

« Biguine d'amour » : l'intermélodicité 'récituelle' dans *La Mulâtresse Solitude*

Esther Eloidin, Université des Antilles 

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 15, n° 2 : « Intertextualités dans les œuvres d'André
et de Simone Schwarz-Bart », dir. Kathleen Gyssels et
Odile Hamot, décembre 2021

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Esther Eloidin, « "Biguine d'amour" : l'intermélodicité 'récituelle'
dans *La Mulâtresse Solitude* », *RELIEF – Revue électronique de
littérature française*, vol. 15, n° 2, 2021, p. 80-93.
doi.org/10.51777/relief11436

« Biguine d'amour » : l'intermélodicité 'récituelle' dans *La Mulâtresse Solitude*

ESTHER ELOIDIN, Université des Antilles

Résumé

Dans *La Mulâtresse Solitude*, André Schwarz-Bart nous livre un récit à la jonction de plusieurs textes de chansons, faisant écho, à la fois, à la transmission, la réinterprétation, l'accentuation, la reprise et à la transformation. Appliquer à ce récit la transposition du principe de l'approche intertextuelle au domaine musical, ainsi que le suggère Florence Mouchet dans son étude des chansons médiévales, paraît comme une évidence. Il sera donc ici question d'intermélodicité dont le récit secondaire peut se lire comme un long 'récituel' dédié à la mémoire des esclaves et plus particulièrement à celle de la Mulâtresse Solitude. Les travaux réalisés par Kathleen Gyssels, Élie Duprey ou encore Francine Kaufmann permettent d'étendre la réflexion dans ce sens. C'est pourquoi cette analyse tente d'apporter un autre éclairage sur le caractère profondément énigmatique de la musique schwarz-bartienne.

Du point de vue musical, l'intertextualité dans l'œuvre d'André Schwarz-Bart est un champ de recherche qui demeure encore peu exploré. Aucune étude d'envergure n'a, jusqu'ici, cherché à montrer de façon approfondie comment, par exemple, l'analyse de *La Mulâtresse Solitude* permettrait, au travers de la musique, d'apporter un nouvel éclairage sur la réflexion schwarz-bartienne. Les perspectives ouvertes par Kathleen Gyssels¹ et Élie Duprey² sur l'analyse intertextuelle des textes d'André Schwarz-Bart est une opportunité encourageante, favorisant la transposition de ce type d'analyses dans le domaine musical, d'autant plus que Schwarz-Bart a fait de la musique un élément essentiel de la composition de son roman de 1972. En effet, dans *La Mulâtresse Solitude*, les multiples occurrences du thème en sont l'évocation éloquente, que corroborent ces propos : elles « transforment le texte en un donné à écouter plus qu'à lire³ ». Ici, on dénombre plus de douze chants, interprétés par les deux personnages centraux du récit, Bayangumay et Solitude. Ces chants font primer l'émotion, en laissant planer une forme imaginaire d'hétérophonie, faite tantôt de douceur et de liberté, tantôt de chaos éprouvé comme une cacophonie. Dans le récit, la double hétérophonie, 'récituelle'⁴ et musicale, est reconnaissable par la superposition mélodique des voix, entre les personnages du récit, mais aussi à travers le jeu musical simultané de la ligne mélodique, ainsi

-
1. Kathleen Gyssels, « "Adieu foulards, adieu madras" : Doublures de Soi/e dans l'œuvre réversible schwarz-bartienne », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 26, n° 1, 2011, p. 111-131.
 2. Elie Duprey, « Une musique de l'absurde et de l'indicible », *Controverses*, n° 13, 2010, p. 320-322.
 3. Robert Fotsing Mangoua, « L'écriture jazz », in Robert Fotsing Mangoua (dir.), *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 132.
 4. Nous oserons ce néologisme pour insister sur cet emmêlement consonant de « récit » et du « rituel » mis au sein du roman schwarz-bartien.

que par le biais de différentes variations rythmiques voire ornementales, tant prosodiques que musicaux, que réalise soit Bayangumay, soit Rosalie. Il en résulte une intermélodicité, engendrant la « Biguine d'amour ».

