Document generated on 06/19/2025 12:30 p.m.

Francophonies d'Amérique

Les voix alternantes : le tambour africain comme voix de résistance dans la littérature francophone de la Caraïbe

Frances Santiago Torres

Number 13, Summer 2002

Francophonies et résistance

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1005253ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1005253ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa
Centre de recherche en civilisation canadienne-française

ISSN

1183-2487 (print)
1710-1158 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Santiago Torres, F. (2002). Les voix alternantes : le tambour africain comme voix de résistance dans la littérature francophone de la Caraïbe. *Francophonies d'Amérique*, (13), 107–117. https://doi.org/10.7202/1005253ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2001

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

LES VOIX ALTERNANTES : LE TAMBOUR AFRICAIN COMME VOIX DE RÉSISTANCE DANS LA LITTÉRATURE FRANCOPHONE DE LA CARAÏBE

Frances Santiago Torres
Université de Porto Rico

Le tambour africain est considéré comme une manifestation musicale qui a des répercussions évidentes dans le cadre culturel de la Caraïbe. Les esclaves qui ont été emmenés à la Guadeloupe, à la Martinique et dans d'autres îles voisines ont résisté à l'oubli de leurs traditions orales. Les groupes ethniques africains qui ont peuplé les îles de la Caraïbe y ont introduit le tambour. Ils utilisaient le tambour pour communiquer, se distraire, mais aussi pour donner une continuité à leurs cultures orales encore enracinées en Afrique. L'aspect oral – ou plutôt, l'élément oral – qui est caractéristique de ces groupes est perpétué dans la conservation du tambour comme moyen de transmission privilégié et comme manifestation de résistance et d'union entre les différentes ethnies qui composaient ces groupes.

Les diverses manières dont les tambours sont utilisés par des « civilisations orales » peuvent se comparer à l'utilisation des expressions « formulaires » ou stéréotypées. Les tambours ne sont pas seulement un moyen de distraction, ils sont aussi un moyen essentiel de communication et ils servent à la préservation des traditions orales des cultures africaines qui se sont répandues dans la Caraïbe. Dans « Talking African Drums and Oral Noetics », Walter Ong (1990) décrit les différentes manières d'acquérir, de formuler et de récupérer la « sagesse » – les connaissances – de certaines cultures qui n'ont pas d'écriture, en particulier par l'utilisation du tambour comme moyen essentiel non seulement de transmission de l'oral, mais aussi de conservation.

Le tambour a servi à plusieurs cultures orales primitives, mais, selon Ong, ce n'est pas le cas dans toutes les cultures à base orale. Il ne faut pas penser que l'utilisation du tambour est une caractéristique innée des cultures où l'oral est, ou a été, le moyen principal de la diffusion de la culture. Nous allons aborder ici l'utilisation du tambour en tant que voix alternante et voix de résistance dans des œuvres choisies de quelques écrivains de la Caraïbe francophone, nous insisterons spécialement sur les romans de l'écrivaine guadeloupéenne Simone Schwarz-Bart. Les œuvres de ces écrivains nous permettent d'apprécier l'héritage du tambour venant des cultures orales de l'Afrique[1], mais surtout, elles articulent l'importance de cet héritage pour les pays de la Caraïbe. Dans les œuvres citées, le tambour est un instrument de

préservation et de continuité de l'héritage africain dans la région ; il représente aussi un moyen de résistance culturelle.

Quand on parle de l'expression orale au moyen des tambours, du langage tambouriné, de la « parole » et des signaux auditifs, on revient aux expressions « formulaires » ou répétitives. Généralement, les études sur les performances orales reconnaissent l'existence des structures « stéréotypées » dans les différents genres appartenant à l'oral. Pour Ong, la manière d'utiliser et de préserver certaines formules ou phrases stéréotypées constitue l'un des points importants : par la répétition, les peuples à culture orale peuvent en effet « rappeler[2] » la culture de base à n'importe quel moment. La fonction du langage tambouriné et sa structure se fondent dans l'utilisation des épithètes (signes mémorables) pour confirmer des caractéristiques uniques à chaque signe. La création des noms, par exemple, fonctionne comme la création des signaux tambourinés : en transmettant des caractéristiques particulières à chaque mot utilisé, on crée des phrases stéréotypées mémorables. De génération en génération se répètent certaines formules, phrases, connaissances de base pour cette culture qui se préserve et se perpétue au moyen de la répétition de formules. Ong insiste sur ce point en disant : « *oral cultures thus think by means of memorable thoughts, thoughts processed for retrieval in various ways, or, in other words, fixed, formulaic, stereotyped* » (p. 119). Il faut ajouter que, dans le cas des cultures de la Caraïbe, il ne s'agit pas tout simplement d'une préservation et d'une répétition incessante des mêmes formules ; il y a aussi un processus créateur qui combine les éléments de cette culture de base avec des éléments d'une nouvelle culture qui se crée[3].

