

*Black-Label et Une
flèche pour le pays à
l'encan :*
marronnages et
écopoésies chez
Léon Gontran
Damas et Elie
Stephenson

 alternative francophone
pour une francophonie en mode mineur

<https://doi.org/10.29173/af29479>



Anne-Sophie Dubosson

anne.sophie.dubosson@vanderbilt.edu

Vanderbilt University

Résumé. Faire « marronner » des textes poétiques pour y relever les différents tissages et lignes de fuite qu'offrent ces mêmes œuvres : voici ce que tente d'explorer cet article à travers deux auteurs guyanais, Leon-Gontran Damas et Elie Stephenson. D'un côté, Black Label de Damas, où se déploie cet « imaginaire de l'enchevêtrement » proposé par Sandrine Bédouret-Larraburu et David Béroutet et de l'autre, Elie Stephenson, dans son œuvre poétique Une flèche pour le pays à l'encan. Faire dialoguer ces œuvres entre elles participe du désir de forger des géographies intentionnelles de marronnage, d'inscrire celles-ci dans cette « dynamique de lyannaj » que nous propose Dénètem Touam Bona à travers cette question, formulée par Gramsci : « Que faire, comment riposter, comment créer des alliances face à la fragmentation de forces subalternes qu'opère toute hégémonie ? ». Il nous faudra ainsi concevoir cette réflexion autour du territoire mouvant et contestataire de ces œuvres marron, selon les frontières imaginaires toujours renouvelées de l'exil et de la quête de soi.

Mots clés : marronnage; Guyane; Damas; Stephenson; écopoesies

Abstract. To "marronner" poetic texts in order to identify the different weavings and vanishing lines offered by these same works: this is what this article attempts to explore through two Guyanese authors, Leon-Gontran Damas and Elie Stephenson. On the one hand, Damas's *Black Label*, where the "imaginary of entanglement" proposed by Sandrine Bédouret-Larraburu and David Bérourret unfolds, and on the other, Elie Stephenson, in his poetic work *Une flèche pour le pays à l'encan*. Bringing these works into dialogue with one another is part of the desire to forge intentional geographies of marronnage, to inscribe them in the "dynamics of lyannaj" proposed by Dénètem Touam Bona through the question formulated by Gramsci: "What to do, how to fight back, how to create alliances in the face of the fragmentation of subaltern forces brought about by all hegemony?" In this way, we'll have to design this reflection around the shifting, contested territory of these brown works, according to the ever-renewed imaginary frontiers of exile and the quest for self.

Keywords: Marronnage; Guyane; Damas; Stephenson; Ecopoetries

INVESTIR L'ESPACE

En 1941, dans la revue *Tropiques*, Suzanne Césaire invective les poètes de la littérature doudou, rejetant avec passion « la littérature de hamac. La littérature de sucre et de vanille. Tourisme littéraire. Guide bleu et CGT. Poésie, non pas » (65). L'essayiste et poétesse invoque la « dynamite du morne », « loin des rimes, des plaintes, des alizés, des perroquets. » (66) et esquisse les contours d'une Caraïbe purgée des mièvres envolées lyriques coloniales. La question qui se pose alors dans la quête philosophique entreprise par les auteurs du bassin antillo-guyanais est celle-ci : comment saisir les soubresauts politiques et philosophiques qui parcourent le Nouveau Monde ? De cette interrogation naît la nécessité d'investir le territoire, de le réformer par des dire poétiques qui vont capturer l'enfance, la misère et la solitude, les traumatismes de l'esclavage à travers la terre et la nature repensées. Des formes de rébellion s'organisent ainsi dans la parole poétique et embrasent l'ensemble des Antilles et la Guyane. Dans cet article, nous explorerons les œuvres de deux auteurs guyanais, qui participent à cette reconfiguration poétique du territoire : Léon-Gontran Damas dans *Black-Label* et Elie Stephenson avec *Une flèche pour le pays à l'encan*. Nous examinerons les stratégies de résistances intentionnelles mises en place dans le texte et de quelle manière la parole poétique et écopoétique vient dérouter le discours colonial. Dans cette optique, nous relèverons l'esprit du marronnage qui façonne de nouvelles géographies, inverse les rapports du centre à la périphérie, et développe un être-au-monde poétique où s'entrelacent diverses chronotopes. Il s'agit ici d'interroger le rapport à l'espace et au temps, et comment celui-ci se charge d'une portée contre-hégémonique, le mot poétique venant contourner les promesses d'un exotisme facile offert par « les logiques discursives impériales » (Boizette et al. 67).