Musicalement, un des exemples de ce procédé d'écriture est le duo qu'exécute Bayangumay, surnommée Man Bobette, avec le Nègre à pilon :

Il y eut alors un long silence, et, comme si elles se fussent concertées, les voix du vieux et de la vieille s'élevèrent ensemble, à peine audibles, un filet d'eau salée et un filet d'eau douce, dans la nuit, murmurant l'une de ces chansons que les adultes s'interdisent en public et que les enfants eux-mêmes ne fredonnent qu'à regret, dans la crainte obscure des plus grands châtiments :

Odidilo

Le bateau est dans les bois

Allons monter

Allons⁵

En se fondant sur la réappropriation d'une mélodie préexistante, André Schwarz-Bart s'autorise à composer de nouvelles chansons, nouvelles par le texte sans en modifier la métrique et la musicalité interne. Nous le verrons dans les détails, ce procédé est consubstantiel à la composition musicale dans au moins trois chansons que comporte *La Mulâtresse Solitude*. Schwarz-Bart utilise cette technique de reprise que l'on retrouve également chez des auteurs-compositeurs, tels que Léona Gabriel (1891-1971), Alexandre Stellio (1886-1939) et Henri Salvador (1917-2008). Cependant, Schwarz-Bart l'exploite dans une perspective de réécriture, de re-création, et il en fait un outil essentiel du langage de Bayangumay et de Solitude.

Cette réappropriation du discours musical de l'Autre, usité comme « le lieu de la parole, du signifiant, du manque à être » selon Lacan⁶, permet la transposition du principe de l'approche intertextuelle au domaine musical, comme le suggère Florence Mouchet à propos de la musique profane médiévale. Aussi, propose-t-elle le terme d'intermélodicité pour « compléter et élargir, sur le plan musical, la notion d'intertextualité⁷ ». En nous appuyant sur ce concept, nous envisageons, à l'instar des travaux de Margaret Switten sur le corpus monodique médiéval⁸, d'appliquer au roman *La Mulâtresse Solitude* deux niveaux d'analyse musicale. Le premier concerne l'appropriation, la réinterprétation et la transformation de la matière musicale originelle. Le second met en relation les nombreuses occurrences des sons observés tout au long du récit. Dès lors, il sera possible de mettre en lumière le caractère

5. André Schwarz-Bart, *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, 1972, p. 45-46. Toutes les citations de cette œuvre réfèrent à cette édition.

6. Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

7. Florence Mouchet, « Intertextualité et "intermélodicité" : le cas de la chanson profane au Moyen Âge », dans Céline Cecchetto (dir.), *Chanson et intertextualité*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 17-23.

8. Margaret Switten, « Modèle et variations : Saint-Martial de Limoges et les troubadours », dans Gérard Gouiran (dir.), *Contacts de langues, de civilisations et d'intertextualité*, vol. 2, Montpellier, Centre d'études occitanes, 1992, p. 679-696.

profondément énigmatique de la musique schwarz-bartienne. Pour notre analyse, les trois airs connus qu'utilise Schwarz-Bart et sur lesquels nous nous appuyons, sont : *Ninon*, une biguine⁹ de la fin du XIX^e siècle enregistrée par une certaine Germaine Dévarieux¹⁰, et deux hymnes nationaux du XVIII^e siècle : *La Marseillaise* (1792), écrite par Claude Joseph Rouget de Lisle et *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?* (1769) d'André Grétry¹¹.

Appropriation, réinterprétation et transformation musicale

Dans *La Mulâtresse Solitude*, Schwarz-Bart nous présente Rosalie, la mulâtresse Solitude, qui est tenue, comme une « poupée » mécanique, de divertir ses maîtres et leurs filles. Solitude interprète, de façon récurrente, des œuvres européennes au piano et au chant, comme le lui ont enseigné ses maîtres. Suite à la fuite de sa mère, Bayangumay, Solitude est donnée en cadeau à la fille du Maître, Mademoiselle Xavière. C'est de cette façon qu'elle devient ce qu'on appelait à l'époque une « parfaite cocotte » (p. 59-60). Reléguée à une position d'esclave domestique, elle reprend pour sa petite maîtresse une berceuse qui rappelle l'air de *Ninon* dont s'est inspiré l'auteur :

Certaines fois Mlle Xavière s'endormait à une chanson, certaines fois il fallait un murmure, certaines le silence. Et c'était toujours la même chanson qu'elle voulait, toujours cette chanson de cannes Zulma, à cause de la mélodie plaintive, peut-être, qui s'accordait avec les mouvements fatigués de son cœur :

