 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Linguistique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan, 2003, 243 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, [1994] 1999, 155 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire. L'énonciation littéraire II*, Paris, Nathan, 2001, 186 p.

MANSFIELD, Eric, *La Symbolique du regard – regardants et regardés dans la poésie antillaise d'expression française. Martinique, Guadeloupe, Guyne, 1945-1982*, Paris, Publibook, 2009, 630 p.

MAURANGES, Jean-Paul, « Le Signe « silence », dans la poésie moderne. Application à quelques poèmes québécois », dans *Voix et Images*, vol. 3, n° 1, 1977, p. 81-95.

MEUNIER, André, « Modalités et communication », dans *Langue Française*, vol. 2, n° 1 (1974), p. 8-25.

MOESCHLER, Jacques et Anne Reboul, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994, 562 p.

MOUNIN, Georges, *La communication poétique*, précédé de *Avez-vous lu Char?*, Paris, Éditions Gallimard, 1947 et 1969, 296 p.

MOUNIN, Georges, *Les rapports entre le langage et la pensée. Point de vue d'un linguiste*, dans *Journal International de Psychologie*, vol. 6, n° 1 (1971), p. 13-14.

MOUNIN, Georges, « L'intention de communication », dans *La linguistique*, vol. 18, n° 2 (1982), p. 3-19.

MOUNIN, Georges, *Poésie et société*, Paris, Presses universitaires de France, [1962] 1968, 108 p.

MOUNIN, Georges, *Sept poètes et le langage*, Paris, Gallimard, 1992, 185 p.

MOUNIN, Georges, « Sur la mort des langues », dans *La linguistique*, vol. 28, n° 2 (1992), p. 149-158.

NGALASSO-MWATHA, Musanji [dir.], *Linguistique et poétique : l'énonciation littéraire francophone*, Bordeaux, Pessac, 2008, 266 p.

NØLKE, Henning, *Le regard du locuteur : pour une linguistique des traces énonciatives*, Paris, Kimé, 1993, 324 p.

ONIMUS, Jean, *La communication littéraire*, Paris, Desclée de Brouwer, 1970, 205 p.

PAQUIN, Jacques, « Écriture et interlocution chez Jacques Brault », dans *Voix et Images*, vol. 19, n° 3 (1994), p. 568-584.

POULIN, Marie-Rose-Lyne, « La poésie en tant que moyen d'expression, d'intégration et de communication à la lumière de la psychosynthèse », essai de maîtrise en sciences de l'éducation, Université Laval à Québec, 2001, 35 p.

RANDALL, Marilyn, « Contexte et cohérence. Essai de pragmatique littéraire », dans *Études littéraires*, vol. 25, n° 1-2 (1992) p. 103-116.

RECANATI, François, *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979, 214 p.

RICOEUR, Paul, *Discours et communication*, Paris, L'Herne, 2005, 66 p.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, [1990] 1996, 424 p.

RIVARA, René, *Pragmatique et énonciation. Études linguistiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, 294 p.

ROY, André, « La décommunication », dans *24 images*, n° 100 (2000), p. 18.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1978, 374 p.

SAINT-MARTIN, Fernande, *La littérature et le non verbal. Essai sur le langage*, Montréal, Typo, 1994, 186 p.

SCHAEFFER, Pierre, *Machines à communiquer. Genèse des simulacres*, Paris, Seuil, 1970, 315 p.

SCHAEFFER, Pierre, *Machines à communiquer 2 : Pouvoir et communication*, Paris, Seuil, 1972, 318 p.

SEARLE, John R., *Les actes de langage : Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972, 261 p.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Élégies majeures* suivi de *Dialogue sur la poésie francophone*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 123 p.

STIERLE, Karlheinz, « Identité du discours et transgression lyrique », dans *Poétique*, vol. 8, n° 32 (novembre 1977), p. 422-444.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 315 p.

TODOROV, Tzvetan, *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979, 177 p.

VULTUR, Ioana, « La littérature comme forme de communication » dans *Hermès, La Revue*, vol. 3, n° 70 (2014), p. 140-143.

WUNDERLICH, Dieter, « Pragmatique, situation d'énonciation et deixis » dans *Langages*, vol. 7, n° 26 (1972), p. 34-58.

5. Site internet consulté

« Le Code noir Recueil d'édits, déclarations et arrêts concernant les esclaves nègres de l'Amérique (1685) », [en ligne], <http://www.axl.cefan.ulaval.ca/amsudant/guyanefr1685.htm>, site consulté le 20 mars 2016.

STOEAN, Carmen Ștefania, « Les théories de l'énonciation comme fondement de l'approche communicative », dans *In memoriam, Dialogos*, [en ligne], http://www.romanice.ase.ro/dialogos/08/07_Stoean-Les-theories.pdf [Site consulté le 4 décembre 2014].