Pour concevoir une esthétique de marronnage comme elle peut se présenter chez les auteurs guyanais Léon-Gontran Damas et Elie Stephenson, il faut d'abord appréhender la façon dont celle-ci s'insère dans le cadre plus vaste d'une géographie marronne. Le marronnage est d'abord une matérialisation historique

de la résistance des esclaves échappés de la plantation. Il s'incarne par une fuite vers les hauteurs, ou vers des espaces alors considérés comme hostiles, hors du système plantationnaire. L'Habitation se conçoit alors, dans une perspective coloniale, comme le centre économique et culturel. La logique marronne vient déstabiliser cette entreprise en rendant visible les lieux de résistance et déjouer « le quadrillage d'une société de surveillance » (Roch 47). En effet, la géographie marronne a ceci de particulier qu'elle se conçoit originellement à partir d'une rupture, opérée par l'esclave sur la plantation. Elle investit les territoires en marge de la société coloniale, et explore les spécificités de cette périphérie face à la métropole. La géographie marronne se caractérise ainsi par des paysages difficiles d'accès, à la fois lieux de rassemblement et de fuite pour ceux qui ont échappé à la plantation. À partir de cette marge, l'esthétique marronne propose des écologies de résistances où se déploient des savoir-faire et des stratégies de survie qui mettent en péril la toute-puissance coloniale. Cette guérilla, ces tactiques de résistance, qui ont lieu dans les espaces de la marge telles des forêts profondes de la Guyane, jouent de la complexité du territoire pour défier l'ennemi. Tout se doit d'être mobile et nomade dans le marronnage, il n'y a pas de place pour la sédentarité. Comme le suggère l'auteur et philosophe Dénètem Touam Bona : « La frontière marronne doit en effet marquer, coder le territoire de la communauté sans laisser de traces "visibles", sans donner prise au repérage par l'appareil de capture colonial » (179). Il s'agit donc de faire preuve d'inventivité aussi bien que d'agentivité pour créer des leurres, façonner d'autres chemins loin des routes toutes tracées de l'empire, de ce que nomme Édouard Glissant « la projection en flèche » de la colonisation face à l'arabesque et la circularité marronnes. C'est à partir de cette errance première et fondamentale que peut se penser l'esthétique marronne. Nous empruntons ici les mots de Blanchot sur le nomadisme pour relever la richesse de ce concept : « N'est-ce pas plutôt que cette errance signifie un rapport nouveau avec le "vrai" ? N'est-ce pas aussi que ce mouvement nomade (où s'inscrit l'idée de partage et de séparation) s'affirme non pas comme l'éternelle privation d'un séjour, mais comme une manière authentique de résider ? » (165).

La géographie marronne brise la verticalité du rapport maître-esclave pour favoriser des lieux d'action politique et poétique qui mettent en péril l'habiter colonial. En cela, elle produit des espaces d'intentionnalité et de parole dans lesquels l'individu en marronnage peut évoluer.

La poésie joue un rôle fondamental dans le marronnage littéraire en ce qu'elle déjoue le projet narratif, le déconstruit, en explorant les espaces liminaires du rêve et de la réalité. Chez Gramsci, l'hégémonie culturelle se conçoit comme perpétuation des croyances de la classe dominante à travers l'œuvre culturelle, ce que l'on peut transposer dans le milieu colonial par la popularisation des images coloniales auprès d'une population occidentale. Pour contrecarrer les logiques de domination, les auteurs marrons investissent l'espace de la marge, définissent dans les périphéries une écologie des savoirs : « C'est-à-dire des savoirs situés fonctionnant selon une chronotopie et une biotopie qui envisage de manière autre, et tout autant valide, notre temps et finalement notre espace » (Boizette et al. 67). Dans cette optique, les œuvres de Damas et de Stephenson répondent à cet impératif de résistance. C'est une entreprise de sédition, une rupture de l'ordre établi qu'offrent à voir ces deux auteurs : Damas considéré comme un des chantres du mouvement de la négritude forge des enchevêtrements nécessaires entre le Gran Bois où se sont conçues les premières formes de marronnage et celui, urbain, de l'exil, du chemin parcouru dans un Paris qu'il réinvente à l'aune de ses désespoirs. Stephenson, de son côté, rend visible une disparition, la Guyane de son enfance, celle des « rivages festonnés de coco de prunes rouges » et de « la brousse morte » (7). Son œuvre s'inscrit à l'opposé du « mensonge exotique » (Patient 6), ses lieux sont traversés par le souvenir, mais aussi par une nécessaire rébellion. Ceci est parfaitement illustré dans le poème P.O.S.I.T.I.O.N.. Alors que la plage représente le lieu d'une fantaisie accessible pour le touriste en

Guyane, c'est pour Stephenson l'endroit où se fomentent l'insurrection poétique et l'appel à l'action face à la ségrégation.

