

LE TAMBOUR COMME IMAGE ET COMME LANGAGE DANS LA POÉSIE CARIBÉENNE FRANCOPHONE ET DANS TAMBOUR-BABEL (1996) D'ERNEST PÉPIN

.....
JÓZEF KWATERKO

La musique et ses modalités expressives sont sans doute intensément présentes chez les poètes afro-américains et caribéens. La prégnance musicale sur la thématique, la structuration même de l'œuvre littéraire, est surtout visible dans la poésie de la Harlem Renaissance new-yorkaise, de la négritude antillaise et de l'indigénisme en Haïti. Certes, les liens avec l'Afrique, avec les rythmes ancestraux et la mémoire de la traite esclavagiste, créent ici un espace privilégié d'expression, à la fois historique et identitaire. Toutefois, sans être purement compensatoires et sans enfermer dans un refuge passéiste, ces liens contribuent surtout à créer une identité de condition, une situation interaméricaine, commune à ce que Paul GILROY appelle l'"Atlantique noir"¹ – espace culturel, historique et mémoriel qui, entre autres, par la musique, articule une diversité d'expressions et expériences².

La poésie est certainement le lieu où ces affinités interaméricaines s'articulent le mieux. Déjà dans le numéro 2 de la revue martiniquaise *Tropiques* de juillet 1941, dans son "Introduction à la poésie nègre américaine", Aimé CÉSAIRE cite le leitmotiv de Langston HUGHES "I speak in the name of the black millions"³ qu'il reprendra en 1947, dans la version définitive de son *Cabier d'un retour au pays natal*, par l'image du passage du silence à la parole et par une déclaration, quasiment messianique, adressée à tous les "damnés de la terre": "Et je leur dirai encore: 'Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir'"⁴. Il est bien significatif à cet égard que pour présenter les poètes de Harlem Renaissance,

-
- 1 Concept proposé pour représenter l'histoire des migrations des peuples de descendance africaine vers l'Europe et les Amériques. Voir Paul GILROY, *L'Atlantique noir: modernité et double conscience*, Paris, Amsterdam, [1993] 2017 (traduit de l'anglais par Charlotte NORDMANN).
 - 2 Cf. Martin MUNRO, *Different Drummers: Rhythm and Race in the Americas*, Berkeley, University of California Press, 2010, p. 168.
 - 3 Aimé CÉSAIRE, "Introduction à la poésie nègre américaine", *Tropiques*, n. 2, juillet 1941, p. 36 (in *Tropiques 1941-1945, collection complète*, Paris, Jean-Michel Place, 1978).
 - 4 Aimé CÉSAIRE, *Cabier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine (Collection "poésie"), [1947] 1983, p. 22.

CÉSAIRE évoque la manière chantée de réciter la Bible, de psalmodier l'histoire des Noirs à partir de textes appelés les *spirituals*:

Peuple debout. Peuple de misère. Peuple de tous les merveilleux aussi. Comme ce peuple fait de toutes choses, ce Dieu, c'est avec voracité qu'il s'en empare. Il sait qu'il viendra un jour, et c'est, dans l'attente du "coming of the Lord", la plus étonnante quête divine qui soit. Point de place ici pour le calme, la sérénité, une sorte d'angélisme qui semble le propre de l'Europe. Ici c'est la frénésie qui mène à Dieu, c'est l'ancestral et fondamental paganisme du nègre qui l'embrasse.⁵

Le poète martiniquais insiste sur la dignité des laissés-pour-compte et son empathie pour 'le peuple de misère' est pleine d'accents métaphysiques et spirituels. Or, ces propos où CÉSAIRE veut assumer son rôle d'éveilleur de consciences renvoient aux traits les plus saillants de la poésie de Harlem: l'entrelacement du cafard et de la joie, de l'espoir et du désespoir que le chant religieux cristallise et met en figure en tant que marques essentielles de toute la culture noire.

Dans son poème "Me revoici Harlem", Jean-Fernand BRIERRE, poète 'indigéniste' haïtien, qui découvre, après son confrère, le romancier et poète Jacques ROUMAIN, la poésie de Langston HUGHES et de Countee CULLEN, perçoit dans ce même mélange un héritage culturel commun:

Me revoici, Harlem. Ce Drapeau, c'est le tien,
Car le pacte d'orgueil, de gloire et de souffrance,
Nous l'avons contracté pour hier et demain:
Je déchire aujourd'hui les suaires de souffrance. [...]
Nous avons désappris le dialecte africain,
Tu chantes en anglais mon rêve et ma souffrance,
Au rythme de tes blues dansent mes vieux chagrins
Et je dis ton angoisse en la langue de France. [...]
Quand tu saignes, Harlem, s'empourpre mon mouchoir.
Quand tu souffres, ta plainte en mon champ se prolonge.
De la même ferveur et dans le même soir,
Frère Noir, nous faisons tous les deux le même songe.⁶

Cependant, ce besoin quasi compulsif d'identification ne se limite pas uniquement à l'évocation du chant et de la musique comme signes du même destin. Il peut s'exprimer également dans l'esthétique même du poème, dans sa prosodie, dans l'échafaudage des rythmes

5 Aimé CÉSAIRE, "Introduction à la poésie nègre américaine", cit., p. 39.

6 Jean Fernand BRIERRE, "Me revoici, Harlem", in Léopold Sédar SENGHOR (dir), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF [1948], 2015, p.123.