La littérature de la Caraïbe francophone partage l'héritage africain du tambour, ce qui est évident dans le roman *Le Colibri blanc* de Jean-Louis Baghio'o, où l'évocation de l'Afrique (terre maternelle) se fait par le son du tam-tam. Il y a insistance sur la communication « secrète » qui se fait à l'aide du tam-tam en Afrique. Cette communication est indéchiffrable par l'oreille non instruite dans cette « science » :

> Le tam-tam parlant, parle. Ce n'est pas du morse, ou quelque chose d'analogue, mais bien une langue qui est transmise avec ses syllabes et ses liaisons. Les « tons », éléments essentiels, peuvent éluder consonnes et voyelles sans que la phrase devienne pour autant incompréhensible ; mais, seuls ceux qui connaissent bien la langue sacrée utilisée peuvent déchiffrer le message qui est repris inlassablement, selon un rythme inhabituel (Baghio'o, 1980, p. 77).

Jean-Louis Henri (père de Vishnou, dans le roman) avait écrit plusieurs pièces de théâtre où il faisait du tam-tam un élément principal du dialogue et de l'ambiance des pièces. La voix humaine accompagnait le tambour ; des danses créoles faisaient aussi partie des pièces. Et ce n'est qu'à la fin du roman que Vishnou se rappelle les discussions qu'il avait eues avec son père à propos de l'importance de l'oralité et des formules traditionnelles desquelles venaient les œuvres d'Homère et qui étaient, d'après son père, comparables à

celles des Africains. Jean-Louis Henri disait à son fils : « Homère a un style oral, d'abord et surtout enclin au balancement. Aveugle de naissance, il acquit une prodigieuse science des formules traditionnelles, car il appartenait à une civilisation de mémoire, comme celle des Africains » (p. 281). On pourrait dire que les œuvres citées ici s'inscrivent dans cette même économie de l'oralité[4], où la mémoire a un rôle privilégié.

Dans *Compère Général Soleil*, de Jacques Stephen Alexis (1955), les conques à lambi se joignent au tambour dans un appel à la solidarité entre les travailleurs, comme autrefois les esclaves se réunissaient après une longue journée de travail pour manger, chanter et danser. L'auteur décrit « un tambour assourdi par les hurlements de l'orchestre [qui] annonçait le début de la cérémonie en l'honneur des dieux infernaux » (p. 192). Le son du tambour devient alors « mystérieux, gluant et funèbre » dans une cérémonie que le personnage Jerôme Paturault cache à ses invités[5]. La description de cette soirée où Paturault essaie de gagner la confiance de la bourgeoisie est marquée par deux activités qui ont lieu simultanément : une fête pour les bourgeois, avec un orchestre qui jouait des « Lambeth Walks », et une cérémonie vaudoue. L'une des fonctions du tambour dans ce roman consiste donc à appeler. Alexis joue aussi avec la dimension magique de la communication tambourinée et l'effet qu'elle a sur Paturault. La magie du tambour se trouve dans le son et le rythme qui lui confèrent une voix ayant le pouvoir d'éveiller les âmes du passé et de convoquer la présence des vivants. La voix du tambour est incantation et incantatoire[6]. Elle rapproche les âmes du passé de l'esprit des vivants, et elle contrôle les croyances de ceux qui l'entendent et répondent à son appel. Tout en faisant partie de la bourgeoisie, Paturault ne peut pas cacher qu'il garde toujours un système de croyances dans lequel le tambour est médiateur. Il n'est pas étonnant de savoir que cette nuit, c'est Paturault lui-même qui a sacrifié un animal et qui a partagé son sang chaud avec les participants de la cérémonie vaudoue.

Daniel Maximin commence son roman *L'Isolé Soleil* (1981) par ces phrases :

> Un vol de colibri [qui] s'est posé en pleine mer pour soigner ses ailes brisées au rythme du tambour-ka : Marie-Galante et Désirade, Karukéra, Madinina... îles de liberté brisées à double tour, la clé de l'une entre les mains de l'autre. Antilles de soleil brisées, d'eaux soufrées, de flamboyants saignées, mais sans une seule page blanche dans le feuilleton des arbres (p. 9).