LYANNAJ ET MARRONNAGE

C'est en cela que les œuvres de Damas et de Stephenson sont essentielles, car leurs poèmes ont forgé des espaces de résistance qui viennent asseoir la primauté de l'errance poétique en y entremêlant des formes de solidarité que l'on pourrait désigner par le terme créole de lyannaj. Par lyannaj, j'entends le terme utilisé ici par les écrivains caribéens Patrick Chamoiseau, Édouard Glissant et Raphaël Confiant : « qui est d'allier et de rallier, de lier relier et relayer tout ce qui se trouvait désolidarisé » (Bona 182). Dans *Fugitif où cours-tu ?*, Dénètem Touam Bona retrace et approfondit le concept de « lyannaj » à travers l'histoire du marronnage : alors que le mot « lyannaj » était utilisé autrefois pour désigner le tressage de cannes dans les Antilles, il est à présent utilisé pour symboliser des échanges solidaires et des pratiques qui court-circuitent les logiques de dominations, qu'elles soient capitalistes et néocoloniales. Lors des manifestations contre la vie chère qui ont eu lieu un peu partout dans les Caraïbes en 2009, une série d'organisations syndicales se sont regroupées sous le nom de Liyannaj Kont Pwofitaszon (LKP), montrant un front uni face aux politiques socio-économiques de la République française. Le lyannaj que suggère Bona est une forme de consolidation de divers marronnages :

Détournement créateur d'un geste associé à l'exploitation esclavagiste le lyannaj est la façon dont le petit peuple antillais a exprimé et mis en œuvre la poétique de la relation à laquelle appelle Édouard Glissant. [...] La liane est donc puissance d'hybridation, d'alliance, de créolisation. [...] Le lyannaj réactive l'esprit de la forêt, l'esprit du marronnage. (182-4)

De quelle manière cette poétique de lyannaj prend-elle forme chez Damas et Elie Stephenson ? Nous nous proposons, dans un premier temps, d'explorer le recueil de poèmes de Damas *Black-Label*, publié en 1956, pour dévoiler les pratiques discursives de marronnage à l'œuvre dans le texte. Ce recueil, à la fois porteur du mouvement de la Négritude est aussi, selon les termes de la chercheuse Kathleen Gyssels, « le plus surréaliste des recueils damassiens » (Bédouret-Larraburu 59). *Black-Label*, conçu comme un chant en quatre mouvements, cartographie ou dé-cartographie dans de nouvelles géographies intentionnelles, les réalités tragiques de l'exil et de la quête de soi, en dévoilant au lecteur les échappées mélancoliques parisiennes de l'écrivain ainsi que ses incursions sur la terre des ancêtres. Le premier mouvement s'ouvre sur la Guyane qu'il nomme Terre des Parias, en référence à la terre des déportés, de ceux qui ont échoué au bagne, mais aussi la terre des esclavagisés venus d'Afrique. Ces arrivées successives dans l'espace guyanais ont alors forgé l'identité créole, exemplifiée chez l'auteur par les Trois fleuves qui « coulent dans ses veines » (11), ses origines autochtones, africaines et européennes. De cette terre originelle, s'effectue dans le poème le va-et-vient constant entre l'espace guyanais marginalisé par la métropole, et la terre d'exil qu'incarne Paris pour le poète. À partir de ce territoire d'exil émergent de nouvelles géographies imaginaires et mythiques. Les îles d'aventures des grands récits d'exploration européenne s'érigent dans la parole damassienne comme lieux ultimes de la souffrance noire, représentés dans le texte par les « Isles à Sucrierie et les Isles de la mort-vive » (12).

À Paris, la Seine célébrée par les poètes de la métropole se transforme en un lieu de désespoir et de déchéance pour l'écrivain tiraillé par l'impossibilité de trouver une échappatoire et le désir de sortir de cette violence et de ces blessures originelles. La nostalgie le ramène néanmoins en Guyane avec le souvenir de « l'Oncle retrouvé » et l'évocation du Grand-Bois : « Je vois d'ici les bras que l'oncle rassuré

à l'appel de détresse dans la nuit du grand-bois m'eût ouvert d'allégresse » (13). Ici, le Grand-Bois a une connotation spécifique ; il signifie en créole guyanais la forêt et par extension l'endroit où les communautés marronnes se sont retrouvées et organisées pour échapper au contrôle et à l'oppression du système plantationnaire. Dans le premier mouvement du poème, la « Tour dominant la ville » (13) fait office de tour de contrôle, de système de surveillance dont l'esclavagisé en marronnage doit se soustraire.