Tuez-moi mais rendez-moi Zulma

Rendez-moi ma Zulma

Pour vivre sans elle

Je n'ai pas les moyens (p. 58)

Sur le plan littéraire, l'analyse des paroles de la berceuse chantée par Rosalie met en évidence des éléments textuels, mais également musicaux, purement empruntés aux textes de *Ninon* et de *Ti Ninon Moin*. Cette dernière est une chanson populaire de la fin du XIX^e siècle, révélatrice de l'âme créole¹². Dans cette chanson d'amour, l'auteur, anonyme, vante les mérites de *Ninon*. La partition de la dernière version de cette pièce, dont nous livrons ci-après l'extrait, a été trouvée lors d'une enquête de terrain, effectuée dans le cadre de nos travaux de recherche doctoraux sur le répertoire de chansons coquines, grivoises et paillardes :

-
9. Issue de la culture créole, la biguine est une musique et une danse basée sur un rythme à deux temps et devenue, selon Bertrand Dicale, « le symbole d'une identité aux Antilles » (« La biguine, une histoire créole », www.francemusique.fr, 11 mai 2021).
 10. Germaine Dévarieux est une Guadeloupéenne venue étudier aux Archives de la parole à l'Université de Paris en 1926. Elle y enregistre *Ninon* le 21 décembre 1926. Il y a très peu de traces la concernant. Sur la fiche d'enregistrement est indiqué qu'elle est âgée de 20 ans. Il est également noté qu'elle affirme que *Ninon* est une chanson ancienne.
 11. André-Ernest-Modeste Grétry est un compositeur liégeois, puis français, né le 8 février 1741 et mort à Montmorency le 24 septembre 1813. *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?* deviendrait l'hymne national non officiel de la France durant la Restauration.
 12. Joseph Brisacier, *Ninon. Album d'or de la biguine (1966-1972) – Guadeloupe : Musiques d'autrefois*, album paru au label Frémeaux et associés.

Ti Ninon moin

(Avec l'orthographe du texte original)

J. Brisacier

J. Brisacier

REFRAIN

Tué moin ba-moin Ni - non, ba - moin ti Ni-non moin, parc' pou moin viv' sans li, pas
 couè ké-ni mo - yen. T Ni - non moin ainmin ou com' la soif ain-min d'l'eau, com' mouch'mielan min

FIG. 1. Fragment de la partition de *Ti Ninon moin*.

La traduction littérale de *Ti Ninon moin* est la suivante :

Tué moin ba moin Ninon	Tuez-moi, donnez-moi ma Ninon
Ba moin Ti Ninon moin	Donnez-moi ma P'tite Ninon
Parc' pou moin viv san li	Parce que pour vivre sans elle
Pas coué ké ni moyen	Je n'ai pas les moyens
Ti Ninon moin ainmin ou	P'tite Ninon je t'aime
Com' la soif ainmin d'l'eau...	Comme une personne assoiffée aime l'eau

Notons que, dans son récit, Schwarz-Bart emprunte littéralement le texte de la chanson et ne modifie que le prénom de la bien-aimée, *Ninon* en *Zulma*. Se réappropriant la biguine, l'auteur respecte la rigueur de la construction littéraire, ce qui permet une adaptation mélodique précise et relativement aisée. L'intention compositionnelle, à l'origine de ce passage, n'est pas de proposer une mélodie singulièrement inventée, mais de faire appel à un procédé extrêmement courant alors : la réutilisation d'un matériau mélodique connu, ancré dans la mémoire collective. Ce procédé de réappropriation, voire de réinterprétation, de la source musicale fait appel à la « culture » d'une partie de son lectorat. L'exemple le plus probant est certainement celui de l'hymne national français.