C'est le rythme du tambour qui marque la progression et chaque mouvement de ce colibri symbolique qui essaie de guérir ses ailes blessées. On est tenté de penser que c'est ce rythme même qui fait flotter doucement les îles sur la mer Caraïbe. Et c'est encore ce rythme qui marque la cadence des bercements des îles mentionnées par Maximin. Ici le tambour est aussi une force invisible, un soutien transparent et vital. Il apparaît de nouveau, dans ce roman, quand le grand-père frappe le tambour et fait ressortir sa musique

pour que sa petite-fille ne fasse plus de cauchemars à propos de ses ancêtres opprimés. Le lien au passé esclavagiste est libéré et exprimé par le son même du tambour, le même son qui a articulé la résistance des esclaves. Dans sa prose poétique, Maximin propose un énoncé de liberté et d'appartenance caribéenne. Le « tambour-ka » devient le symbole du lien à l'Afrique ancestrale, mais il symbolise surtout la liberté qui est entre les mains des Antillais :

> Musique venue du cœur de l'île, profondément enfouie à l'abri de l'appel des plages et des échappées saoulantes du volcan. Musique de tambours et de cris, danse de pieds martelés, à l'appui du sol nourricier. Chaque roulement du marqueur, les doigts secs comme du bois mort, est un élan de liberté improvisée [...] (p. 211).

Dans cette citation, c'est le mouvement vers la liberté et l'enracinement dans la terre nourricière qui sont à souligner. Le tambour est cette résonance latente qui fait écho sur le présent, qui rappelle toujours la lutte pour une continuité, malgré la rupture initiale. C'est l'écho qui vise un futur meilleur. La subsistance et le symbolisme du tambour dans toutes les îles de la Caraïbe sont évidents. La musique dans cette région a des caractéristiques uniques qui sont partagées par toutes les îles. Le tambour, dans toute sa diversité instrumentale, musicale et symbolique, y est très présent.

Simone Schwarz-Bart introduit le tam-tam dans *Ti Jean l'Horizon* à un moment où Ti Jean et Égée passaient par un « point mystérieux » qui se trouvait dans les collines de Barthélemy ; ils aimaient y passer pour regarder « de l'autre côté du vallon obscur, la petite entaille de terre rouge du plateau d'En-Haut » (p. 43). Le son du tam-tam frappe leurs oreilles et disparaît tout de suite. C'est la première fois que le son du tambour est évoqué dans le roman et les deux jeunes ne peuvent pas déchiffrer la musique ; ils sont surpris et étonnés. Le son est répété deux ou trois fois, mais chaque fois, il est de plus en plus lointain. Tout de suite après, une brise souffle sur leurs visages et une voix chante dans une langue inconnue. À ce moment-là, le son du tambour revient, mais ils ne reconnaissent ni la mélodie, ni la langue de la voix humaine. Le message transmis par le tambour est un message organisé par des tons, forts et faibles. Les tons représentent les paroles dans les messages, paroles qui sont insérées dans des contextes qui les distinguent de leurs homonymes. Voilà qui explique la réaction d'étonnement des jeunes : pour déchiffrer le message du tambour, il faut d'abord connaître la langue/les paroles dans le lexique africain et ensuite les tons qui correspondent à chaque mot, ce qui nous ramène aux commentaires de Jean-Louis Henri dans *Le Colibri blanc*. Par contre, il faut signaler que tout en ne reconnaissant pas la langue et les « messages » qui n'étaient pas clairs pour lui, Ti Jean savait qu'il n'oublierait jamais cet « air », il s'en souviendrait toujours et même sans savoir ce que disaient ces deux voix alternantes, il a ressenti la tristesse qu'elles transmettaient dans leur ton et leur rythme[7].