PREMIER MOUVEMENT. LE CHEMIN DE DAMAS : UNE QUÊTE IDENTITAIRE

Chez l'Oncle retrouvé en Guyane, les vieux démons sont exorcisés pour libérer « l'amour qui s'en viendrait » (14) et surtout révéler le chemin qui mène « non pas au Christ, mais à Damas » (14). Le vers en lien avec le chemin de Damas peut s'interpréter de multiples façons : traditionnellement, l'expression « trouver son chemin de Damas » peut signifier à la fois trouver sa voie, changer soudainement d'opinion et se convertir au christianisme. Nous pensons qu'il y a certainement un peu des trois dans le vers damassien. D'abord, le désir chez le poète d'exposer des vérités personnelles à travers l'errance poétique, puis la volonté de prendre conscience du chemin qui le mène à lui-même, tout en reconnaissant la distance le séparant de sa véritable identité. Ce jeu de masques auquel il se soumet en métropole instille chez l'auteur des sentiments de mélancolie et de résignation, signalés dans le texte par le retour cyclique de ces vers : « Black-Label à boire, pour ne pas changer Black -label à boire à qui bon changer » (16).

Ce premier mouvement propose un contre-pied à l'exotisme. Dans ses vers, « Tel j'ai vu le ciel partout un le même ni moins bleu moins beau ni moins gris moins triste avec ou sans nuages » (15), Damas s'éloigne des visions idéalisées de l'Eden fertile du Nouveau Monde, prônées par les voyageurs venus d'Europe. À l'opposé des représentations idylliques des Tropiques, le poète exprime la honte ressentie par ses compatriotes « de naître partout ailleurs qu'en bordure de la Seine ou du Rhône » (17) en établissant une topographie caribéenne et guyanaise de la souffrance. Il offre à voir et à penser sur les territoires du Nouveau Monde les stigmates imposés aux colonisés. Cela passe par l'évocation des espaces de l'esclavage tels que les plantations guyanaises, avec « ceux dont la sueur arrose champs de cannes de maïs d'ananas et de bananes » (24).

DEUXIÈME ET TROISIÈME MOUVEMENT : MADONE CRÉOLE ET EXIL PARISIEN

Le deuxième et troisième mouvement de *Black-Label* s'ouvrent sur une représentation nous apparaissant au premier abord exotique dans l'évocation de la Martinique où sa mère a vécu : « femme entrevue en L'île aux mille et une fleurs assise aux pieds des mornes verts et filaos échevelés » (37). Ces vers convoquent des images de nature pastorale, très loin de la Guyane natale. Nous retrouvons ici davantage des remémorations nostalgiques du passé, entre rêve et réalité. La nature caribéenne présentée plus tôt en mille et une fleurs se transforme et se théâtralise. Les fleurs de la terre maternelle se métamorphosent en bouquets de roses dans l'espace religieux « des reposoirs sur qui pleuvaient roses effeuillées roses parfumées roses d'encens miraculées immaculées matriculées à la Fête-Dieu des ans passés et trépassés »

(38). Cette femme, entrevue au pays des mille et une fleurs, semble d'ailleurs présider à ce spectacle en tant que Madone créole, alors que le poète fait ressurgir l'image de « l'enfant de chœur en caramel chasuble rouge souliers vernis » (38). Les souvenirs qui mêlent l'espace rêvé de la Martinique à celui de l'église de son enfance en Guyane sont rappelés à la mémoire du poète depuis le lieu d'exil que représente Paris.

Le poète, dans ce deuxième mouvement, tend vers un amour impossible, étant « à l'autre bout du monde » (40), à Paris, et qui appelle au loin la femme aimée, nommée Sicy. Le poème tend vers l'évocation d'un passé disparu dont l'impact se fait encore ressentir sur les lieux de son errance parisienne, faisant fusionner en un même endroit dans le vers poétique « la neige en plein dans sa mansarde » (44), et l'espace créé par l'amour, peuplé par les fantômes du passé.

TROISIÈME ET QUATRIÈME MOUVEMENT : L'ENFANCE ET LE DÉSIR RÉPRIMÉ

Les troisième et quatrième mouvements poursuivent la quête amoureuse entreprise plus tôt dans les premier et deuxième mouvements, en amenant de nouvelles géographies et contrées poétiques, plus introspectives cette fois-ci puisqu'elles invitent Damas à retourner sur les lieux-dits de l'enfance. Le pays de sa jeunesse se matérialise dans le poème par un point d'origine qui se définit en opposition au lieu d'exil : « Je suis né tout au bout du monde, là-bas entre la Montagne-des-Tigres et le Fort-Cépérou qui regarder la Mer dîner de soleil » (61). Tous ces espaces sont à la fois représentatifs de la beauté guyanaise avec par exemple « Les chutes de Rorota dont l'eau est belle et bonne à boire, Buzaré dont l'ombre rafraichit » (61), mais aussi des endroits hantés par les souffrances d'autrefois, comme la ville de Chaton qui voit passer au large les cadavres. À une mer nourricière, source de plaisirs et de contemplation, vient se substituer un environnement terrifiant, une écologie du désastre annonciatrice des errances poétiques et de l'exil. L'énumération des lieux, comme la Crique, la Place des Palmistes, l'Anse des Amandiers, qui viennent alimenter le discours du poète, portent en eux les souvenirs intimes de Damas aussi bien qu'ils ravivent les blessures de son enfance, et de ce qu'il appelle « les désirs comprimés » (63) : les manguiers d'alors offrent les branches que l'instituteur utilisera pour frapper les enfants, la nature si belle de l'Anse des amandiers « où viennent crever de vanité les cerfs-volants » (62) deviennent objets de tourment pour l'enfant qu'était Damas. Similaire au deuxième mouvement, le poète dénonce les servitudes multiples et célèbre la liberté à travers les marginalisés : « Mort au maître d'école et vivent, vivent les rebelles les réfractaires les culs-terreux les insoumis les vagabonds les bons absents les propres à rien » (67).