et des sonorités. On retrouve ces affinités proprement poétiques chez Langston HUGHES, poète majeur de la Renaissance de Harlem, et chez Léon-Gontran DAMAS, poète guyannais de la Négritude – deux poètes qui se sont rencontrés à Paris en 1937 et à New York en 1954⁷. L'introduction de la technique du blues dans le langage du poème est un des exemples des procédés similaires qu'ils utilisent. Ainsi dans "Song for Billy Holiday" de HUGHES, les images de la fusion intime entre la déchéance physique et le désespoir moral du sujet (qui renvoient à la douloureuse existence de Lady Day) sont exprimées sur le mode de la 'note bleue' (*the blue note*) – là où l'alternance de la tonalité majeure et mineure, utilisée par les musiciens et les chanteurs de blues à des fins expressives, trouve son équivalent dans la reprise, avec une légère inversion ou altération, de certains mots ou syntagmes –, ce qui donne l'impression de répétition et d'homophonie:

What can purge my heart
Of the song
And the sadness?
What can purge my heart
But the song
Of the sadness?
What can purge my heart
Of the sadness
Of the song?⁸

Chez DAMAS, cette syntaxe singulière (la reprise du même mot en vue de son déplacement et son inversion) ainsi qu'une tonalité de la plainte, caractéristique pour la note bleue et pour le blues en général, on les retrouve dans un petit poème parisien, "Névralgie". Publié dans *Pigments* en 1939, il traduit l'aliénation, le cul-de-sac et le mal de vivre du jeune poète guyannais, noir et homosexuel, incompris et transfuge dans une société parisienne, bourgeoise et bien-pensante, et qui trouve son refuge dans l'alcool:

Névralgie d'un robinet qui coule
emplit le broc de ma concierge
qu'un arc-en-ciel aspire

Fermez la névralgie du robinet qui coule
emplit le broc de ma concierge
Qu'un arc-en-ciel aspire

7 Cf. Isabella Maria ZOPPI, "Deux langues deux voix, un texte: Damas lit Langston Hughes", in Antonella EMINA (dir.), Léon-Gontran DAMAS, *Cent ans en noir et blanc*, Paris, CNRS ("Génétiques"), 2014, p. 101.

8 Langston HUGHES, *Selected Poems of Langston Hughes*, New York, Vintage Classics [1958] 1990, p. 102.

Enlevez du robinet qui coule
le broc de ma concierge
qu'un arc-en-ciel aspire

Ou coupez de la main jusqu'au coude
l'arc-en-ciel qui aspire
le broc de ma concierge
qu'emplit la névralgie
d'un robinet qui coule⁹

Le tambour: de la poésie au roman

Si chez HUGHES et DAMAS le recours à la technique du blues, avec ses formules itératives et ses harmonies assonantes, fait s'imposer à l'esprit la référence à la trompette, le saxophone ou la guitare dont les sons feutrés, joués en sourdine, sont le mieux à même d'exprimer le sentiment du désespoir et le spleen –, le tam-tam et le tambour sont des instruments incontestablement les plus représentés chez les poètes africains, antillais et haïtiens.

La critique a déjà mesuré la présence intense, polyvalente et polysémique, du tam-tam dans la poésie de Léopold Sédar SENGHOR – ses fonctions, ses rythmes ainsi que les divers sens, images et sensations qui nourrissent le caractère musical des vers du poète sénégalais¹⁰. Chez les poètes haïtiens du mouvement indigéniste des années 1930, période où Haïti se trouve sous l'occupation américaine, le tambour possède la valeur d'un puissant marqueur identitaire. On le voit bien, entre autres, chez Carl BROUARD, poète proche d'abord des idées de Jean PRICE-MARS et Jacques ROUMAIN qu'il délaisse pour rejoindre la revue (et le groupe) *Les Griots*, codirigée par le futur dictateur, François DUVALIER. Or, certains de ses poèmes publiés dans *Les Griots* restent à la remorque d'une idéologie 'négriste' qui glorifie l'identité noire à des fins politiques. Initié au voodoo et obnubilé par la pensée essentialiste des *Griots*, BROUARD exalte l'héritage africain des Haïtiens et en fait l'objet d'une projection compensatoire. Aussi dans son poème "Nostalgie", le tambour devient-il emblème d'une mythologie à la fois personnelle et collective, où le retour en Afrique maternelle s'exprime sur un mode 'sauvagiste':

Tambour
quand tu résonnes

9 Léon-Gontran DAMAS, "Névralgie", in *Pigments / Névralgies*, Paris, Présence Africaine, 1972, p. 21.

10 Voir en particulier Robert JOUANNY, "Le tam-tam chez Senghor: une voix d'Afrique?", in Jean-François DURAND (dir.), *Un autre Senghor*, Montpellier, Centre d'Étude du XX^e siècle, Université Paul-Valéry – Montpellier III, 1999, pp. 31-47 et Hubert DE LEUSSE, *L. S. Senghor l'Africain*, Paris, Hatier, 1967.

thifier le tambour comme quintessence de l'‘âme nègre’ et de l'appartenance raciale à une Afrique-mère, figée en ‘totem’ de l'identité noire. On peut donc dire qu'en s'emparant de la négritude à des fins purement idéologiques, apologétiques, la poésie indigéniste montre ses contraintes et ses limites esthétiques.

Afin de retrouver une dynamique proprement musicale, associée au tambour et à l'imaginaire africain, on devrait se tourner vers la poésie d'un Aimé CÉSAIRE. Dans son poème “Batouque”, publié en 1946 dans *Les Armes miraculeuses*, mais écrit pendant la guerre de 1940-1945¹⁴, le mot *batouque* (transcription du terme portugais *batuque* qui désigne le tam-tam brésilien), s'impose d'emblée comme une image sonore. En tant qu'onomatopée, portée par un mouvement saccadé, cadencé, il traverse le poème, tout en imitant le battement des mains sur le tam-tam:

batouque
 quand le monde sera un vivier où je pêcherai mes yeux à
 la ligne de tes yeux
 batouque
 quand le monde sera le latex au long cours des chairs de
 sommeil bu
 batouque
 batouque de houles et de hoquets
 batouque de sanglots ricanés
 batouque de buffles effarouchés
 batouque de défis de guêpiers carminés
 dans la maraude du feu et du ciel en fumée [...]
 batouque du sexe au baiser d'oiseau à la fuite de poisson
 batouque des mains
 batouque des seins
 batouque de sept péchés décapités
 batouque du sexe au baiser d'oiseau à la fuite de poisson
 batouque de princesse noire au diadème de soleil
 fondant
 batouque de la princesse tisonnant mille gardiens
 inconnus
 mille jardins oubliés sous le sable et l'arc-en-ciel
 batouque de la princesse aux cuisses de Congo
 de Bornéo
 de Casamance¹⁵

14 Cf. Liliane KASTELOOT, “Première lecture d'un poème de Césaire, ‘Batouque’”, *Études littéraires*, vol. 6, n. 1, p. 51.