Ce ne sera que cinquante ans plus tard que Ti Jean reconnaîtra l'air et la voix humaine. En Afrique, Maïari, l'ami de Ti Jean, est assis « sur un siège de cérémonie, les yeux fermés, un air de méditation sur ses traits. Soudain des larmes roulèrent [...] il se mit à chanter [...] » (p. 189-190). C'était un air funèbre que Ti Jean avait entendu avec Égée au vallon obscur. Ti Jean se rend compte que c'est lors de sa propre mort qu'il entend le tambour et la chanson ; c'est sa mort et la cérémonie qu'on lui offre en Afrique. Contrairement au rappel du passé, le tambour annonce au jeune Ti Jean sa mort dans cinquante ans. La quête de Ti Jean le mènera en avant ; quand il sera plus âgé, il connaîtra l'Afrique des aïeux. Ici Simone Swcharz-Bart invertit la fonction du tambour comme lien avec le passé lointain, pour annoncer l'avenir. Pourtant, la fonction de base du tambour reste la même : celle de mémorisation et d'évocation ou de « mémorialisation ».

Avant de mourir, Wademba dit aux gens de venir avec le garçon (Ti Jean) et de le frapper à la poitrine pour voir si sa sonorité est bonne, comme celle d'un tambour. Cette analogie de l'enfant frappé comme un tambour se traduit par la capacité d'assurer la continuité d'une culture et d'un peuple. Le tambour peut propager les rythmes vers des régions très lointaines et envoyer ainsi un message à ceux qui l'entendent. Ti Jean doit avoir la même résistance que le tambour frappé ; il doit porter loin les sonorités d'un peuple. Wademba demande cette preuve préliminaire pour assurer cette continuité. Comme les sonorités du tambour, Ti Jean est le porteur de cette continuité. Sa culture sera répandue par les sons qu'il émettra, sa sonorité (sa parole) est la promesse de continuation de sa race ; la divulgation et la permanence de sa culture sont assurées par l'enfant à sonorités tambourinées. La propagation de la culture de Wademba et de ses ancêtres passe par la « peau » de Ti Jean. Il est chargé de proclamer cette histoire de l'Afrique et de la Guadeloupe : il doit faire le lien entre les deux[8].

Lorsque Ti Jean est en métropole, il rencontre Eusèbe l'Ancien (sorcier de la Guadeloupe) qui conseille à Ti Jean de dire quelques paroles quand il se sent épuisé. Et avec ces paroles, Ti Jean entend « une musique sereine [...] une incantation et des sonorités voilées de tam-tam » (p. 239). Cette musique ramène Ti Jean à la colline Barthélemy ; il est transporté par la musique et retrouve son enfance, « son âme d'enfant lui est revenue avec cette musique » (p. 239). Les voix et les battements du tam-tam s'éloignaient, « pourtant il continuait à les entendre » (p. 239-240). Ces chants, ces paroles et la musique du tam-tam venaient du fond de l'eau. Ti Jean fait le lien avec son passé, son passé guadeloupéen, dont le rappel le ramène à son île natale. Le fait de comprendre la langue tambourinée nous ramène à l'écoute nécessaire avant que l'oral ne puisse se répandre. L'écoute primaire, qui agit comme agent récepteur de l'oral, permet la continuité de l'oral. Ti Jean et Télumée (dans *Ti Jean l'Horizon* et *Pluie et vent sur Télumée Miracle* respectivement) écoutent le langage du tam-tam guadeloupéen et comprennent cette langue. Le fait d'insérer ces deux personnages dans un milieu familier confirme leur enracinement

dans cette terre et leur réappropiation de la langue et de l'oralité (dans un sens très large) dans un effort de réinsertion historique.

Dans *Pluie et vent*, il y a aussi une analogie entre Télumée et le tambour. Reine Sans Nom avait décidé de faire connaître son amie d'enfance, Man Cia, à sa petite-fille, Télumée, qui lui avait déjà posé des questions au sujet de la « vieille sorcière » dont tout le monde parlait. Lors de cette première rencontre la petite ne faisait qu'observer curieusement la vieille femme qui n'avait rien d'étrange ; elle était comme toutes les autres vieilles femmes (à première vue). Pourtant, Télumée a remarqué que ses yeux étaient « transparents » ; elle les décrit comme des yeux qui « peuvent tout voir » (p. 58). Cette première rencontre produit un nouveau regard sur l'appartenance culturelle de Télumée à la Guadeloupe et ainsi une prise de conscience de sa part.