Lorsque la première abolition de l'esclavage est déclarée, le 4 février 1794 à la Guadeloupe, le narrateur fait entonner un chant de liberté aux Nouveaux Libres. Il ne saurait être plus clair : inspirée de *La Marseillaise*, cette partition pastiche l'original pour en détourner les paroles :

... on portait toujours le titre de citoyens, et l'on travaillait sur l'air de la nouvelle Marseillaise, inventée par un dénommé Dosse, de Matouba :

Allons enfants de la Guinée
Le jour de travail est arrivé
Ah telle est notre destinée

*Au jardin avant soleil levé
 C'est ainsi que la loi l'ordonne
 Soumettons-nous à son décret
 Travaillons sans aucun regret
 Pour mériter ce qu'on nous donne
 À la houe citoyens formez vos bataillons
 Fouillons avec ardeur faisons de bons sillons.* (p. 70)

Les rapports intertextuels s'établissent dans ce texte sur la base d'une transformation de la matière musicale originelle. Dans ce chant à la liberté, la proportion des éléments textuels détournés est beaucoup plus importante que dans le cas de *Ti Ninon moïn* : citation intertextuelle avec une persistance des mots clés ; rappels constants au texte premier ; identité partielle des rimes (« arrivé » / « levé » ; « bataillons » / « sillons ») ; alternance de rimes plates et embrassées ; respect du nombre de pieds (hexamètre / octomètre) ; points de contact entre les mélodies (« Allons enfants » / « Le jour de » / « Formez vos bataillons »). Nous remarquons également que Schwarz-Bart livre les deux chansons sans guillemets, mais toujours avec un marquage dans la ponctuation des deux points. Cette façon de faire donne, à tort ou à raison, une double impression : celle de proximité et d'authenticité du lien intertextuel avec l'hypotexte. Pourtant, dans sa version, Schwarz-Bart condense et réoriente les propos, en leur donnant une portée clairement satirique et politique. La transformation textuelle donne alors un retentissement héroï-comique à la dénonciation du « décret » qu'il met en résonance avec « regret ». Cette tension productrice accompagne l'ironie générale du texte et, notamment, son fonctionnement antiphastique. Avec les détournements parodiques de chaque vers, l'hypertexte vise aussi une représentation revendicative des dominés : la parodie entraîne une transposition des rapports entre personnages de l'hypotexte à l'hypertexte. Cela accroît la dégradation burlesque mise en œuvre dans la chanson. Dès lors, adresser la chanson aux « Enfants de la Guinée » en fait des martyrs, rappelle leur état de dominés, malgré le décret promulguant l'abolition de l'esclavage. Cette approche esthétique est une manière de reconnaître une volonté de manipulation intellectuelle des esclavagisés par le dominateur.

En outre, même en l'absence de toute notation musicale du texte « modèle », le lecteur n'a aucun mal à reconnaître une application, non seulement linéaire, mais incluant aussi des modifications qui seraient, au contraire, en prise directe avec le postulat poétique de l'œuvre originale. La perception des relations intertextuelles entre les chansons, est aisément repérable, car sa « physionomie » poético-musicale demeure reconnaissable. Margaret Switten déclare à ce sujet que « ce sont les références intertextuelles qui ouvrent l'espace sémantique, augmentent la puissance et la densité de l'expression. Chaque chanson se constitue comme un carrefour de rencontres, un lieu d'échanges...¹³ ».

Dans *La Mulâtresse Solitude*, le lecteur doit en définitive convoquer sa mémoire, sa culture, son inventivité interprétative pour accéder à plusieurs niveaux de lecture et de compréhension des insertions poético-mélodiques dans le récit. Tout comme dans l'intertextualité, il doit percevoir l'« hypomélodie » (par analogie avec l'hypotexte), le caractériser,

13. Margaret Switten, « Modèle et variations : Saint-Martial de Limoges et les troubadours », art. cit., p. 691.

le comparer avec l'« hypermélodie » (l'hypertexte), afin d'en identifier les mutations contextuelles inhérentes à cette « réappropriation ». Une fois ce premier niveau d'analyse effectué, il doit comprendre le rapport de l'auteur au modèle, rapport qui présida à la recomposition parodique, engendrant rire, révolte, empathie ou respect.

