

Culture orale africaine / antillaise et *Tambour-Babel* d'Ernest Pépin



Edouard Mokwe

Université de Buéa, Cameroun
edmokwe@yahoo.com

À la mémoire d'Edouard Glissant

Reçu le 10-07-2013 / Accepté le 8-09-2013

Résumé : Axé sur l'importance de la culture orale dans la civilisation et la constitution ontologique des sociétés africaines et antillaises, cet article se propose de montrer comment *Tambour-Babel*, roman du Guadeloupéen Ernest Pépin, prend en charge des aspects du folklore et des rites qui ont trait à l'oralité chez les peuples noirs. La culture orale, qui imprègne l'art d'Ernest Pépin dans cette œuvre, est révélatrice de la continuité culturelle et historique des peuples noirs, de l'Afrique à sa diaspora antillaise. Les voies de cette unité profonde de l'âme noire sont perceptibles à travers la correspondance cohérente entre les travaux de Théodore Mayi-Matip, Pierre Nguijol Nguijol, Maurice Doumbe Moulongo, côté africain, et ceux de Jean Price-Mars ainsi que Carl Brouard, promoteurs du retour aux sources fondatrices de la culture haïtienne à l'époque indigéniste (1915 -1960), côté antillais. Et *Tambour-Babel* illustre bien ce riche tréfonds culturel.

Mots-clés : civilisation des peuples noirs, littérature antillaise, culture orale, folklore, rites

Cultura oral africo-antillana y *Tambour-Babel* de Ernest Pépin

Resumen: Centrado en la importancia de la cultura oral en la civilización y la constitución ontológica de las sociedades africanas y antillanas, este artículo propone mostrar cómo en *Tambour-Babel*, novela del guadalupeño Ernest Pépin, se abordan los aspectos del folklore y los ritos que integran la oralidad de los pueblos negros. La cultura oral, que impregna el arte de Ernest Pépin en esta obra, es reveladora de la continuidad cultural e histórica de estos pueblos: desde África hasta su diáspora antillana. Las vías de esta unidad profunda del alma negra son perceptibles a través de la correspondencia entre las obras de Théodore Mayi-Matip, Pierre Nguijol Nguijol, Maurice Doumbe Moulongo, del lado africano, y las de Jean Price-Mars y Carl Brouard, promotores del regreso a los orígenes fundadores de la cultura haitiana en la época indigenista (1915-1960), del lado antillano. Así, *Tambour-Babel* ilustra adecuadamente ese rico trasfondo cultural.

Palabras claves: civilización de los pueblos negros, literatura antillana, cultura oral, folklor, ritos

African/Caribbean oral culture and Ernest Pépin's *Tambour-Babel*

Abstract: This paper aims at analyzing the importance of oral culture as one of the main pillars of both African and Afro-Caribbean societies. This is particularly obvious in *Tambour-Babel*, a novel written by Ernest Pépin from Guadeloupe, wherein folklore and rites evoke the same black soul both in Africa and the Caribbean diaspora. The

theoretical orientation and framework of the study is built in a correspondence between Théodore Mayi-Matip, Pierre Ngujöl Ngujöl and Maurice Doumbe Moulongo's considerations, on the one hand, and those of Jean Price-Mars and Carl Brouard, Haitian Indigenous Movement figures-heads, on the other hand. Thus *Tambour-Babel* illustrates preponderant elements of this African and Afro-Caribbean cultural wealth.

Keywords: black people civilization, caribbean literature, oral culture, folklore, rites

Introduction

Fondée sur le langage non écrit, la culture orale anime largement le double champ des faits littéraires et ceux sociaux dans les communautés africaines et antillaises. Au rang de ces faits, Jean Price-Mars intègre le folklore, qu'il appréhende comme « *un fonds de traditions orales, de légendes, de contes, de chansons, de devinettes, de coutumes, d'observances, de cérémonies et de croyances qui sont propres à la société (haïtienne) ou alors qu'elle s'est assimilé de façon à leur donner son empreinte personnelle* » (1973 : 51).

Au début du 20^e siècle, l'équipe du mouvement indigéniste haïtien a largement œuvré à la promotion de ces valeurs essentielles. Aussi, sous la bannière de la *Revue des Griots* dirigée par Carl Brouard, ces Indigénistes ont-ils affirmé : « *Nous autres griots haïtiens devons chanter la splendeur de nos paysages, la beauté de nos femmes, les exploits de nos ancêtres, étudier passionnément notre folklore.* » (Kesteloot, 1978 : 42).

Du fait qu'ils marquent un ancrage de l'authenticité culturelle, ainsi que la défense et l'illustration des valeurs nègres, ces propos participent du fondement théorique de cette étude sur le paradigme de la culture orale. À l'analyse de la prose antillaise de ces dernières années, on note comme une volonté des prosateurs d'édifier un cadre culturel où littérature et communauté se vouent justement à la valorisation et à la vulgarisation de la culture orale, pierre d'angle structurante de l'imaginaire et mémoire des peuples africains et antillais. Car, dans la tradition de ces derniers, le groupe social, prenant le pas sur l'individu, fait du mariage, des funérailles, de la tenue des palabres, des « sauvés-vaillants »¹, etc., de précieuses occasions de ressasser contes, proverbes, légendes, devinettes, prestations culturelles nées oralement, conservées surtout oralement et transmises oralement. Roman du Guadeloupéen Ernest Pépin, *Tambour-Babel* (1996) donne à voir cette belle expérience pédagogique. Surtout qu'en toile de fond de la chronique culturelle et politique qu'offre ce texte, se découvrent des aspects essentiels de la société guadeloupéenne alors assimilable à une éloquente métonymie des peuples noirs.