De retour à sa case, Télumée se met à songer à l'esclavage ; elle avoue que : « pour la première fois de [sa] vie, [elle sentait] que l'esclavage n'était pas un pays étranger, une région lointaine d'où venaient certaines personnes très anciennes comme il en existait encore deux ou trois à Fonds-Zombi » (p. 62). Pendant la visite, Man Cia avait conseillé à Télumée d'être « un vrai tambour à deux faces » (p. 62). L'analogie du tambour lui ouvre les portes d'un passé réel qu'elle ne s'est jamais arrêtée à considérer avant ce jour. Elle avait entendu parler de ce passé, mais elle ne l'avait jamais envisagé consciemment comme faisant partie de son histoire personnelle et de son héritage culturel. La petite Télumée a alors fait le lien entre son présent et ce passé qu'elle contemple pour la première fois[9]. L'image du « tambour à deux faces » est capitale dans la vie de ce personnage. Toute jeune, elle est contrainte à réfléchir sur sa « condition » de négresse et de femme. Dans le contexte du roman, l'auteure utilise les termes « négresse » et « femme » très distinctement. En tant que « négresse », Télumée doit affronter la vie comme Reine Sans Nom et Man Cia ; elle devra apprendre au moyen de leurs leçons et de leurs expériences. Elle deviendra forte et solide, comme une cathédrale qui reste debout au passage du temps, du vent et de la pluie. Tous les coups qui tomberont sur la face supérieure du tambour, elle les recevra, tout en conservant la face de dessous – sa face intérieure qui sera la plus importante et celle qui perdurera. D'autre part, en tant que femme, elle doit trouver sa place dans la communauté et, par extension, dans la continuité historique de son peuple.

Le tambour est introduit encore une fois quand Télumée, parlant de ses nouveaux maîtres, dit : « On prétend que tambour au loin a beau son[10] ». « Au loin », la maison des Desaragne a belle apparence ; de près, cependant, il n'y a que déchirement et violence. Symboliquement, en comparaison avec le tambour traditionnel, la maison des Blancs ne reproduit qu'un bruit de rupture. Le tambour est généralement associé à une tradition de l'Afrique et des aïeux africains, mais, dans ce cas, le tambour est introduit par une adaptation du dicton créole : « Tanbou lwen tini bon son » (De loin, le son du tambour semble toujours bon). Dans un sens, cela est un mauvais présage de ce qui viendra, mais Télumée continue sa marche en avant, tout en sachant qu'elle sera

en contact avec les Blancs qui, dans « les temps anciens », dominaient les gens de son peuple.

Chez les Desaragne, Télumée devient le tambour à deux faces, celui que Man Cia lui avait conseillé d'être. Elle avoue qu'elle laisse sa patronne « s'amuser » à cogner sur sa première face, mais de l'autre côté, « par en dessous », elle reste « intacte » (p. 94). Dans ce contraste de tambours, on voit que Télumée ne permet pas que l'écho des sonorités malfaisantes pénètre son for intérieur. Elle se garde bien des résonances qui pourraient la toucher et l'abîmer de l'intérieur. Elle reçoit les coups par force mais garde une intégrité totale. Par contre, le tambour qui, de loin, a bon son, de près n'est que bruit de fracas et destruction. C'est un bruit qui détruit, un bruit qui démolit. Le son de Télumée, au contraire, est une résonance qui consolide, réaffirme et résiste.

Quand Télumée décrit la veillée mortuaire de Reine Sans Nom, il y a des prieuses autour du lit ; des hommes au dehors organisent des jeux ; plus loin, d'autres jouent avec une pierre qu'ils se passent « de main en main [...] de plus en plus vite la faisant sonner au sol avant de la donner au voisin » (p. 177). Le son de la pierre se fait de plus en plus fort. Télumée commence à frapper « assidûment » une autre pierre contre le bois. Les coups monotones, répétés et successifs marquent le chagrin de Télumée. Chaque coup sonné marque le rythme de sa tristesse profonde. Télumée voulait donner libre cours à son grand chagrin et se laisser emporter par le sentiment d'être « perdue et déchirée » par la mort de sa grand-mère (p. 178). Dans cette scène mortuaire, les coups de la pierre sur le bois et dans les mains des gens qui font la ronde à l'extérieur remplacent les battements du tambour. Ces coups prennent la place du roulement de tambour dans la cérémonie, et la monotonie créée par le son exprime l'état de ceux qui veillent. Il faut noter aussi que les coups suivent la structure stéréotypée des contes et des chants dans lesquels le conteur (par exemple) attend une réponse de l'auditoire. Il y a un échange, et ce qui caractérise cet échange, c'est la répétition et la participation d'un groupe de personnes.