Le recueil de *Black-Label* offre de nombreux points d'ancrage à l'esthétique marronne dans sa capacité à faire voyager le vers damassien dans de multiples chronotropes. Le passé et le présent s'entrecroisent continuellement pour former des paysages sensoriels dystopiques. En effet, l'exploration des cinq sens est au cœur du projet poétique, bien que celle-ci s'accomplisse dans les réminiscences des souffrances individuelles et collectives : Lorsque Damas évoque le passage du milieu et la vie sur les plantations, le « toucher » s'incarne dans les deux pôles de la douleur physique et psychologique. D'un côté, « la chair toute brûlée à vif », « le fouet de la chiourme » (21), mais aussi le corps violenté de la femme avec « la matrice adulée » (21). Les « roses parfumées » des souvenirs d'enfance de Damas comme enfant de chœur viennent côtoyer « les bonnes choses en réserve gelées de goyave liqueur de monbin [...] » (63). Les chutes

de Rorota sont à la fois source de réconfort, « bonnes à boire » (61), mais aussi souillées par le passage des cadavres.

Marronner, selon la parole d'Edouard Glissant, consiste à « prendre les chemins de traverse de la pensée [...], d'aller vers le monde avec des traces que nous avons frayées nous-mêmes » (93). Les « chemins de traverse » de Damas prennent la forme de mouvements cycliques où s'y inscrivent des répétitions, creusant un sillon dans la mémoire collective. La trace de l'homme et du poète se retrouve dans les pleurs qui viennent se perdre dans la Seine, la peine liquide avalée et transcendée, et pour ainsi dire annonciatrice de la rencontre d'univers liquides, qui viendront plus tard se chevaucher et se dissoudre entre eux. Le commerce triangulaire, symbolisé dans l'écriture par la multiplication des îles et des asservissements, est démantelé par la parole marronne. En effet, les îles rentrent en résonance avec d'autres espaces-temps, et offrent des jeux de correspondances entre ceux qui sont nés « en Guyane et aux Antilles » (16) et ceux qui « sont nés partout ailleurs » (17). De cette fracture initiale est née une autre trace, laissée par l'auteur sous la forme du chemin de Damas, certes un chemin de pénitence, mais aussi celui qui mène vers la lumière : « où avec l'amour qui s'en viendrait [...] tomberait demain pour sûr la fièvre et le dégoût » (14). Il y a les pays desquels a commencé la traite, cités comme des points de départ et de non-retour, faisant émerger une cartographie de la nostalgie et désespoir, ouvrant à nouveau le passage vers le monde des ancêtres et des origines : « ceux qui parvinrent exténués, mais vivants au rivage avant que d'avoir à quitter à jamais voiles au vent les rives du Congo du Gabon du Bénin de Guinée de Gambie de Gorée » (20). L'exil parisien fait parfois surgir l'idée d'une île fantastique, une île rêvée et créée de toute pièce, incarnée par la « Cabane cubaine » (48). Ce sont les Caraïbes imaginées par l'Europe, où vient se déposer, sur une piste de danse, le temps d'une soirée, l'ébauche d'un mouvement. Damas nous invite à poursuivre cette route vers le désir qui s'inscrit dans un « Paris-Nombriil-du-Monde », qui est cette fois « à la merci de l'AFRIQUE » (51), de son rythme et de sa voix.

ELIE STEPHENSON ET « L'ÉDIFICE COLLECTIF »

Ces chevauchements temporels, cet équilibre précaire du poème, se retrouvent également chez l'écrivain guyanais Elie Stephenson dont on peut observer la filiation poétique avec Damas. En effet, son œuvre multiplie les hommages envers celui-ci : on discerne dans sa verve poétique le rythme damassien, l'aspect cyclique d'une poésie qui se veut l'écho de son époque et de son peuple. Stephenson est un homme de Lettres profondément ancré dans la vie sociale guyanaise et, comme le souligne Isabelle Favre, il y a chez lui la conviction de faire « coïncider l'écriture individuelle avec l'élaboration d'un édifice collectif » (107). Plus connu pour ses pièces de théâtre et son groupe de musique Les Neg'Marrons, Stephenson possède néanmoins un corpus poétique prolifique. Une flèche pour le pays à l'encan emblématise ce rapport au monde de l'écrivain engagé : « Ecrire [...] signifie deux choses : participer et témoigner. Participer, c'est faire corps avec la vie, l'action collective [...]. Témoigner, c'est décrire [...], mais également prendre position, et par là même affirmer son engagement physique, intellectuel, et sentimental » (Stephenson 107).