15 Aimé CÉSAIRE, *Les armes miraculeuses*, Gallimard (“Cher”), 1970, p. 65 (ajoutons qu'André BRETON sera le premier à publier “Batouques” dans la revue métropolitaine *Fontaine*, n. 35, 1944).

Chez CÉSAIRE, le tam-tam est avant tout “verbal”, mis en mouvement par l’émotion du poète et par la recherche d’une harmonie imitative. Il se fait, certes, écho de l’imaginaire africain qui travaille le poème. Mais il évoque également, en creux de ce dernier, un imaginaire discordant, là où les références à l’Afrique ne connotent pas seulement un passé fait de souffrances, mais aussi un monde culturel libéré de la moralité chrétienne (“batouque des sept pêchés décapi-tés”) et un espace surréel (“le latex au long cours des chairs de sommeil”), habité par des images oniriques (“batouque du sexe au baiser d’oiseau à la fuite de poisson”). En sorte que porté tout entier par la transe du tambour et un rythme incantatoire, “issu des profondeurs telluriques”¹⁶, le poème de CÉSAIRE n’est pas un monologue, mais une conversation, un dialogue, une adresse à l’Autre, en vue d’un partage de l’expérience sensible.

Les liens étroits du tambour avec l’expression du monde noir sont aussi propices à la l’écriture romanesque. Mais les sont-ils pour autant réduits à une noirceur exaltée ou sont-ils capables de faire passer des émotions différentes et des associations variées? L’incipit du roman *Compère Général Soleil* de l’Haïtien Jacques Stephen ALEXIS, publié en 1955, nous en donne une réponse percutante:

Sur la montagne, le morne, là, impitoyable, un petit tambour s’égène et se plaint sans repos. Un petit tambour qui demande pardon à la vie... Cette vie si dure et si douce! Cette vie qui fait mal à tant d’hommes... La montagne est affalée comme une bête endormie! Un petit tambour stupide et lancinant comme une migraine! C’est l’Afrique collée à la chair du nègre comme un sexe surnuméraire. L’Afrique qui ne laisse pas tranquille le nègre, de quelque pays qu’il soit, de quelque côté qu’il aille ou vienne. En Haïti, tous les tambours parlent la nuit. On voudrait tant qu’ils s’en aillent à jamais, qu’ils crèvent, le tambour triste, les tambours maladifs, les tambours lancinants et plaintifs, les tambours qui mettent en transe et en crise, les tambours qui demandent pardon à la vie. Chaque nuit, la misère et son désespoir font battre le cœur de plaintes, le tambour chauve et déchirant du Vaudou et de ses mystères... Mais chaque jour triomphant, le tambour de vie s’arrache une place, le tambour gai, le joyeux tambour yanvalou, le tambour riant du Congo, les hauts et clairs tambours coniques qui chantent la vie. Et, dans ce devant-jour malsain gluant de clartés sombres, seul un tambour noir parle comme si l’ombre elle-même hoquette de peur.¹⁷

On peut constater que par le jeu de différents sens, fonctions et sonorités, les tambours décrits par ALEXIS créent dans le texte plu-

16 Dominique COMBE, *Aimé Césaire. Cahier d’un retour au pays natal*, Paris, PUF [1993], 2014, p. 91.

17 Jacques Stephen ALEXIS, *Compère Général Soleil*, Paris, Gallimard, 1955 (“L’imaginaire”), p. 8.

sieurs niveaux de lecture. À un premier niveau que l'on pourrait désigner comme 'ethnologique', le romancier nous fait connaître les diverses formes de tambours, leurs appellations et leurs fonctions, mais aussi toute une gamme de sentiments qui leurs sont associés. Au niveau idéologique, les mêmes tambours s'offrent comme marqueurs identitaires qui personnifient l'Afrique ("collée à la chair du nègre"), mais, du même coup, en font une métaphore universelle de la misère et du rabaissement de l'homme noir "de quelque pays qu'il soit". Au plan imaginaire, voire métaphysique, les tambours nocturnes et diurnes renvoient à une représentation duelle de l'Haïtien, à l'image des contradictions de sa vie: son existence au jour le jour, le travail, la peur, le désespoir, mais aussi à la joie de vivre, le rire et l'émerveillement. Au plan stylistique enfin, les 'pleurs' et la 'joie' des tambours, les anaphores et les inversions syntaxiques, les répétitions sonores et lexicales –, tous ces éléments créent la musicalité du texte, sa danse verbale, pour ainsi dire. Certes, tous ces niveaux de sens se superposent et contribuent à la complexité et à la valeur littéraire du texte. Cependant, il semble que ce qui importe le plus se joue à l'intérieur du dernier niveau – là où l'«africanité» ou l'«haïtianité» des tambours n'est plus une catégorie raciale, ethnique ou idéologique, extérieure à la fiction, mais une catégorie proprement esthétique qui montre la polysémie à l'œuvre.