Lorsque Télumée travaille dans les champs de canne à sucre, elle croit comprendre « enfin ce que c'est qu'être nègre : vent et voile à la fois, tambourier et danseur en même temps » (p. 200). Le « nègre » récolte « la douleur qui tombe du ciel » et « la douceur qui ne tombe pas sur lui, il la forge » (p. 200). Encore une fois, l'image du tambour revient pour donner à Télumée l'assurance de son appartenance à un groupe social. Elle se demande ce que c'est que « le nègre » ; l'image du batteur et celle du danseur correspondent parfaitement, l'un n'est rien sans l'autre : l'un marque la cadence ; l'autre ajoute les mouvements. Les fonctions de l'un complètent celles de l'autre. En plus, cette relation est marquée par la réciprocité d'une connaissance intime. Le batteur donne forme et crée les rythmes que s'approprie le danseur et vice versa. La communication du tambour se traduit dans les mouvements du danseur.

Lors de la réunion (mise en case) de Télumée et Amboise, « un silence était sur tout le morne » (p. 208), quand soudain, un faible son de tam-tam se fait entendre. C'était une troupe de voisins qui chantaient devant la case de

Télumée et, devant eux, Amboise qui battait un tambour de poitrine. Cette scène est peut-être l'une des plus importantes où le tambour et Télumée sont en symbiose parfaite. Télumée est poussée au milieu du cercle par Olympe et elle reste immobile un instant devant le tambour d'Amboise. Amboise commence à toucher doucement la peau de cabri du tambour, comme s'il cherchait un signe et voulait découvrir le rythme même de Télumée. Dans ce passage, qui est d'ailleurs très érotique, Télumée devient toutes les personnes et toutes les choses qui ont d'une façon ou d'une autre marqué sa vie. Elle incarne son peuple pour redevenir elle-même à la fin de la danse emportée[11]. Cette danse réaffirme l'existence de toutes les personnes qu'elle incarne, elle réaffirme la permanence de la langue du tambour, en tant que voix alternante[12]. La voix du tambour assure la perpétuation du peuple, et l'existence même de Télumée est rythmée par cette voix.

L'analogie établie entre Télumée et le tambour est validée par le fait que Télumée est celle qui, s'appropriant une langue, transmet (au moyen de son récit) l'histoire de son peuple. Elle dépasse l'image de la mère transmettrice de connaissances féminines. C'est une femme qui a compris que le salut de son histoire et celle de toute sa lignée était dans ses mains, ou plutôt, dans sa langue.

Dans les deux romans de Simone Schwarz-Bart, le tambour, les tam-tams et le rythme de ces instruments représentent la communication directe avec le pays natal. Pour Télumée aussi bien que pour Ti Jean, le tambour est le symbole d'appartenance à une culture. Dans ces romans, le tambour a pour effet d'enraciner dans la culture guadeloupéenne ; il marque le lien direct avec les ancêtres africains, mais surtout l'intégration définitive dans la réalité de la Caraïbe. Le tambour représente aussi l'identité personnelle et culturelle des personnages ancrés dans leur pays natal ; c'est l'intermédiaire par lequel la communication s'établit entre les personnages et leur pays. Cet instrument venu d'Afrique représente une voix alternante qui unit par son dialogue le passé et le présent des personnages antillais. Il marque aussi une pulsion vers l'avenir des cultures de la Caraïbe.

Josie Campbell estime que la voix du tambour appartient au style oral et devient une composante de l'œuvre de Simone Schwarz-Bart[13]. Les œuvres de celle-ci sont rythmées par la parole et suivent les structures caractéristiques des compositions orales. La chanson et la voix du tambour structurent et rythment les textes analysés ; toutes deux suivent la structure orale à l'intérieur du texte écrit pour construire ainsi des œuvres qui s'inscrivent au cœur même de la tradition orale. La répétition à l'intérieur du texte schwarz-bartien suit les données du langage tambouriné de l'Afrique. Le récit lui-même est un reflet des formules qui régissent les communications au moyen du tambour. D'après Ong : « *The formulaic expressions so common in oral cultures – proverbs, epithets, balances of various sorts, and other heavy patterning – are not added to thought or expression but are the substance of thought, and by the same token of expression as well* » (Ong, 1977, p. 104). Dans le langage des tambours,

la répétition sert à rendre plus clair les signaux transmis ; autrement dit, les effets des répétitions fonctionnent comme outil pour éliminer l'« ambiguïté » de la nature binaire du signal tambouriné. L'histoire conçue comme ambiguë est réécrite par Simone Schwarz-Bart de façon à éclaircir sa nature complexe suivant les structures du langage tambouriné.