Au vu de tout ceci, on peut se poser quelques questions : quelle est la place de la culture orale dans les civilisations africaines et antillaises en ce début de 21^e siècle ?

Quels cadres théoriques et fondateurs en constituent les ferments ? Comment ses motifs s'incarnent-ils concrètement dans *Tambour-Babel* ? Et quelle valeur cette culture orale confère-t-elle à ce roman ? Nous voulons pouvoir répondre à ces différentes interrogations dans le cadre de la présente analyse.

1. De la culture orale dans les communautés africaines et antillaises aujourd'hui

Des différents éléments fondamentaux dont se tisse la charnière des sociétés et des civilisations des peuples noirs, la culture orale occupe une place axiale prééminente, car elle se veut porteuse d'essence, de vision du monde et d'originalité chez l'homme noir. Son paradigme se construit de plusieurs motifs de notabilité, parmi lesquels figurent le verbe ou la parole, les genres oraux, le tambour et ses éléments connexes que sont le chant et la danse au rythme trépidant. Sanctuaire de la culture orale, la littérature orale est indéniablement l'un des canaux d'expression de certains de ces motifs. Dans *Le Dictionnaire universel*, cette expression (la littérature orale) est donnée pour : « *l'ensemble des productions verbales qui se distinguent de la parole ordinaire par leur qualité formelle, la puissance communicative de leur contenu, leurs fonctions dans la société.* » (Braucourt, 2002 : 703).

« La puissance communicative » en question dans cette définition s'illustre par exemple lorsque le soir, autour du feu, dans la cour, sur la place du village ou lors de grandes manifestations, l'on raconte et entend contes, légendes ainsi que devinettes, principales composantes de la littérature orale, bien proches de la vie de tous les jours, et dont la substance constitue un véritable parapet pour l'homme (Bouelet, 1990 : 7). Mais cette littérature ne permet pas uniquement de s'évader du spleen quotidien. De la richesse culturelle en elle inhérente, s'exhalent divers aspects de la société traditionnelle et des luttes pour l'émancipation du noir : rites, tenue de palabre, revue de l'arbre généalogique familial ou tribal, récit des prouesses ancestrales d'antan et celles des résistants à l'époque coloniale. Nous voulons indiquer qu'étant un art pour l'homme, la littérature orale se connecte très étroitement à la société traditionnelle et au monde urbain aujourd'hui, surtout que chez les peuples noirs, l'homme se définit d'abord, non par l'écriture, mais par la parole (Bouelet, 1990 : 5). En fait, pour parler comme Basile Fouda, la littérature orale est un art fonctionnel à la disposition permanente de la vie (Bouelet, 1990 : 8).

Notons par ailleurs que la culture orale outrepassé largement le domaine fertile de la littérature orale. Elle se traduit et se conjugue aussi par d'autres ancrages dans la quotidienneté du monde noir, quotidienneté faite également de divination, de séances de médication, d'exorcisme et de rites divers, souvent dans une dialectique du visible et de l'invisible, du concret et du non-concret, de l'animé et du non-animé. En clair,

en tant qu'aspect prépondérant du savoir, l'oralité (ou culture orale ici) procède d'une variété de motifs et de voies parfois complexes, dont la maîtrise peut exiger un processus initiatique préalable.

Fait de civilisation vital et élément fédérateur parmi les peuples noirs, cette oralité, dans le cadre spécifiquement antillais, apparaît à notre époque comme un mode d'expression privilégié de la culture créole. Cette dernière, forgée dans le cadre des plantations, est définie par Jean Bernabé comme une « *véritable galaxie en formation autour de la langue créole comme noyau* » (Bernabé *et alii*, 1989 : 34). Pourvoyeuse des contes, proverbes, chansons, elle s'illustre comme lecture et intelligence du monde, expression et esthétique de sa complexité. L'un de ses objectifs est de sauver de l'oubli la moindre chansonnette face à l'envahissement de l'expression écrite universalomoderne (Bernabé *et alii*, 1989 : 35).

Une autre singularité de l'oralité dans le cadre antillais tient de ce qu'elle se construit sur les pôles des deux langues et des deux cultures française et créole (Bernabé *et alii*, 1989 : 37). Aussi, l'insémination de la parole créole dans l'écrit en français vise-t-elle la mise sur pied d'une littérature qui allie harmonieusement exigences modernes de l'écrit et ancrage essentiel dans la culture orale et les traditions ancestrales. Sous ce rapport, le domaine de l'écrit, par nature et par forme traditionnellement opposé à la parole, se veut désormais un champ fécond et d'expression particulièrement éloquente pour cette dernière. De fait, aujourd'hui, la langue d'écriture dans le roman antillais n'est autre qu'une inter-langue bâtie sur l'écrit et l'oral. Grand romancier et théoricien de la littérature contemporaine, Edouard Glissant indique, ainsi qu'il suit, l'influence de ladite oralité dans la structuration de son écriture :

J'ai d'abord dû traverser l'écho, le souvenir de la langue créole. Je dis le souvenir parce que, quoique j'ai continué à pratiquer cette langue dans mon enfance et mon adolescence, la mise en scène du langage créole dans le conte n'est pas la même que dans la vie ordinaire. (...) Par conséquent, il y a cette espèce d'imprégnation de la parole mise en scène par le conteur créole dans mon écriture².