Dans la préface écrite par l'auteur guyanais Serge Patient pour son recueil *Une flèche pour le pays à l'encan*, celui-ci loue la singularité poétique et subversive d'Elie Stephenson. Ces quelques phrases que je vais citer pourraient être applicables à l'écriture damassienne : « Cette voix ne cherche pas à séduire, elle

nous interpelle. Elle est d'abord protestation de dignité bafouée, des pages de colère, non de résignation, de subversion, non de gémissement, d'indignation, non de compromission. Il n'y a pas de mensonge exotique chez Stephenson » (Patient 6). Le poème qui ouvre son recueil *Une flèche pour un pays à l'encan*, publié en 1975, s'intitule « Prélude à un retour » et semble évoquer le pamphlet guyanais de Damas « Retour de Guyane », celui-ci étant une réflexion acerbe sur l'administration et le pouvoir colonial français et leurs projets d'assimilation envers la population guyanaise. Dans ce poème « Prélude à un retour », précisément celui de Stephenson en Guyane, le paysage, la nature dans son ensemble, porte les marques laissées par la colonisation toujours incessante de la métropole sur l'environnement guyanais. Le texte signale une future disparition : « Mais lorsque je reviendrai les bois verts ne seront plus. Les chemins aux jours de pluie jamais plus ne fleuriront » (7).

L'EFFET D'UNE DISPARITION : VILLES ET CAMPAGNES MÉTAMORPHOSÉES

L'humain et le non-humain se retrouvent désolidarisés, la nature dans l'impossibilité de retranscrire la détresse du poète : « oui lorsque je reviendrai les oiseaux ne diront plus ces chants qui étaient mes cris » (7) et la forêt d'Elie Stephenson, qu'il nomme « la forêt des vieux contes » (8) a été remplacée par une vue avec esplanade pour contenter le « bourgeois » (6). Comme chez Damas, il ne reste plus que les nostalgies de l'enfance pour faire revivre les paysages et les géographies d'autrefois. Cette ville, métamorphosée par la venue des métropolitains, doit son existence uniquement à ce qu'il nomme « les cargos de la servitude » (8) ayant franchi l'Atlantique depuis l'Hexagone.

Le poème « A ma mère » se conçoit comme une lettre qui lui aurait été écrite, exprimant les souvenirs enfouis dans la mémoire de Stephenson et où l'évocation des lieux de son enfance prend une tournure mystique : les feux de brousse de jadis sont devenus des feux sacrés qui lui « brûlent la tête » (10) jusqu'à ce que la terre soit féconde. Ce que le poète appelle « les chemins de liberté » (11) entrent en écho avec le chemin de Damas, les mises à mort du régime colonial et la célébration de la Guyane et le fameux « mort à la classe, mort au maître d'école et vive le yan-man » (67).

UNE NATURE SÉGRÉGÉE : LA PLAGE DE CAYENNE

Il y a chez Stephenson la nature merveilleuse, presque divine, jardin d'Eden toujours recommencé avec « ses fruits nouveaux » (10), mais aussi une nature que la France s'est accaparée pour satisfaire les besoins de l'État et des métropolitains. Dans le poème « P.O.S.I.T.I.O.N. », Stephenson dénonce la ségrégation qui sévit sur les plages de Cayenne. Il la nomme la no black's land « la mer était d'huile à force d'être calme sur la plage ma plage comme d'un no black's land nul ne venait s'allonger ou courir » (13). Le poète donne l'impression qu'il est en exil chez lui, comme l'était Damas à Paris. Il en fait d'ailleurs le rapprochement : « pendant 20 secondes, j'eus l'atroce impression de m'être égaré quelque part dans Paris » (14). Cependant, cette place se transforme en lieu d'action, un lieu de marronnage qui permet à l'auteur d'affirmer son identité et de se mettre en marche « sans pardon sans merci » (15). Le poème offre les modalités d'une insurrection, incarnée par le défi inconnu que se lancent les deux hommes à la fin du quatrain. L'alcool « fade à force de rancœur » (15), du verre pris au comptoir,

fonctionne dans le texte comme un écho au Black-Label de Damas, que celui-ci boit et chante sous forme de litanie. L'intertextualité qui se noue entre ces deux textes participe au lyannaj, façonne dans les dé(-)routes respectives des connivences, une forme de mise en abîme des solitudes partagées.