La fonction de la répétition à l'intérieur du langage tambouriné tend vers l'impulsion historique. Dans les textes de Simone Schwarz-Bart, Jacques Stephen Alexis, Jean-Louis Baghio'o et Daniel Maximin, le désir historique marque les façons de s'exprimer, surtout la façon d'exprimer l'oral par l'écrit. Les redondances ne sont pas dans les textes à titre décoratif ; leur fonction est celle du langage tambouriné, c'est-à-dire celle de créer une dynamique d'historicisation par les stratégies de l'écho, de la répétition et par la présentation d'un langage particulièrement descriptif. Schwarz-Bart, par exemple, suit les paramètres de la création d'un lexique tambouriné pour souligner la base orale de la culture et de l'histoire en question, mais aussi pour présenter un moyen de préserver cette histoire selon les structures de l'oral dans le texte écrit. Il y a dans la création des langues tambourinées une intention historique de mémorisation et de résistance. Dans les œuvres citées, cette intention historique donne un ordre prescrit par l'oral : ici la communication au moyen des tambours rétablit une Histoire jusqu'à présent morcelée par la rupture et l'ambiguïté, une Histoire qui résiste à l'oubli.

NOTES

1. Quand on parle des cultures orales de l'Afrique, il s'agit bien entendu des cultures qui se fondent sur l'oral, où l'écrit est arrivé beaucoup plus tard. Parallèlement, dans la Caraïbe les cultures africaines se sont répandues, et bien qu'il existe aujourd'hui un lexique du créole (haïtien, guadeloupéen, martiniquais, etc.), nous faisons référence ici à la culture de base qui était orale.
2. Ong utilise le mot « recall » en anglais ; j'ai traduit ce terme littéralement par « rappeler ».
3. Voir à ce sujet Dany Bébel-Gisler (1981), *La langue créole force jugulée*, qui parle de la création du créole en tant que langue de résistance, une langue qui a pris les éléments d'une culture orale de base (africaine) et les a reformulés pour créer une nouvelle langue de résistance.
4. Ong souligne : « *virtually every distinct feature of Homeric poetry is due to the economy enforced on it by oral methods of composition* » (p. 21). Quand Ong discute les conclusions de Milman Parry sur la poétique d'Homère, il insiste sur la base orale de ses écrits : « *Careful study of the sort Milman Parry was doing showed that he [Homère] repeated formula after formula* » (p. 22) ; ce qui nous ramène au style répétitif de plusieurs romans de la littérature francophone de la Caraïbe.
5. Les invités de Paturault sont fonctionnaires aux Antilles, qu'ils soient originaires de la métropole ou Haïtiens comme Paturault. Ils appartiennent à la bourgeoisie haïtienne et ne s'approchent pas des habitants de l'île. Ministre cherchant à monter dans l'échelle du pouvoir politique de son île, Paturault se trouve pour sa part entre deux mondes ; mais en fin de compte, il s'agit en fait d'un Haïtien qui, devant ses homologues, renie sa culture haïtienne.
6. Selon Ong (1977, p. 100) : « *drum talk* [...] *can be understood at great distances even though heard faintly because all that need be distinguished in it are the two different tones and pitches* ».
7. Jean-Louis Calvet (1984) discute la voix du tambour zaïrois, le *cyondo*, dans *La tradition orale*. Selon lui, le batteur de *cyondo* peut émettre « les caractéristiques de durée et de tons [des] syllabes. Et comme ces caractéristiques ne suf-

fisent pas à encoder le texte, le batteur va être amené à multiplier les formes du message, à l'amplifier » (p. 36). Calvet cite aussi le travail de Faïk Nzjuli qui explique le procédé d'amplification : « Dans la langue tambourinée, l'amplification présente un caractère figé. Non seulement le batteur amplifie un nom, une qualité ou un défaut, mais ceux-ci se manifestent comme des formules stéréotypées – holophrases – connues des décodeurs et apparaissent comme telles dans n'importe quel message transmis » (p. 37). De cette façon, le tambour imite la voix humaine en émettant des tons et des longueurs qui composent l'aspect « suprasegmental [...] du langage parlé » (p. 36). Les répétitions et les redondances caractéristiques du style oral sont reprises par le langage tambouriné. La forme tambourinée témoigne des répétitions, des paraphrases et des redondances, toutes nécessaires à cette technique de communication (p. 39). L'introduction de la voix tambourinée dans la littérature de la Caraïbe, notamment dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart, a une fonction répétitive, stéréotypée nécessaire au style qui imprègne ses œuvres.