L'immixtion de la parole dans l'écriture est aussi prégnante chez Maryse Condé, qui en théorise ainsi l'insertion :

J'ai pensé qu'un roman antillais devait avoir des dialogues, mais ils sont très brefs. D'autre part, la parole de ce narrateur, héritier du tireur de conte, est une parole à la fois épique parce que l'épopée est dans le peuple et en même temps humoristique. Les grands événements comme la mort, les naissances aussi, sont toujours racontés avec un côté un petit peu moqueur³.

En clair, lien vivace entre le passé et le présent, l'oralité est actuellement investie

de trois buts dans le cadre des Antilles :

- rétablir la continuité culturelle associée à la continuité historique, sans laquelle l'identité collective a du mal à s'affirmer ;
- investir et marquer d'un sceau de spécificité l'expression primordiale du génie-culturel ;
- enrichir l'énonciation et l'esthétique en inséminant la parole dans l'écrit, qui s'en trouve de ce fait rénové (Bernabé *et alii*, 1989 : 36-37).

On le voit, la culture orale est de toute prépondérance chez les peuples africains et antillais où elle fait office de stratégie majeure pour perpétuer le génie culturel et la mémoire collective. Examinons-en par conséquent quelques cadres théoriques ou fondateurs aux travers desquels se véhicule si bien sa primauté, et qui irradiant l'art de Pépin.

2. Des cadres fondateurs de la culture orale et de l'esthétique de Pépin

Chercheurs camerounais, Pierre Nguijol Nguijol (1967 : 181), Théodore Mayi-Matip (1983 : 70) et Maurice Doumbe-Moulongo (1969 : 89) ont profondément balisé le précieux champ de la culture orale. Aussi, sous leur inspiration, l'analyse s'élabore-t-elle ici autour de quatre jalons essentiels qui irriguent abondamment l'œuvre de Pépin. Il s'agit de l'initiation à la musique traditionnelle, des contours du chant et de la danse traditionnels, de la parole dans l'Afrique profonde et enfin de l'orientation de l'enfant à la naissance.

S'agissant de l'initiation à la musique traditionnelle, dans la culture des Basa (un peuple forestier camerounais, dans les régions du littoral et du centre, ainsi qu'une ethnie du Libéria), à en croire Pierre Nguijol Nguijol, toute personne qui désire apprendre à jouer du luth peut s'adresser à un maître déjà consacré. Ce dernier divise ses cours en deux parties. La première est consacrée à l'apprentissage technique (jeu, chant, diction, fabrication des instruments) et la deuxième n'intervient que lorsque cet apprentissage a donné les résultats escomptés. Au terme de sa formation, l'artiste doit composer un poème apprécié par son maître lors d'une cérémonie empreinte de solennité, devant la foule et ses propres compagnons. À quelques variantes près, ce schéma de formation apparaît être le même dans d'autres communautés noires.

Au sujet des méandres de l'école traditionnelle du chant et de la danse chez les Duala (populations vivant sur la côte du Cameroun), le « ngosso » constitue la base de la musique antique duala. Terme générique, il réfère à des genres variés, à l'instar de la mélodie des pleureuses, du pêcheur solitaire, etc. Dans toutes ces variantes, le

rôle du maître chant est si notable qu'on se croirait en présence d'une composition à une voix. Du point de vue instrumental, le tambour et le tam-tam y jouent un rôle de premier plan. En rapport avec les danses traditionnelles en vogue chez les peuples de la côte camerounaise, citons le « nkondo », caractérisé par les contorsions du bassin, le « sekele, le « bolo bolo » ou « mbaya » à la fois jeu et danse, aussi bien pour les enfants que les grandes personnes des deux sexes, par un beau clair de lune.

En ce qui concerne la fonction de la parole dans l'Afrique profonde, notons d'emblée que cette parole est la faculté naturelle qu'a tout sujet non muet de parler. Chez les peuples noirs, elle revêt un pouvoir créateur. Et selon Mayi-Matip⁴, les Basa en distinguent trois aspects : d'abord, la parole audible, véhiculée par les cris d'oiseaux et d'animaux, les sons des tambours, la musique, les direx des hommes où réside le pouvoir de bénédiction ou de malédiction ; ensuite, la parole sentie, qui concerne le monde fluide, immanent et immatériel ; enfin la parole vue, qui se diffuse à partir des symboles, des masques, etc. Par conséquent, étant la base de la communication interhumaine et avec les autres réalités de la vie, elle contribue à l'orientation de l'enfant à la naissance.

En effet, si l'on s'en tient à Mayi-Matip dans *L'Univers de la Parole* (1983 : 7, 68), la grossesse peut être influencée par la parole. Ainsi, grossesse souhaitée, sexe voulu, vie de l'enfant sont orientés par des rites religieux. Dès la naissance, l'accoucheuse contribue à l'orientation de l'enfant par la parole. Si l'enfant est voulu garçon, l'accoucheuse exaltera la puissance de l'homme en poussant un cri de joie et d'admiration. S'il s'agit d'une fille, elle définit ses attitudes et exprime par la parole l'orientation de son comportement dans la société. Le cadre fondateur ainsi évoqué a un écho dans l'art de Pépin.