Tambour comme objet de représentation

Publié en 1996, *Tambour-Babel* d'Ernest PÉPIN est certainement l'exemple du roman antillais où le tambour et la création musicale, la rencontre entre la musique et la littérature, sont le lieu même d'expression du sens. Le récit dont l'action est située dans le village de Grosse-Montagne en Guadeloupe retrace l'histoire d'un grand maître tambourineur, Éloi (surnommé le "maître *tambouyé*" ou "docteur tambour"), celle de la rivalité entre son fils, Napoléon (surnomé "Napo") et son fils illégitime, Bazile. Éloi renie Napoléon, voyant qu'il est dépourvu du talent musical, et lui préfère Bazile, tambourineur aussi doué que rusé car il cherche à détrôner Éloi au tambour et à le remplacer auprès de son épouse, Hermancia. Dans une séquence majeure, au cœur d'une grande fête du village organisée pour célébrer le cinquantenaire de son mariage avec Hermancia, Éloi rate sa performance au tambour *Gwoka*¹⁸, en commençant le battement par une

18 Dans une explication en bas de page, le romancier précise que *Gwoka* est un terme générique qui comprend un "ensemble de chants et de danses exécutés au son des tambours ka. Le gwoka compte sept rythmes de bas: lewoz, toumlak, kaladja, graj, woulé, mendé, pagyanbel" (Ernest PÉPIN, *Tambour-Babel*, Paris, Gallimard, 1996, p. 40).

fausse note. Aussi ruine-t-il sa position incontestable de maître *tambouyé* au profit de Bazile. Entre temps, Napoléon, retiré dans les hauteurs de la forêt de Morne d'Or, s'initie à maîtriser le tambour "Royal" ("dont le son réveille l'âme du monde"¹⁹), sous l'œil vigilant d'un vieil ermite, sacré jadis "Grand Maître Tambourier", qui lui prodigue des conseils magiques. Après de nombreuses semaines d'un entraînement secret, Napoléon revient au village et venge son père, triomphant sur Bazile lors d'un concours de *tambouyé*.

Du point de vue de la structure narrative, le récit de PÉPIN est pris en charge par la parole d'un conteur populaire. Plus précisément, cette dernière porte les marques de la technique narrative des conteurs créoles qui consiste à raconter une histoire focalisée sur le même événement du point de vue de différents personnages qui se relayent²⁰. Cette manière de (ra)conter remonte aux temps de la plantation esclavagiste. Au XX^e siècle, on la retrouve dans plusieurs romans: *Hadriana dans tous mes rêves* (1988), de l'Haïtien, René DEPESTRE, *Traversée de la mangrove* (1989) de la Guadeloupéenne, Maryse CONDÉ, mais également dans certains romans de FAULKNER comme *Tandis que j'agonise* (1930), peuplé de *storytellers* Blancs, quoique imprégné de récits des Noirs auxquels assistait l'écrivain lors de ses années de jeunesse passées dans le comté de Yoknapatawpha dans le sud de Mississipi²¹.

Chez PÉPIN, il s'agit de plusieurs monologues intérieurs qui progressent et alternent en se croisant: ceux de Napoléon, fils d'Éloi, d'Hermancia, épouse de ce dernier, de Bazile, le fils adoptif d'Éloi, d'une jeune danseuse, Sosso (née à Antigue) et ceux d'un narrateur-conteur anonyme qui assume une position extradiégétique. À part ce dernier, tous ces conteurs sont des narrateurs intradiégétiques: ils narrent à tour de rôle une partie de l'histoire à laquelle ils avaient participé comme personnages. Marqué par un registre propre à l'oralité, leur discours est reconnaissable, entre autres, par de multiples entrées rituelles du conteur traditionnel (le 'marqueur de paroles' antillais) et par la stratégie du retardement (de 'mise en haleine' de l'audience), procédés pratiqués par les conteurs créoles de la tradition orale: "Je demande passage! Toute cette histoire n'aurait pas de sens sans moi" (p. 59); "Messieurs et dames, père Délos n'humanisait pas dans l'ordinaire! Imaginez une pièce d'homme tout en muscles et en carrure"

19 Ernest PÉPIN, *op. cit.*, p. 188. Désormais, les pages indiquées entre parenthèses après une citation renvoient à cette édition.

20 Gérard GENETTE parle à ce propos de la "focalisation multiple". Cf. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil ("Poétique"), 1972, p. 207.

21 Voir à ce sujet Édouard GLISSANT, *Faulkner-Mississippi*, Paris, Gallimard ("Folio-essais"), 1998, p. 52, pp. 65-66 et Raphaël CONFIAnt, "Questions pratiques d'écriture créole", in Ralph LUDWIG (dir.), *Écrire la "parole de la nuit"*. *La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard ("Folio-essais"), 1994, pp. 178-179.

(p. 88); “Petite parenthèse, figuraient sut la liste non écrite mais néanmoins référentielle des insolants ceux qui sans raison aucune dévisageaient plus que de décence père Délos [...]” (p. 89); “Qui était ce vieil homme rencontré par Napo? Lecteurs (lectrices), la vie est un mal-tête qui surprendra toujours notre besoin de claireté” (p. 136); “Je demande passage! Toute cette histoire n’aurait pas de sens sans moi” (p. 59).