QUADRILLAGE POLICIER ET EXODE RURAL

Le poème « Nécrose » est une mise en scène cauchemaresque et théâtrale d'une réalité citadine sous surveillance : « Les bambous maigrelets balancent leurs ossements au bruit des chaînes » (17), ce qui évoque à la fois le temps de l'esclavage, ainsi que celui de la police et du monde carcéral. Les spatialités morbides de cette géographie urbaine sont incarnées par les « murs de la gendarmerie » (17) qui semblent prendre la ville en étau, ainsi que par les nombreuses anaphores qui viennent appuyer ce sentiment de suffocation : « Le bruit des baïonnettes le bruit des fusils le bruit des grenades semblent à s'y méprendre au craquement des os » (17). Les visions exotiques de la Guyane font définitivement place à une vision beaucoup plus sombre d'une ville en proie au désespoir. Cette représentation d'une Cayenne abandonnée à elle-même et corrompue est aussi présente chez Damas sous la forme d'action poétique. Par l'entremise d'un retournement de stigmat, la Guyane décrite comme Terre des Parias est alors transcendée par la parole littéraire et matérialise cette esthétique de marronnage. En détournant l'image des Tropiques conventionnellement rattachée à l'environnement guyanais par les Métropolitains, le poème évoque la prédation, celle des policiers envers la population, celle des animaux, incarnée par le « corbeau et sa charogne » (17). La nature subit des distorsions : à l'abondance du paradis perdu de l'enfance exposée plus tôt dans le poème « A ma mère... » vient se substituer un environnement naturel malmené, en forme de corps-carcasse incarné par les « bambous maigrelets ». Les « rochers noirs » se confondent avec ceux de « la gendarmerie » (17), le monde se recompose ainsi dans une alliance tragique et cauchemardesque entre la nature et les divers systèmes de surveillance mis en place dans la ville.

On retrouve cette ville malheureuse et assujettie à un pouvoir colonial dans le poème « Trame » où se multiplient les formes d'autoritarismes qu'il énumère ici « bureaucratie, religiocratie, colonicratie, voyoucratie et crasse aussi » (21) et pour laquelle il cherche à ouvrir de nouvelles voies de passage. La nature est elle aussi corrompue, puisque le danger se cache dans toute chose :

Les bleuets sont partis, les chasseurs sont rentrés
 les pièges demeurent cachés et féroces
 le danger est présent au front des buissons, dans la hanche des fleurs
 dans la veine des fruits, sur la couche des fleuves
 dans les membres de la ville (19)

Le poème « Trame » est dédié à sa sœur Lyetta. Il y met en place de nombreuses anaphores : le schéma cyclique de « c'est l'aube Lyetta » signale la fin d'un espoir, d'une échappatoire possible. « C'est l'aube » peut aussi signifier que c'est le moment opportun pour prendre une décision et s'engager, ce qui semble prolonger les convictions d'Elie Stephenson envers la participation à l'« édifice collectif » (Favre 107). Il y évoque l'aube purificatrice, le chemin de croix, mais surtout le « layon » des forêts guyanaises et « les pieds déchirés » (19) expriment la fuite, voire la fugue, la mélodie intérieure perpétrée par le mouvement

de libération. La douceur de l'aube, son côté vivifiant, illustrée par le « parfum de cannelle », le « tam-tam de pic-vert » (19) ne peut exister que brièvement face aux désillusions qui attendent le poète et la sœur. L'esclavage est mentionné par « trimer », les « coups répétés » (20). Les éléments naturels participent à la souffrance : « le sable dans les yeux, le sable dans la gorge » (20). La ville est représentée comme une forme de dégénérescence qui ne peut que favoriser l'infertilité. Dans ce poème, les villages sont abandonnés et le rêve d'autosuffisance semble s'évanouir pour de bon. Le décès de la grand-mère marque la fin d'une époque, celle de l'abattis, de la terre labourée par l'œuvre collective et le chant mayouri :

L'abattis agonise du mal des vainqueurs
 l'année des saisons
 décime les plantes ...le village est ridé ainsi qu'une eau
 croupie. (22)

De manière inexorable, l'aube à la fin du poème se transforme en « sombre nuit » (22). L'exode rural, signalé par ces hommes « bardés de chimères » (22), indique le début d'une nouvelle ère de la vie guyanaise. Il y a pourtant dans ce dénouement tragique du poème une volonté de créer un dialogue, de lutter contre les départs collectifs. Les poèmes d'« Une flèche pour le pays à l'encan » coïncident avec un moment particulier de l'histoire guyanaise. En effet, l'installation du centre spatial guyanais fait venir un grand nombre de métropolitains dans le pays et pousse les locaux à se déplacer sur le littoral pour entrer dans le « fonctionnariat tertiaire » (Piantoni 205).