Que l'on prenne, outre *Tambour-Babel*, *L'Homme-au-bâton*, *Coulée d'or*, *Toxic Island* ou *Le Soleil pleurait*, on peut remarquer dans l'art de Pépin comme une solide connexion à l'héritage ancestral africain ainsi qu'un profond ancrage dans le socle antillais. Féru de musique comme son compère et compatriote Daniel Maximin, l'auteur, ex-professeur de français en Martinique et jadis musicien, s'attache à intégrer cette dimension musicale dans son imaginaire littéraire, faisant de ses textes des mélodies où des obsessions populaires, le patriotisme et le rythme d'inspiration africaine ont pignon sur rue. D'ailleurs, de lui, des titres comme « Salve et salive », « Boucan de mots libres », « Parole de nuit », « Babil du songer » ou encore « Le Tango de la haine » où résonnent le rythme, le tambour et la danse, traduisent son ralliement à l'Afrique culturelle en particulier et au monde noir en général. Aussi, en puisant à pleines mains dans les aspects de la culture orale abordés plus haut, évoque-t-il son attachement viscéral à ces valeurs cardinales, et garde-t-il le chemin vers l'Afrique et le monde noir. Élément central de son champ littéraire, *Tambour-Babel* en offre une belle illustration.

3. *Tambour-Babel* d'Ernest Pépin : une sublimation de l'oralité des communautés africaines et antillaises

Illustratif de l'interculturalité des valeurs africaines et antillaises, *Tambour-Babel* donne à croire que, bien que transplanté dans les Amériques, le nègre ne s'est jamais complètement départi des vibrations de l'âme africaine aux tréfonds de son être. Dans ce roman, l'oralité participe, d'une part, du folklore, et d'autre part, de certains rites. Il y rayonne par ailleurs une esthétique significative dans ce domaine.

3.1. Du folklore

Culture du peuple profond, le folklore s'articule ici autour de la notion de parole, de la danse, du tambour et de la musique. S'agissant de cette dernière, et au regard de son rôle structurant dans l'écriture d'Ernest Pépin, elle s'avère tour à tour l'art des sons, celui du corps en mouvement ainsi qu'un moment de communion grâce aux notes et au rythme, ce en quoi se résume le « lewoz ».

Dans *Tambour-Babel*, le « lewoz » tient bien la vedette. 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. Énergie traversière et galvanisante, le chant y est communion entre joueurs, danseurs et spectateurs prompts à se fondre dans le tourbillon de l'ambiance populaire durant la veillée. Le narrateur de *Tambour-Babel* décrit cette ardente symbiose lorsqu'il affirme : « *Le chant montait. (...) un souffle collectif et solidaire faisait bouillir l'écume de répons, relaxant dans une poussée commune les incantations de Ti-Céleste* » (Pépin, 1996 : 109).

Loin de revêtir un vulgaire rôle d'excitation sexuelle, cette manifestation met en synergie la communauté noire en ravivant la solidarité antillaise face aux colons oppresseurs. Pour preuve, au terme de la première journée du combat populaire pour la libération nationale, un immense « lewoz » est organisé, lors duquel chants et danses entraînants impulsent le nationalisme fougueux et dégagent l'espoir de la libération finale des Antillais. Cela dit, indiquons que la musique implique la danse. Et la danse traditionnelle réclame une initiation préalable, appropriée.

En effet, que ce soit le personnage de Sosso ou celui d'Hilaire, danseurs de talent, chacun a été l'objet de soins particuliers de la part d'Hermancia, personne-ressource initiatrice. Singulier, le traitement à eux prodigué en la circonstance inclut le massage des poignets, des chevilles et des reins. Quant à la chorégraphie qu'elle donne à voir, la danse permet à ses acteurs de se déployer en un cercle et de se trémousser au rythme

des mouvements et de la cadence imprimés par le batteur. De surcroît, elle brise la frontière des sexes et des âges. Car si dans *Tambour-Babel* les personnages de Sosso et d'Hilaire sont tous deux jeunes, dans *L'Espérance-Macadam*⁵ au contraire, ce sont de vieilles femmes qui activent le « lewoz » aux côtés des hommes du quartier Savane. De fait, danse rime avec souplesse et agilité, ainsi qu'on peut le constater dans la description suivante, par le personnage de Sosso, d'une prestation de son compagnon Hilaire :

C'est alors que le danseur s'imposa à mes yeux... il sautillait en tordant ses chevilles, pour faire serpenter ses pieds. Il amorçait une pirouette rapide qu'il ralentissait à l'arrivée. Il sautait en frappant des talons. Il esquissait un semblant de trébucher avant de se tenir en équilibre sur un seul pied. Il s'arrêtait net, repartait comme poursuivi par les guêpes qui s'envolaient du tambour. Il reculait à petits pas serrés. Il se nattait les jambes. Il s'élançait. Il bondissait. Il tournait les reins comme une toupie folle (Pépin, 1996 : 67).

Si dans ce rapport on a l'impression que les mouvements rythmiques exécutés par l'artiste procèdent d'un zeste de magie, c'est qu'ils sont impulsés par un instrument de musique investi d'un rôle fondamental : le tambour.

Qu'il soit creusé dans un tronc d'arbre ou qu'il soit constitué d'un cadre cylindrique, c'est un instrument à percussion, sur lequel sont tendues deux peaux que l'on fait résonner au moyen de deux baguettes ou alors des mains. Équivalent africain du tam-tam, le tambour n'a pas seulement sa place dans le domaine de la communication traditionnelle, dès lors qu'une diversité de fonctions ainsi qu'une immense richesse symbolique lui sont associées.