Tous les récits pivotent autour d’un événement central qui est la célébration du cinquantième anniversaire de mariage d’Hermancia et d’Éloi. C’est pendant cette grande fête communautaire, appelée le *lewoz*²², qu’Éloi rate sa performance au tambour-ka. Suite à un faux battement de mains inaugural, il n’arrive plus à retrouver le rythme et encore moins à l’harmoniser avec d’autres tambours d’accompagnement. La scène de ce fourvoiement est non seulement haute en couleurs, mais elle fait preuve d’une grande complexité verbale du roman. Racontée sur un mode tragi-comique et carnavalesque, elle fait alterner divers registres et divers imaginaires de la langue²³. D’une part, il s’agit d’un français métissé de l’imaginaire verbal créole; d’autre part, d’un français littéraire et soutenu (figuré en italique) qui cite – et parodie dans le contexte postcolonial guadeloupéen – les grandes tirades puisées chez les classiques français. Il s’agit en particulier du fragment de *Châtiments* de Victor HUGO (notamment du poème “Expiation” consacré à la défaite de NAPOLÉON à Moscou et à Waterloo) et du monologue de Don Diègue (le père de Rodrigue), déshonoré dans la Scène V du Premier Acte de *Cid*. Significativement, le français littéraire se mêle au français mâtiné de créole et au créole gwadeloupéen marqué par l’italique pour faire contrepoids aux citations, mises également en italique, de HUGO et de CORNEILLE:

Ô maudition! Son attaque manqua de fermeté. Elle ressemblait aux sauts malhabiles et désordonnés d’un cabri qui vient de naître. Éloi, d’une oreille avertie, réalisa tout de suite qu’il avait fait un faux départ. [...] Hélas pour lui, ses bras l’abandonnèrent. Ô rage! Ô désespoir! Ô vieille ennemie! N’ai-je donc tant vécu que pour cette infamie! [...] Éloi, pathétique, réajusta ses mains, tenta une percée, chercha des tires d’obus. Le son même le quittait, refusait décollage, se plaquait, étouffé, sur la peau du tambour. Tel un

22 En Guadeloupe, “[...] il s’agit d’un rassemblement des ‘maîtres-ka’ en un lieu, en une nuit, en une musique pour faire ‘parler’ et vibrer les tambours, les voix, les corps et la nature. Sur le plan purement rythmique, ce moment de grande ferveur exerce une sorte d’envoûtement sur les danseurs”, Édouard MOKWE, “Culture orale africaine / antillaise et *Tambour-Babel* d’Ernest Pépin”, *Synergies Mexique*, n. 3, 2013, p. 149.

23 Ce terme est explicité par Édouard GLISSANT dans *Introduction à une Poétique du Divers*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 1995, pp. 84-85.

bœuf trop chargé et bloqué à mi-pente, son volume reculait, retournait au silence. Les sangles de ses muscles lâchaient partout. Quand on cria “Solo”, on héla un martyr. *Il était comme un arbre en proie à la cognée. Sur ce géant, grandeur jusqu’alors épargnée, le malheur, bûcheron sinistre, était monté.* Éloi balbutia “Malédiction”, le tambour sous ses doigts se dérobait méchant. [...] Pas d’inspiration, pas d’improvisation, une perte sans gloire. [...] Il songea à toutes les femmes dans lesquelles il s’est baigné sans se soucier de leur détresse d’abandonnée. Il songea encore à la gifle donnée au curé parce qu’il avait refusé de donner l’extrême-onction à un tambour au motif que son âme appartenait au diable. [...] Il songea et d’un seul coup sombra dans un pleurer, sachant que désormais son destin était fini. *Tan fê tan! Tan kité tan! Alékilé tan néyé tan!* Le temps a fait son temps! Le temps a quitté le temps! Maintenant le temps a noyé le temps! (pp. 120-121, en italique dans le texte).

Ce fragment met en évidence l’inscription de l’hétérogénéité linguistique dans le discours du roman. Il s’agit des effets d’hybridation des langues et de niveaux de langue, de l’intertextualité à l’œuvre, des procédés parodiques et des effets de distance ironique (“Maudition” vs “Malédiction”). L’affrontement qui se laisse capter ici est celui entre la langue véhiculaire – le français châtié et littéraire, appris à l’école – et la langue vernaculaire, le créole, la langue quotidienne du peuple, celle des émotions. Le créole, langage de la révolte et de la survie des esclaves au temps de la plantation, se donne aussi à lire comme langue de la résistance contemporaine à l’hégémonie néocoloniale de la métropole.

Dans cet ordre d’idée, on le comprend, le plurilinguisme et ses effets figurent un affrontement des cultures et le tambour, de par son statut identitaire, reste ici un *objet de représentation*. En tant que tel, il restitue souvent le passé africain refoulé, voire éradiqué:

Certains ont tourné fous pour avoir enjambé les usages transmis depuis le ventre de la bête flottante à l’époque où dans certaines contrées de l’ancestrale Guinée des tam-tam ensorcelaient les esprits et rappelaient les défunts sur terre. On ne manie pas à la légère un instrument chargé de puissance et de souffrance (p. 27).

Le tambour *gwoka* se fait en sorte l’écho de l’Histoire (“Le Ka calcule la souffrance, le Ka ne capitule pas, il caracole en tête de toutes les révoltes” (p. 111), mais il capte également l’endurance et la vitalité d’une société dominée. La voix du conteur rappelle souvent son rôle de médiateur entre le passé et le présent:

Le tambour est bon pour maintenir le lien (une chaîne des morts sous les eaux salées) entre la terre de Guinée et Grosse-Montagne. Si l’on veut rassembler à toute vitesse des nègres pour une mortalité, pour une révolte, pour les voltigements du lewoz, il n’y a pas de meilleur maître

que le tambour. Et c'est lui qui a tenu debout les nègres marrons cachés dans les hauteurs des bois (p. 24).
C'est pourquoi nous attelons les tambours à la charrette de la nuit et nous prenons un chemin d'embellie pour convoquer les dieux d'antan-longtemps (p. 52).

Poétique sonore dans Tambour-Babel

Toutefois, le tambour chez PÉPIN est aussi un véritable *sujet de représentation*: il sous-tend la texture narrative et la pénètre. Comme l'observe Catherine KHORDOC, il "est un être langagier"²⁴ – autrement dit, la modélisation musicale de son 'chant-langage', à l'œuvre, traverse tout le discours romanesque. On l'observe et l'entend avant tout par l'utilisation récurrente des onomatopées. Celles-ci s'immiscent dans *Boula-gueule* qui est, comme le précise l'auteur lui-même dans une note explicative de son roman, "musique vocale, surtout pratiquée dans les veillées mortuaires, qui reproduit le son et le rythme du tambour" (p. 56).