CONCLUSION

Le marronnage des deux poètes s'inscrit profondément dans l'entrelacement des espaces, ceux de la Guyane, des abattis de l'enfance, de l'environnement guyanais, mais aussi ceux où ils sont ostracisés, en raison de leur appartenance et de leur couleur de peau. Ces correspondances créent des lieux de paroles où viennent s'établir des insurgences poétiques : « Marronage was and is typified by maroons cultivating freedom on their own terms within a demarcated social space that allows for the enactment of subversive speech, acts, gestures, and social practices antithetical to the ideas of marginalizing agents » (Roberts, cité dans Bledsoe 31). Il y a des envolées possibles, au-delà des sévices infligés à l'école qui est décrite comme espace de reproduction du savoir colonial, le poste de police, à l'intérieur des dédales où l'enfant-poète se perd, où peut exister une parole neuve, portée par Tèteche la conteuse, à la « langue paresseuse et rebelle » (73), puis l'échappée belle parmi les orphelins :

qui regardaient le soleil s'en allait mourir
 dans les battues de Macouria
 contre la ligne indigo
 où le Ciel
 au-dessus l'échine de l'homme au sabre d'abattis
 se confondait avec la mer (74).

Damas et Stephenson ont cela en commun qu'ils se sont réapproprié l'espace guyanais à travers la parole poétique. Comme le suggère Sandrine Bédouret-Larraburu, la poésie de Damas dépasse la simple description, elle témoigne d'une façon d'habiter et d'être au monde qui sort des sentiers battus, invite à un nomadisme fécond. C'est d'abord une approche mémorielle qui est repensée dans les textes de Damas et Stephenson avec l'introduction d'une circularité temporelle. Le présent fait presque figure d'absent dans leur poésie, car il est constamment imprégné des réminiscences de l'enfance et de la jeunesse en Guyane : La Montagne aux Tigres chez Damas et l'abattis pour Stephenson. Les incursions sur le territoire poétique des deux écrivains offrent au lecteur une exploration sensorielle et intime de la Guyane tout en permettant de reconsidérer la force subversive des géographies marronnes. Explorer les tressages intertextuels qui lient *Black-Label* et *Une flèche pour le pays à l'encan*, a permis de redéfinir le concept de territorialité à la lumière de l'esthétique marronne, évacuant de l'équation littéraire commune aux Tropiques la présence de l'exotisme, et reformulant l'approche poétique à travers le prisme de nouvelles géographies.

BIBLIOGRAPHIE

- Blanchot, Maurice. *L'entretien Infini*. Editions Gallimard, 1969.
- Bédouret-Larraburu, Sandrine et David Bédouret. « L'imaginaire de Damas dans Black-Label : Une matrice de l'enchevêtrement. » *Dalhousie French Studies*, no. 116, 2020, pp. 29-42. <https://id.erudit.org/iderudit/1071042ar>
- Bledsoe, Adam. « Marronnage as a Past and Present Geography in the Americas. » *Southeastern Geographer*, vol. 57, no. 1, 2017, pp. 30-50. <http://www.jstor.org/stable/10.2307/26367641>
- Boizette, Pierre, et al. « Écopoétiques décoloniales. » *Littérature*, no. 201, 2021, pp. 66-81. <https://doi.org/10.3917/litt.201.0066>.
- Césaire, Suzanne. *Le grand camouflage : Ecrits de dissidence (1941-1945)*. Editions du Seuil, 2015.
- Chamoiseau, Patrick. *Les hommes livres-Edouard Glissant*. Le Diamant, 1993.
- Damas, Léon-Gontran. *Black-label et autres poèmes*. Gallimard Education, 2011.
- Favre, Isabelle. « Elie Stephenson: paroles de feu pour un pays nommé Guyane. » *French Forum*, vol. 29, no. 2, 2004, pp. 107-126. <https://doi.org/10.1353/frf.2004.0046>.
- Roch, Alexandra. *Le marronnage dans la littérature caribéenne*. L'Harmattan, 2017.
- Patient, Serge. Préface. *Une flèche pour le pays à l'encan : Poèmes* par Elie Stephenson. Editions Pierre Jean Oswald, 1975, pp. 5-6.
- Piantoni, Frédéric. « La question migratoire en Guyane française : Histoire, société et territoires. » *Hommes & migrations*, no. 1278, 2009, pp. 98-216.
- Stephenson, Elie. *Une flèche pour le pays à l'encan : Poèmes*. Editions Pierre Jean Oswald, 1975.
- Touam Bona, Dénètem. *Fugitif, Où Cours-tu ?*. PUF, 2016.
- _____. « Lignes de fuite du marronnage : Le "lyannaj" ou l'esprit de la forêt. » *Multitudes*, no. 70, 2018, pp. 177-85.