Appelé « tambour-ka » dans le contexte des Antilles françaises, il revêt trois dimensions essentielles : premièrement, au sens métaphorique, il est perçu sous le prisme de sa résonance comme étant la voix multiple et assonante des langues du monde, une mémoire et une mosaïque de sonorités à partir desquelles le peuple antillais apporte son écot, sa richesse culturelle à l'universalité. Deuxièmement, sur les plans cosmiques et cosmologiques, le tambour ouvre les portes de l'univers métaphysique ou extraterrestre. Sa résonance, de ce fait, s'apparente à un grand convoi de messages vers les dieux du peuple noir. Troisièmement, sur le plan mystique, c'est un outil chargé de puissance et de souffrances ancestrales. La diversité et l'énorme richesse des fonctions ainsi indiquées en font un instrument-pivot qui, avec son joueur, prodiguent gaieté et émotions à l'assistance lors du « lewoz », ainsi que le montre le personnage de Bazile, un des maîtres de cet art :

Sous la cognée de mes mains, un tambour parle et déparle, pleure et dépleure, chante et déchante, soupire et désoupire, fesse la musique par terre ou crève la grande

peau du ciel. Et je mets aux mille défis quelqu'un de m'entendre pour ne pas sentir le tressaillement de son sang (Pépin, 1996 : 47).

À partir de ces propos, l'on comprend qu'aux Antilles, lors du carnaval, des rites initiatiques ou des veillées, le tambour diligente le commerce entre les esprits et les vivants, ouvrant la barrière entre les mondes visible et invisible, afin de donner aux divinités leurs billets d'entrée et de sortie. Le tambour s'impose en fin de compte relique, c'est-à-dire un objet susceptible de favoriser la correspondance et la communion entre les Antillais et leurs ancêtres protecteurs, toutes choses qui le rapprochent de la parole ancestrale africaine.

À la lecture de *Tambour-Babel*, on constate que la notion de parole a partie intimement liée avec le mystère du tambour et de la cosmogonie. En effet, d'un côté, elle réfère au son envoûtant et fascinant du tambour lors des veillées initiatiques ainsi que nous l'avons relevé plus haut. D'un autre côté, comme dans *Solibo Magnifique*⁶, des expressions telles que « maître de la parole » et « marqueur de parole », qui désignent le conteur, montrent qu'il s'agit une fois encore d'une force et d'une énergie créatrice débordante qu'il convient de maîtriser, et dont l'usage peut requérir une initiation préalable. Parlant dudit conteur mis en scène par Pépin, sa parole n'est pas à circonscrire uniquement sous la forme du son émanant de sa gorge. Elle traduit plus globalement son être profond ainsi que son environnement immédiat. De la sorte, les âmes écrasées attendent d'elle émerveillement, oubli du spleen, épuration du stress, rire, espoir, clé des résistances et des survies. En fait, qu'elle soit appréhendée comme le son du tambour, la voix du conteur ou plutôt le souffle créateur, la parole aux Antilles s'harmonise avec les visions de Dika Akwa et Mayi-Matip retracées dans le cadre théorique fondateur de l'étude.

On le voit donc, la musique, la danse, les instruments divers et la parole se révèlent autant de produits culturels qui, sous la plume de Pépin, démontrent la richesse, l'unité et la variété de la culture orale africaine et antillaise. Ils méritent d'être connus et appréciés par d'autres peuples planétaires. À côté du folklore ainsi abordé, des rites font aussi office de ferments de l'oralité dans *Tambour-Babel*.

3.2. Des rites

Pratiques sociales et coutumes à caractère sacré, symbolique ou magique, les rites constituent un autre terrain de convergence des Antilles et de l'Afrique noire. Parmi ces multiples cérémonies sacrées, nous voulons nous intéresser particulièrement ici à la conception et l'orientation à la naissance, ainsi qu'à l'initiation à la musique traditionnelle. Et pour commencer, la conception et l'orientation à la naissance.

En effet, dans la culture africaine, un enfant a beau être un enfant, il reste que l'enfant mâle peut être parfois plus désiré en raison, sinon de son statut de potentiel héritier, du moins de celui de chef de famille ou de chef traditionnel naturellement échu à l'homme. De ce fait, un rituel entouré de mysticisme et de magie permet de le commander du ventre d'une femme fertile. C'est à ce rituel que se livre Hermancia. Il y a qu'Éloi, son mari, et elle-même ont besoin d'un héritier devant être un joueur virtuose du tambour. En la circonstance, ils ont déjà donné naissance à neuf filles. Aussi, Éloi supplie-t-il le ciel de le gratifier enfin de l'héritier tant souhaité. Quant à Hermancia, elle se livre à plusieurs pratiques magico-religieuses à cette fin. Tour à tour, elle récite quotidiennement des prières, adresse à Dieu des suppliques, compose des pentacles, absorbe force breuvages.

De surcroît, elle enterre des poupées magiques derrière une tombe, puis se rend à Capesterre, où Shiva, Kali et Maliémin⁷ accomplissent miracles sur miracles en faveur de ceux qui leur offrent des sacrifices. À cette occasion, elle est invitée à rouler sur l'herbe des têtes sanguinolentes de cabris. Elle se voit aussi apposer un peu de leur sang sur le front pendant qu'un prêtre, maître de la cérémonie, danse sur le fil du couteau. Hermancia insiste sur sa demande d'un garçon et promet en retour une cérémonie tous les deux ans. En conséquence, elle devient enceinte, et trois mois plus tard, le sexe de l'enfant se dessine masculin. Au terme du neuvième mois, les attentes d'Éloi et d'Hermancia s'en trouvent finalement satisfaites. Au vu de ce résultat positif, on peut se convaincre que serments, prières et incantations, tous aspects de la culture orale, participent avec succès à l'orientation à la naissance dans le cadre antillais. À présent, qu'en est-il de l'initiation à la musique traditionnelle ?