Dans le roman, les onomatopées possèdent un statut sonore complexe. Elles peuvent imiter le battement de pieds avec des tonalités sourdes: "*Toum-toutoum! Toum-toutoum!*" (p. 36), des tonalités aiguës qui reproduisent les premières frappes: "*Bim-bitak bitak! Bim-bitak-bitak! Bim-bitak-bitak!*" (p. 37). Mais en tant que "être langagier", le tambour-ka exprime également des sentiments complexes, en adoptant une syntaxe qui l'est aussi par les effets harmoniques des allitérations et la variété rythmée des onomatopées mises en contrepoint:

La ka câble toutes les mémoires et décabosse l'oubli. Le ka cabriole et cadenasse les caciques et les caïds. Le ka dessine une nouvelle calandre pour l'espoir et ouvre des ailes à calao-guerrier. La ka câline le sang et allume un calumet de chaude passion de canna. J'ai tout cela en tête lorsque je cogne jusqu'à déchirer les viscères de la nuit. [...] *Toum-toukoutoum! Toum-toukoutoum! Plak! Plakatak! Plak! Plakatak! Patak! Patak! Patak! Patak!* (p. 53).

L'usage des onomatopées comme élément du langage remonte au temps de l'esclavage²⁵. Cependant, chez PÉPIN, leur musicalité non seu-

24 Catherine KHORDOC, "Babel: figure de créolisation dans *Tambour-Babel* d'Ernest Pépin", in Lise GAUVIN (dir.), *Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999 ("Espace littéraire"), p.135.

25 Au XVIII^e siècle, Moreau DE SAINT-MERY décrit ainsi la pratique de l'onomatopée: "Chez les nègres, comme chez tous les peuples non civilisés, les gestes sont très multipliés et ils forment une partie intrinsèque du langage. Ils aiment surtout à exprimer les sons imitatifs. Parlent-ils d'un coup de

lement rythme et module les sons, mais elle est une forme de prise de parole, une forme de récit qui enjoint aux autres de répondre, comme dans un conte populaire de la tradition orale lorsque le conteur ('marqueur de paroles') dialoguait avec le marqueur de tambour (le *tambouyé*):

Le marqueur laissait palpiter ses mains et percussionnait les yeux levés au ciel, le buste droit, à tour de bras. De temps à l'autre, son pied grimpa sur la peau du tambour pour moduler le son. [...] Et une frappe en roulade attachant les notes aux notes sans perdre de souffle. Et une frappe saccadée détachant chaque note. Et un entrelacement des basses et d'aigus pour douciner la mélodie. Et un appel, insistant, répété, têtu pour le danseur à changer de figure. *Pant-tang! Pant-tang! Pan pi-tang pi-tang pan! Pan pi-tang pi-tang pang! Pan pi-tang pi-tang pang! Plakatak! Plakatak! Plak! Plak!* Et la voix un rien fêlée du chanteur crevant la nuit! Et les répondeurs à la rescousse sans faiblir! (p. 66).

Qui plus est, le tambour n'est pas toujours un agent dominant car il est étroitement lié à la danse, au corps qui danse. Lors de la fête, il arrive que ce soit le danseur qui, par ses propres mouvements, impose au *tambouyé* le choix du rythme. Dès lors, si les voix des chanteurs et les sons du tambour sont accordés, la danse reste une composante essentielle de *lawoz*. Comme l'observe Stéphanie BÉDARD, cette dernière "[...] dans sa dimension musicale et chorégraphique, dans sa gestuelle codifiée, est hautement spectaculaire au sens 'visuel' du terme"²⁶.

Dans le roman, la codification et l'improvisation, loin de s'opposer, sont intérieurement corrélées; elles donnent forme à une joute musicale et chorégraphique qui est à la fois un dialogue et un affrotement entre le musicien (le maître *tambouyé*) et le danseur:

C'est alors que le danseur s'imposa à mes yeux... Il sautillait en tordant ses chevilles pour faire serpenter ses pieds. [...] Mais à bien regarder je découvris le sens de sa magie: c'était lui qui commandait le marqueur! Il avait une façon provocante d'entrer dans la danse en le fixant droit dans le mitan de ses yeux. [...] Et le miracle s'accomplissait là devant nos yeux haut pendus dans l'admiration. Plus le danseur alam-

canon? Ils ajoutent *boume*; un coup de fusil, *poum*; un soufflet, *pimme*; un coup de pied ou de baton *bimme*; des coups de fouet, *v'lap v'lap*. Est-on tombé légèrement? c'est *bap*; fort, c'est *boum*; en dégringolant, *blou coutoum*; et toutes les fois qu'on veut rendre un son argumentatif, on le répète *loin, loin, loin, loin*, qui exprime une grande distance". MOREAU DE SAINT-MERY, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue. Tome 1*, Philadelphie, Paris, Hambourg, 1797-1798, pp. 36-37 (en italique dans le texte).

26 Stéphanie BÉDARD, "Les dramaturgies antillaises contemporaines du 'Chaos-Monde'", *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, n. 43-44, printemps-automne 2008, pp. 45-57: p. 48.

biquait ses pas, plus le marqueur compliquait sa frappe jusqu'à épouser dans une seule harmonie ses moindres gestes. Le danseur, lui, n'avait de cesse d'embarasser le marqueur. Partant à gauche quand on l'attendait à droite. S'arrêtant sec au beau milieu d'une envolée. Redémarrant sans prévenir. Mettant son corps en secousses et en frissons. Marchant arrière ou plongeant pieds en avant sur le tambour. Arrêt sec! Frappe sèche! *Toum!* Houle des reins! Frappe remuée! *Tikitak!* Sautillements! Frappe intermittente! Avancée! Le tambour appelle! Recul! Le tambour repousse! Messieurs et dames, je n'ai jamais vu pareille soudure! (pp. 67-68).