8. Quelques études sur la littérature de la Caraïbe considèrent l'acte d'écriture comme un acte de transmission de pouvoir et un acte qui accorde une voix à l'Histoire. Simone Schwarz-Bart et les écrivains qui nous occupent rompent le silence par leur écriture, mais ils trouvent aussi des moyens variés pour donner une voix et une nouvelle vision à l'Histoire de leurs îles. Les voix humaines et la voix du tambour sont des voix alternantes qui se combinent pour reconstituer cette Histoire.

9. Il est intéressant de noter que ces « deux ou trois personnes » que Télumée mentionne représentent l'extension et la validité de cet héritage culturel de la Guadeloupe. Le fait qu'ils soient vivants et qu'ils « existent encore » est à souligner, puisque cette culture et cette expérience africaines ont une répercussion dans la vie de Télumée et de toutes les personnes de Fonds-Zombi.

10. On n'entend pas le tambour dans cette scène. Télumée évoque le dicton qui explique son appréhension d'entrer comme domestique chez les Desaragne. Le tambour mentionné ici n'apparaît pas physiquement. Le manque de son réel et de l'instrument est symbolique, puisqu'il souligne le manque de lien et d'appartenance.

11. Cette scène pourrait se lire aussi du point de vue érotique : Amboise communique ses intentions à Télumée en frappant le tambour et Télumée lui répond par les mouvements de son corps. La description de la façon dont Amboise caresse la peau de cabri du tambour et les répercussions de cette action dans le corps de Télumée marquent l'érotisme de la scène.

12. Le terme « alternante » est utilisé ici dans un effort pour reconnaître le rôle de la voix du tambour : celui-ci remplace parfois la voix humaine, là où cette dernière n'est pas entendue ou exprimée. La « voix » des écrivains de la Caraïbe prend différentes formes et ne se manifeste pas seulement telle que structurée par les formules établies de l'écrit. Le langage tambouriné fonctionne comme moyen de communiquer et comme instrument de préservation et de perpétuation d'une histoire.

13. En analysant le rôle de la musique et des chants à l'intérieur des romans de Simone Schwarz-Bart, Josie Campbell (1985, p. 408) constate que : « *The unidirectional movement (of these novels) is reinforced by the use of repetitions, refrains, and tag lines of songs and narratives within the narratives. The result is, especially in* Pluie et vent, *story-telling made up of multitextual layers told or sung by different voices, one discovers the story-telling, history reporting, myth making, and life living are all metaphors for one another and that they all mutually generate one another* ».

BIBLIOGRAPHIE

Alexis, Jacques Stephen (1955), *Compère Général Soleil*, Paris, Gallimard.

Baghio'o, Jean-Louis (1980), *Le Colibri blanc : mémoires à deux voix*, Paris, Éditions Caribéennes.

Bébel-Gisler, Dany (1981), *Langue créole, force jugulée : étude socio-linguistique des rapports de force entre le créole et le français aux Antilles*, Paris, L'Harmattan/Nouvelle Optique.

Calvet, Jean-Louis (1984), *La tradition orale*, Paris, Presses universitaires de France.

Campbell, Josie (1985), « To sing the song, to tell the tale : A study of Toni Morrison and Simone Schwarz-Bart », *Comparative Literature Studies*, vol. 22, n° 3, p. 394-412.

Gabali, Jocelyn (1980), *Diadyée : GWOKA*, Paris, Imprimerie Édit.

Lionnet, Françoise (1989), *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca, Cornell University Press.

Ludwig, Ralph *et al.* (1990), *Dictionnaire créole-français*, [Pointe-

à-Pitre], Servedit/Éditions Jason.

Maximin, Daniel (1981), *L'Isolé Soleil*, Paris, Éditions du Seuil.

Ong, Walter (1977), *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*, Ithaca, Cornell University Press.

Ong, Walter (1990), « African talking drums and oral noetics », dans John Miles Foley (dir.), *Oral Formulaic Theory: A Folklore Casebook*, New York, Garland.

Schwarz-Bart, Simone (1972), *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris, Éditions du Seuil.

Schwarz-Bart, Simone (1979), *Ti Jean l'Horizon*, Paris, Éditions du Seuil.

Warner-Vieyra, Myriam (1990), *Le Quimboiseur l'avait dit...*, Paris, Présence africaine.