Étant donné qu'elle englobe le chant, la danse et le maniement génial d'un instrument, la connaissance des secrets de la musique traditionnelle procède, réitérons-le, d'une initiation adéquate. À cette secrète expérience, se consacre volontiers le personnage de Napoléon, le fils commandé. En effet, pour arriver à bonne fin, l'héritier d'Éloi est convié à un séjour dans la forêt guadeloupéenne. Il y reste pendant sept semaines auprès de Hégissipe, un « quimboiseur ». Le rituel initiatique, qui se déroule en plusieurs étapes, débute par une leçon primordiale sur l'harmonie. Au cours de celle-ci, notre personnage doit « laisser descendre son cœur dans le cœur du monde ». La deuxième étape de la formation engage le commandeur des zombies à faire fumer une pipe bourrée d'herbes sacrées à l'apprenant. L'effet de la fumigation étant d'affiner l'appréhension par l'apprenti des arcanes de la musique traditionnelle. Aguerri au terme de la sixième semaine d'imprégnation, Napoléon devient un orfèvre en matière de tambour. Et le narrateur le présente en ces termes : « *Chasseur de sons, découvreur de rythmes, écouteur d'échos, veilleur d'harmonie, goûteur d'improvisation, défricheur de paysages sonores, et explorateur des différentes tonalités du*

silence » (Pépin, 1996 : 150).

Lorsqu'arrive la septième semaine d'initiation, « mémoire du monde », le « gadèzafè » consacre Napoléon « maître tanbouyé » après une cérémonie finale dans le temple mystérieux de la sublime omnipotence divine. La présence du dieu commandeur des lieux, en l'honneur des ancêtres de toutes les races, en rajoute à l'envergure de l'événement. Le disciple reçoit alors le « Royale », objet magique, qu'il arrache après avoir écouté avec attention les dix paroles secrètes et vitales qui devront désormais l'accompagner dans son art en particulier et sa vie en général. Plus tard, descendu du Morne d'Or, Napoléon retourne à Grosse Montagne parmi les siens, à qui il présente sa relique. Puis, au cours d'une cérémonie solennelle présidée par le Préfet à Fort Delgrès, il est établi grand tambourier.

À la vérité, de ce personnage, le parcours initiatique ainsi retracé n'est qu'un écho africain du même type de rite. Car, le joueur du « hilun » chez les Basa est l'objet d'un rituel similaire dont les traits sont esquissés plus haut. En guise d'analogies majeures et vivaces de part et d'autre de l'Atlantique, il y a, d'un côté, que la formation du joueur est divisée en deux parties : la première, consacrée à l'apprentissage de la technique du jeu, du chant, de la diction et de la fabrication des instruments, la deuxième, investie d'un aspect magico-religieux. À son terme, le futur poète se doit d'observer plusieurs interdits alimentaires et autres.

D'un autre côté, une fois sacré, le musicien traditionnel se dévoue exclusivement à son art et se dispose à émoustiller la communauté chaque fois que l'occasion lui en est donnée. Les correspondances ainsi relevées témoignent globalement de la richesse du champ culturel des peuples noirs, dont bien des aspects méritent d'être promus sur la scène culturelle planétaire en raison leur précieuse valeur. Le langage de l'auteur, non moins ferment d'oralité, ne mérite pas moins considération.

3.3. De l'esthétique de Pépin

À côté des éléments abordés plus haut, qui s'intègrent au chapitre du tréfonds culturel, il existe de surcroît dans *Tambour-Babel* comme une orchestration singulière du langage, qui rend l'oralité palpable également à travers le style même de Pépin. Ainsi, dans le texte, foisonnent : premièrement, des onomatopées, qui lui confèrent un zeste de musicalité, comme on peut l'apprécier dans l'extrait suivant :

Toutoutou-ta-toung ! Toutoutou-ta-toung ! Lélélé lélélé lélélé ! Lélélé lélélé lélélé !
Toong !Toong !Dapadak ! Dapadak !Tontong-tontong ! (Pépin, 1996 : 113)

Deuxièmement, des paroles du conteur, généralement en créole, qui marquent ce texte à la fois d'un mélange de genres (oral et écrit, conte et roman) et d'un mélange de langues (français et créole), comme on peut le voir à travers la prestation suivante du conteur :

Répondeurs : Asé ayayaye o ! Pa nomé non a Nana !

Roye !pa nomé non a Nana.

Nana ké méné-w o parléman

Répondeurs : Asé ayayaye o ! Pa nomé non a Nana

Roye !pa nomé non a fi la

Fi la ké méné-w o tribinal

Répondeurs : Asé ayayaye o ! Pa nomé non a Nana! (Pépin, 1996 : 114)

Troisièmement, des recours réguliers au créole luxuriant, véhicule du moi profond et garant d'humour et de blague, avec une brève traduction de la séquence créole en français, ainsi que le montrent les paroles suivantes que le personnage d'Hermancia adresse à son vieux chéri Éloi: « *Evè sa ou ké mwen pa inmè ou ! Espès dè vié bandi ki ou yé ! Tu oseras dire après que je ne t'aime pas ! Espèce de vieux bandit !* » (Pépin, 1996 : 82).

Quatrièmement enfin, des chansons ou des musiques profanes dont les textes étonnent parfois par une rareté de signes de ponctuation, comme c'est le cas de l'extrait de cette biguine lyrique et entraînante que chantent Éloi et Hermancia lors de leur cinquantième anniversaire de mariage :

Il est bien bel de fêter les cinquante ans

Je n'oublie pas toutes les passes de la peine

Nous avons connu bons et mauvais chemins

Et aujourd'hui nous sommes au sommet de l'amour (Pépin, 1996 : 105).