Une poétique sonore

Dans *La Mulâtresse Solitude*, André Schwarz-Bart présente une conception singulière de la musique. En plaçant celle-ci au cœur de la structure narrative, il en a fait un paradigme dans la construction de l'univers de son roman. Cela lui permet en filigrane d'interroger la manière dont l'individu peut faire face à l'horreur. C'est ce que démontre Kathleen Gyssels lorsqu'elle analyse, dans *L'Étoile du matin* (2009), la façon dont André Schwarz-Bart questionne tous les événements successifs à la Shoah pour sortir du conflit mémoriel et de la « concurrence victimaire »¹⁴. Tout comme dans *L'Étoile du matin*, les sons, les cris, les chants sonorisent l'écriture dans *La Mulâtresse Solitude*, et dressent le texte en une poétique musicale expressive. Plus qu'un médium, cette pièce est un moyen d'expression et de construction identitaire, dont les personnages se saisissent pour réguler leur système de pensée ou échanger avec l'Autre.

Ainsi, grâce à André Schwarz-Bart, nous arrivons à imaginer autrement comment pouvait être la traversée du milieu, par ceux qui venaient d'être capturés lors des razzias en terre africaine, mais également comment les Autres pouvaient utiliser la musique, pour accompagner leurs actes barbares. *Le Dernier des Justes* nous offre à voir une scène musicale, historiquement attestée, à Auschwitz :

Brusquement, la fanfare motorisée se mit à jouer une vieille mélodie allemande, en laquelle Ernie reconnut avec stupeur un de ces lieder pesamment mélancoliques qu'Ilse affectionnait ; les cuivres luisaient dans l'air gris, une secrète harmonie se dégageait de l'orchestre en pyjamas et de cette musique aux accents languissamment glacés ; un instant, un court instant, Ernie admit lui aussi en son for intérieur qu'on ne pouvait décentement jouer de la musique pour les morts, ne fût cette mélodie qui semblait venue d'un autre monde. Puis le dernier cuivre s'éteignit, le troupeau dûment bercé, la sélection commença¹⁵.

Schwarz-Bart imagine dans *La Mulâtresse Solitude*, durant la traversée, les captifs se livrant à des joutes musicales et à des plaintes chantées. La musique comme instrument de résistance, concernant les esclaves d'une part, et de l'autre, la musique sinistrement et sadiquement « funèbre », pour accompagner les condamnés à mort, s'opposent constamment dans son œuvre. L'analyse que fait Bruno Giner de l'expérience concentrationnaire des Juifs durant la Shoah, les éléments qu'il livre sur les rescapés des camps de concentration d'Auschwitz, nous éclaire sur ce qui pourrait être un acte de résistance des déportés africains dans les cales des

14. Kathleen Gyssels, « André Schwarz-Bart à Auschwitz et Jérusalem. *L'Étoile du matin* », dans Kathleen Gyssels et Evelyne Ledoux-Beaugrand (dir.), *Image & Narrative*, vol. 14, n° 2, 2013, p. 16-28.

15. André Schwarz-Bart, *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, 1959, p. 342.

navires négriers¹⁶. Il importe donc que nous nous attardions sur cette razzia telle qu'elle est relatée dans *La Mulâtresse Solitude* :

Par instants, une lumineuse consonance diola se détachait de la nuit et du chaos environnants. Mais comme Bayangumay se savait une larve, le sens des paroles dites, lui échappait, errait en elle, se confondait avec les battements de son cœur. Quelque part, un groupe d'hommes chantait dans une langue étrangère. Soudain elle crut entendre la voix émouvante du Diola Komobo. Elle en fut légèrement surprise, car c'était la voix de Komobo et c'était une voix autre, qui n'avait jamais retenti dans ses oreilles.

La voix d'aujourd'hui n'avait plus rien d'enfantin, elle résonnait sur un ton grave, proche de la raucité, et c'était comme si Komobo chantait avec son ventre plutôt qu'avec sa gorge, chantait des paroles tout à fait inconnues de Bayangumay et qui se confondaient avec les rumeurs de son sang, les battements désordonnés de sa poitrine [...].