Nous assistons ici pleinement à une exploitation littéraire intense du champ musical. À cet égard, PÉPIN semble donner dans son roman un démenti aux considérations d'Édouard GLISSANT:

Aux Antilles, [le tambour] est le plus souvent un solitaire; ou un accompagnement. Les orchestrations tambourées sont rares, et jamais aussi complètes ni totales. Comparé à l'africain, le tambour antillais me donne l'impression d'un filet. Son rythme est moins variable. Je n'en conclus pas à une "décadence"; les rythmes antillais ont leur personnalité. Mais peut-être à une défonctionnalisation de l'instrument, qui ne correspond plus à des moments d'existence collective, rassemblés dans la communion de l'"orchestre".²⁷

Le tambour comme partage

La 'musicalisation' de la langue d'écriture chez PÉPIN ne se réduit pas à une pure reproduction des procédés de composition musicale. Le tambour, figuré dans le texte comme un actant collectif, exprime également la vitalité d'une société, sa capacité d'ouverture à l'Autre, d'intégrer celui-ci suite à la créolisation des musiques africaines, européennes, hindoues et américaines. En ce sens, selon Catherine KHORDOC, la musique dans *Tambour-Babel* "relève d'un processus de 'babélisation', ou de créolisation, où plusieurs traditions musicales et culturelles ont été fusionnées"²⁸. En effet, le roman contient une dédicace adressée aux joueurs du tambour et à des musiciens et musiciennes venant de tous les horizons culturels:

À tous ceux et à toutes celles qui ont fait du tambour-ka la lumière et la mémoire de nos identités-mosaïques. À tous ceux et à toutes celles qui par le monde ont fait des musiques une parole de la fraternité.

27 Édouard GLISSANT, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997 ("Folio / Essais"), pp. 386-387.

28 Catherine KHORDOC, art.cit., p. 136.

Suit un “Prélude” où l’hommage fait à la langue du tambour instaure à la fois un rapport au passé ancestral et, en même temps, un rapport au monde comme expression privilégiée:

Tambour-Babel... Battement d'étoiles... Oh convoquez une galopade sur le gong de la nuit... Grand convoi du retour vers les vieux d'antan... Un bain de salaisons appelle toutes les langues du monde dans la montée rêche de nos mémoires...[...] (en italique dans le texte).

Ces éléments du paratexte sont significatifs pour la lisibilité du roman. Aussi bien le titre que le récit et le discours du roman font appel à une relation dialogique entre ce qu’on pourra appeler le topos guadeloupéen, figuré par le tambour-ka (*gwoka*), et le topos ‘babélien’, supra- ou transnational, aux frontières poreuses entre l’identité et l’altérité. Autrement dit, au regard de cette relation, le tambour apparaît comme un lieu de médiation où les musiques, langues et cultures s’éclairent mutuellement – là où le ‘nous’, porteur de la mémoire collective antillaise, et un ‘nous’, porteur d’un imaginaire culturel polyglotte et pluriculturel, s’imbriquent dans un univers pluriel.

De manière significative, ces deux topoï s’entrelacent ici, non sans entrer en compétition. Et l’on pourra dire que la rivalité profonde, telle qu’elle est représentée dans le roman, oppose la ‘musique-racine’, pratiquée par Bazile, et la ‘musique-rhizome’, privilégiée par Napoléon. La première est associée au passé et à la souffrance antillaise; elle se fait porte-parole d’une ‘négritude’, entendue comme culture de résistance, qui se retranche derrière le sort collectif des Antillais, descendants d’esclaves:

J’ai vu tellement de choses que j’ai décidé d’être l’avocat de tous les grains tombés dans le moulin de l’injustice. Que deviendraient les malheureux sans une langue pour chanter les profitances qu’ils endurent et sans deux mains pour cogner le tambour-ka? (p. 53)

La musique-rhizome, elle, cherche à dépasser tout repli sur soi: “Lui, Napo, pour ne pas perdre le fil de la musique, écoutait, écoutait toutes les musiques, à la recherche d’un secret, mais derrière le secret, il trouvait d’autres secrets en enfilade” (p. 145). Significativement, lorsque Napoléon rentre au village initié aux “secrets” du tambour et, en “Grand Maître Tambourier”, se sent prêt à venger son père en affrontant Bazile, les références à la musique transgressent le seul cadre antillais. La musique se mondialise, se métisse et s’ouvre à une pluralité de styles, de genres et de musiciens: le blues et Bessie SMITH (p. 146), le *Boléro* de RAVEL (148), la *Valse en la mineur* de CHOPIN (p. 149), Miles DAVIS et Celia CRUZ (p. 214), le reggae de la Jamaïque, les musiciens populaires haïtiens, Toto BISSAINTHE et Ti MANNO (p. 216).

À la fin du roman, ce dispositif référentiel devient paradigmatique. Il s'offre comme le lieu de croisement des expressions musicales diverses, donne voix à différents rythmes, sans renier pour autant la musique guadeloupéenne traditionnelle, rythmée par les tambours *ka* et *boule*. Au contraire, dans ce champ musical hybride, ces derniers se trouvent pleinement intégrés pour performer 'avec':

Alors nous avons semé, nous aussi. Nous avons semé le tambour pour nous souvenir, pour nous rassembler, pour retrouver le chemin. Nous avons aussi semé le tambour pour inventer le chemin, pour débarrer le passé et l'avenir. Nos tambours se sont accouplés avec les terres et de ces accouplements sont nées les musiques du Nouveau Monde... (p. 235)

Embrayeur sur la diversité, figure de l'espace culturel, historique et mémoriel, le tambour dans le roman d'Ernest PÉPIN interroge la musique guadeloupéenne non pas comme une entité autonome et figée, mais comme un lieu de circulation et de réinterprétation des signes hétérogènes, associés à l'ensemble d'une culture, hors de tout enfermement identitaire. Considéré dans sa spécificité textuelle – en regard de ses stratégies vocales, énonciatives, visuelles et corporelles –, le tambour se donne ainsi à lire comme un langage qui parle d'un nouveau rapport au monde. Face à cette liberté expressive, le traditionnel mythe de Babel, entendu comme malédiction (confusion de langues), semble acquérir dans le roman de PÉPIN une valeur neuve et inventive – celle qui fait renaître les potentialités de la tradition orale pour opérer une créolisation des cultures, leur orchestration dialogique, 'postbabélienne', c'est-à-dire travaillée par les métamorphoses incessantes de notre identité-monde.