Toutes ces stratégies et cette esthétique font de *Tambour-Babel* à la fois un lieu de confiance aux mots, de complicité avec le mot et le créole, de liaison très tourmentée entre écriture et oralité. À la vérité, le langage de l'auteur se construit à la limite de l'écrire et du parler (Glissant, 1997 : 439). Et voilà qui transforme l'œuvre en une synthèse de la syntaxe écrite et de la rythmique parlée dont la valeur mérite d'être également explorée.

4. De la valeur de la culture orale dans *Tambour-Babel*

Le folklore et les rites dont des aspects viennent d'être abordés constituent des ferments prisés d'une civilisation de grande valeur et de notabilité. La révélation de tels secrets couchés sur les pages du roman antillais participe d'un témoignage de spécificité des communautés noires, en même temps qu'elle s'avère une contribution à l'universalité.

Il s'agit d'un témoignage de spécificité des communautés africaines et antillaises du fait qu'à travers des rythmes frénétiques comme le « gwoka », le « maringa » ou « l'ashiko », tous des musiques traditionnelles, se dégage une vision de l'Homme et de la vie basée sur l'obsession du rythme complexe et envoûtant. Ce rythme est d'ailleurs ici le produit d'une gamme d'instruments dont la maîtrise requiert une initiation secrète. Autrement dit, le « tambour-ka » antillais, le « hilun » basa, le « mvet » bété, la clochette ou le tam-tam duala participent de la féerie africaine et antillaise. Celle-ci s'exprime aujourd'hui lors des festivals et autres événements culturels de premier plan tels que le « lewoz », le « ngondo », le « ngouon » ou le « mpoo », tous écoles ou institutions traditionnelles.

Pour illustrer la prééminence et la singularité de la musique traditionnelle chez les Africains et les Antillais, le musicologue Francis Bebey soutient que chez les peuples noirs, la musique n'est pas seulement l'art des sons, mais l'art d'exprimer la vie au moyen des sons. Cette expression de la vie, estime-t-il, c'est ce que l'Africain a de plus important en lui. C'est dire qu'il naît, grandit, résout ses problèmes, guérit ses maladies, meurt ou survit au rythme de cet art consubstantiel à sa vie. En fait, c'est grâce à la musique traditionnelle sacrée que les peuples noirs ne sont pas encore complètement décimés⁹ depuis des siècles qu'ils subissent des injustices et d'autres vicissitudes comme les cyclones et les séismes aux Antilles.

D'un autre point de vue, la culture orale est aussi une contribution africaine et antillaise à l'universalité. Dans ce paradigme, *Tambour-Babel* donne bien à voir des faits de civilisation prégnants, dont les pendants, qui se recensent de part et d'autre de l'Atlantique, se trouvent être la notion de parole ainsi que certains rites évoqués plus haut. Dans ce contexte, la parole ancestrale est en prise directe avec la cosmogonie et l'énergie créatrice. Lors des rites et dans les incantations, elle passe pour un moyen efficace et efficient d'intercession entre les hommes, les ancêtres et les dieux protecteurs. Cette parole anime et construit la vie du groupe en visant la distraction, la didactique et la dialectique. La distraction se manifeste lorsque le « maître de la parole » distille des airs enchanteurs et dansants au cours du « lewoz » ou encore lors des soirées de contes. La didactique pour sa part résulte du fait que l'art du conteur, pourvu d'un objectif pédagogique, renseigne l'auditoire sur l'essence des peuples noirs. De même, une immense sagesse est en œuvre dans les proverbes et les devinettes cités lors des veillées. La valeur dialectique de la parole quant à elle repose sur l'art oratoire

mis en évidence devant les maîtres par le disciple en fin d'initiation à la musique traditionnelle : il cherche à convaincre ses initiateurs de sa maîtrise indéniable de son art.

À la vérité, la culture orale africaine et antillaise est une école qui offre des modèles de savoirs, de savoir-faire, de didactique et de pédagogie ouverts à tous les hommes de tous les horizons. Car que ce soit l'orientation à la naissance ou l'initiation à la musique traditionnelle couchées sur les pages de *Tambour-Babel*, tous ces phénomènes représentent des institutions sociales chez les peuples noirs. Ils s'inscrivent par conséquent dans le cadre réservé et prestigieux de l'acquisition d'une connaissance enrichissante dans un champ culturel où tout respire de l'harmonie : entre la mort et la vie, les mondes visible et invisible, les éléments minéraux et animaux, etc. Et l'unité ontologique de l'homme noir s'en trouve ainsi assumée. En clair, sous le rapport de la culture orale, il existe dans *Tambour-Babel* comme une recherche et une élaboration de la cohérence culturelle des peuples noirs, une valorisation accrue des secrets hérités de l'Afrique ancestrale, ainsi qu'une esthétique qui imbrique écriture et parole. Tout ceci mérite appréciation et attention des autres peuples.

Conclusion

À tout prendre, la culture orale africaine et antillaise demeure un puits de beaux trésors à explorer. Symptomatique de son inestimable richesse et prix Radio France d'Outre-Mer (RFO) du livre en 1997, *Tambour-Babel* s'avère d'une épaisseur culturelle digne d'intérêt. L'exploration des pages de ce roman nous aura donné l'occasion de revisiter divers aspects et couleurs de la richesse culturelle des peuples africains et antillais. Conçu avec un souci didactique certain, ce roman est une véritable encyclopédie populaire où se conjuguent sagesse ancestrale, conception africaine et antillaise du monde, de l'Homme et de la société. En raison de cette magnificence, on peut penser que bien des charmes du monde noir s'y découvrent : un folklore nimbé de motifs culturels comme le tambour, symbole de la mémoire des souffrances d'antan, lien entre le passé et le présent, langue vitale « *pour remplacer toutes les langues perdues* » (Pépin, 1996 : 111). Du tambour jaillit la musique, élément de communion, d'harmonie et trait d'union entre les deux rives Afrique-Amérique. À ceux-ci se connectent naturellement le chant et la danse, synonymes ici de vie.

Outre le folklore, le texte d'Ernest Pépin recèle des rites expressifs de l'humanisme caractéristique des traditions africaines et antillaises : l'orientation à la naissance, l'initiation à la musique traditionnelle, qui certifient la place et le rôle centraux de l'oralité chez les Africains et les Antillais. Tous ces faits de civilisation permettent de comprendre les réalités sociales. Ils racontent l'histoire et l'identité du monde noir, pour qu'elles soient reconnues par tous, légitimes pour tous, puis inscrites de manière

indélébile dans le livre de la destinée humaine. Dès lors, il appartient à chacun d'y puiser à son bénéfice, ou plutôt de s'en inspirer pour s'enrichir intellectuellement et spirituellement.

Surtout qu'à côté de ce tréfonds culturel, l'auteur y déploie en même temps une esthétique expressive d'autres aspects de l'oralité, tels que l'usage des onomatopées, du créole rutilant, la prégnance de la chanson populaire, etc., toutes choses qui font penser à un certain équilibre entre culture populaire et recherche précieuse, et qui consacrent la prépondérance des dimensions intertextuelle et interculturelle de *Tambour-Babel*. Voilà pourquoi Ernest Pépin annote lui-même opportunément les propos suivants sur la quatrième de couverture de l'œuvre : « *Loin d'enfermer, les rites et les rythmes du « lewoz » s'adressent à toute l'humanité avec la générosité de ceux qui savent que les cultures sont comme une main tendue...* ».

On le voit, ces propos font bien de *Tambour-Babel* une précieuse contribution africaine et antillaise au rendez-vous universel du donner et du recevoir.

Bibliographie

- Bernabé, J., Confiant, R., Chamoiseau, P. 1989. *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard.
- Bouelet, R. S. 1990. *Littérature orale et avenir*. Yaoundé : Sopecam.
- Bourneuf, R., Ouellet, R. 1972. *L'Univers du roman*. Paris : PUF.
- Braucourt, C. 2002. *Le Dictionnaire universel*. Paris : Hachette Livre/Edicef.
- Chamoiseau, P. 1992. *Texaco*. Paris : Gallimard.
- Confiant, R. 1988. *Le Nègre et l'Amiral*. Paris : Gallimard.
- Doucet, L. 1989. L'île, espace fabuleux. In : *Antilles - Espoirs et déchirements de l'âme créole*. Paris : Autrement.
- Doumbe Moulongo, M. 1969. « Musique et danse chez les Duala ». *ABBIA*, n° 22, pp. 89-108
- Glissant, E. 1997. *Le Discours antillais*. Paris : Gallimard.
- Guérin, D. 1969. *Les Antilles décolonisées*. Paris : Présence Africaine.
- Joubert, J. L. 1996. *Littérature francophone-Anthologie*. Paris : Nathan.
- Kesteloot, L. 1978. *Anthologie négro-africaine*. Verviers : Marabout université.
- Louis, J. 1979. *Identité antillaise*. Paris : Editions Caribéennes.
- Maximin, D. 1995. *L'île et une nuit*. Paris : Le Seuil.
- Mayi-Matip, T. 1983. *L'Univers de la parole*. Yaoundé : Clé.
- Nguijol Nguijol, P. 1967. « Les Basa ». *ABBIA*, n°. 17-18, pp. 181-186
- Ntonfo, A. 1982. *L'Homme et l'identité dans le roman des Antilles et Guyane françaises*. Sherbrooke : Naaman.
- Ntonfo, A. 1997. *Le Roman indigéniste haïtien*. New Orleans : University Press of the South, INC.
- Pineau, G. 1996. *L'Espérance - Macadam*. Paris : Stock.
- Pépin, E. 1996. *Tambour-Babel*. Paris : Gallimard.
- Price-Mars, J. 1973. *Ainsi parla l'oncle*. Québec : Leméac.
- Toumson, R. 1998. *Mythologie du métissage*. Paris : PUF.

Notes

1 Forme de lutte traditionnelle en Guadeloupe.

2 Edouard Glissant s'exprime ainsi dans la revue *Etudes françaises : l'Amérique entre les langues*, 28,2/3, p.14.

3 Maryse Condé évoque cette idée dans la revue *Autrement : Antilles : espoirs et déchirement de l'âme créole*, Paris, Autrement, Octobre 1989, p.103.

4 Théodore Mayi-Matip était un initié basa. Ancien Vice-président de l'Assemblée Nationale camerounaise, auteur en 1983 de *L'Univers de la Parole*. À la page 12 de cet ouvrage, l'approche de l'auteur nous intéresse dans ce cadre.

5 C'est un roman de Gisèle Pineau, écrivaine guadeloupéenne, publié en 1995.

6 Il s'agit d'un roman, publié en 1988 par Patrick Chamoiseau, écrivain martiniquais.

7 Ce sont des divinités hindoues.

8 Francis Bebey est cité dans *Diagonales*, n° 24, Octobre-Novembre 1992.