Références bibliographiques

- Jacques Stephen ALEXIS, *Compère Général Soleil*, Paris, Gallimard ("L'imaginaire"), 1955.
- Stéphanie BÉRARD, "Les dramaturgies antillaises contemporaines du 'Chaos-Monde'", *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, n. 43-44, printemps-automne 2008, pp. 45-57.
- Jean Fernand BRIÈRE, "Me revoici, Harlem" in Léopold Sédar SENGHOR (dir.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF [1948], 2015, pp.122-123.
- Jean Fernand BRIÈRE, "Tambours", in *Balck Soul*, Havane, Editorial Lex, 1947, p. 57.
- Carl BROUARD, "Nostalgie", in Roger GAILLARD, *La destinée de Carl Brouard*, Port-au-Prince, Deschamps, 1966, p. 30.
- Carl BROUARD, *Pages retrouvées*, Port-au-Prince, Panorama, 1963.

- Maurice CASSÉUS, “Tambour racial”, *Les Griots*, avril-septembre 1930, p. 36.
- Aimé CÉSAIRE, “Introduction à la poésie nègre américaine”, *Tropiques*, n. 2, juillet 1941 (in *Tropiques 1941-1945, collection complète*, Paris, Jean-Michel Place, 1978, pp. 36-42).
- Aimé CÉSAIRE, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine (“poésie”), [1947] 1983.
- Aimé CÉSAIRE, *Les armes miraculeuses*, Paris, Gallimard (“Cher”), 1970.
- Dominique COMBE, *Aimé Césaire. Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, PUF [1993], 2014.
- Raphaël CONFIAnt, “Questions pratiques d'écriture créole”, in Ralph LUDWIG (dir.), *Écrire la “parole de la nuit”. La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard (“Folio-essais”), 1994, pp. 171-180.
- Léon-Gontran DAMAS, “Névalgie”, in *Pigments / Névalgies*, Paris, Présence Africaine, 1972, p. 21.
- Hubert DE LEUSSE, *L. S. Senghor l'Africain*, Paris, Hatier, 1967.
- Moreau DE SAINT-MERY, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue. Tome 1*, Philadelphie, Paris, Hambourg, 1797-1798.
- Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil (“Poétique”), 1972.
- Paul GILROY, *L'Atlantique noir: modernité et double conscience*, Paris, Amsterdam, [1993] 2017 (traduit de l'anglais par Charlotte NORDMANN).
- Édouard GLISSANT, *Introduction à une Poétique du Divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995.
- Édouard GLISSANT, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard (“Folio/Essais”), 1997.
- Édouard GLISSANT, *Faulkner-Mississippi*, Paris, Gallimard (“Folio/essais”), 1998.
- Langston HUGHES, *Selected Poems of Langston Hughes*, New York, Vintage Classics [1958] 1990.
- Robert JOUANNY, “Le tam-tam chez Senghor: une voix d'Afrique?”, in Jean-François DURAND (dir.), *Un autre Senghor*, Montpellier, Centre d'Étude du XX^e siècle, Université Paul-Valéry-Montpellier III, 1999, pp. 31-47.
- Liliane KASTELOOT, “Première lecture d'un poème de Césaire, ‘Batouque’”, *Études littéraires*, vol. 6, n. 1, pp. 49-72.
- Catherine KHORDOC, “Babel: figure de créolisation dans *Tambour-Babel* d'Ernest Pépin”, in Lise GAUVIN (dir.), *Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999 (“Espace littéraire”), pp. 129-145.
- Maurice A. LUBIN, *Poésies haïtiennes*, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1956.
- Éduard MOKWE, “Culture orale africaine / antillaise et *Tambour-Babel* d'Ernest Pépin”, *Synergies Mexique*, n. 3, 2013 pp. 143-158.
- Martin MUNRO, *Different Drummers: Rhythm and Race in the Americas*, Berkeley, University of California Press, 2010.
- Ernest PÉPIN, *Tambour-Babel*, Paris, Gallimard, 1996.

Isabella Maria ZOPPI, “Deux langues deux voix, un texte: Damas lit Langston Hughes”, in Antonella EMINA (dir.), *Léon-Gontran Damas. Cent ans en noir et blanc*, Paris, CNRS (“Génétiques”), 2014, pp. 99-113.

Abstract

This article elaborates on the identity building function of popular music in Haiti and the Antilles in order to define the specific role of drums and drummers (the “masters tambouyé”) in Tambour-Babel by Ernest Pépin. In this novel, drums and their music provide not only a recurrent leitmotiv, but also a language that resonates with African reminiscences and echoes the creole spoken in the Antilles. We will also see how the rhythmic structure of the text contributes to the sonic (musical) poetics of the novel, as well as to its multilingualism, which reflects the cultural identity of the Antilles but also faces new issues and propose new values adapted to various intercultural contexts. The myth of Babel acquires thus a ‘post-Babelian’ positive value as a reflection of the diversity inscribed in the cultural landscape of the Caribbean.

Mots-clés

Roman, poésie, musique, tambour, Antilles, Haïti