Lorsque se tut la voix de Komobo, son morceau fut suivi d'un petit silence appréciateur ; et puis une autre voix se mit à chanter, à descendre les pentes de la servitude et de la mort, tandis que le fracas des chaînes marquait la chute de l'homme d'une certaine solennité. (p. 33-34)

Cet extrait met en opposition de nombreuses occurrences musicales qu'il convient de relever : « consonance » / « chaos » ; « battements » / « chantait » ; « voix émouvante » / « résonnait » ; « ton grave » / « raucité » ; « chantait avec son ventre » / « battements désordonnés » ; « morceau » / « silence » ; « fracas des chaînes » / « solennité ». Les couples de mots et de sons antinomiques constituent, dans le tissu textuel, un paradigme de l'écriture métaphorique et de la symbolisation. Ici, l'art sonore a un pouvoir de communication entre personnages de même condition ou de résistance aux traitements inhumains d'une violence inouïe¹⁷. Les airs exécutés par les personnages, tout au long du récit, coïncident avec leurs mouvements et leurs états d'âme et trahissent leurs intentions et ambitions. La première chanson, qui annonce l'ambiance musicale dans le tissu textuel, est le chant funèbre élaboré par Bayangumay, dans la cale du navire négrier. Elle l'interprète au travers des inflexions d'une parole aux accents poétiques :

Finalemment, ayant façonné dans sa tête une parole poétique, Bayangumay l'ajusta au rythme et à la mélodie du chant funèbre des absents, o aké ombo aldhyuât : o il y a quelqu'un dont le sourire efface l'obscurité ; et, profitant d'un instant de silence, elle exprima de sa voix la plus pure, la plus mélodieuse, la plus ressemblante à une voix de femme :

O donnez-moi un message à porter aux ancêtres

Car mon nom est Bayangumay

Et je sortirai demain

Oui demain je sortirai du rang des bêtes. (p. 34-35)

S'appuyant sur l'expérience concentrationnaire que connurent les Juifs, Schwarz-Bart a, sans doute, imaginé que les chants et les instruments de musique sur les plantations ou dans les camps marrons, ont pu servir de pansement pour l'âme écorchée des esclaves. Dans le

16. Bruno Giner, *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Paris, Berg International, 2011, p. 192 ; voir aussi Kathleen Gyssels, « André Schwarz-Bart. Héritage et héritiers dans la diaspora africaine », *Pardès*, n° 44, 2008, p. 149-173 ; Francine Kaufmann, « Les enjeux de la polémique autour du premier best-seller français de la littérature de la Shoah », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 176, 2002, p. 68-96.

17. Voir Marcus Rediker, *A bord du négrier, une histoire atlantique de la traite*, Paris, Seuil, 2013.

passage cité, Schwarz-Bart prend soin de décrire le son de la voix de Bayangumay, la mère de Solitude. Bien que funèbre, sa voix est associée à la pureté, sans doute parce que celle-ci vise l'au-delà. Aussi la veut-il plus mélodieuse et plus claire. Cette voix, ressemblant soudainement à celle d'une femme, souligne la capacité qu'a Bayangumay à se métamorphoser et à emprunter différentes formes de résistance. Même les forces de la nature participent à rendre l'horreur prégnante. Les cris sont associés aux éclairs, au tonnerre, à l'orage : « tempête de cris à l'arrivée des fugitifs » (p. 21), c'est-à-dire les esclaves marrons.

De même, Schwarz-Bart use des inflexions de la voix chantée ou sifflée ainsi que des rythmes de mélodies pour inventer un nouveau langage :

Ainsi, par exemple, lorsqu'elle s'en revenait de chercher des herbes dans la montagne, elle sifflait de loin dans un bois canon et le cœur serré, la gorge renversée comme une bête, elle se tournait vers la cime des grands arbres et modulait craintive : C'est moi, ne tirez pas car c'est moi-même. (p. 83)

Face à une injustice et en guise de protestation, Bayangumay « se mit à pousser des petites plaintes de chat, sans s'en rendre compte, cependant que sa tête restait droite » (p. 22). Le langage se traduit également chez Schwarz-Bart par la transgression extravagante du corps bruyant de Bayangumay ou de Rosalie. Bayangumay apparaît comme une femme bruyante dont le corps émet un son clair. Les bijoux et ornements du corps, constitués de colliers de hanches, de bracelets de cuivre, grelots, de cutter aux graines assourdies par des bouchons d'herbes ou de clochettes à la ceinture, et une flûte participent au langage de ce corps qui échappe à la compréhension du regard de l'Autre :

Le féticheur dit : Tout va bien, elle est droite. Elle a seulement fait un petit bruit. Tu auras une femme bruyante.

Le vieux Dayadu sourit : Enfant, elle était déjà une flûte dont ses ancêtres jouaient à tout instant de la journée.

Puis il ajouta :

- Car le son de son corps est clair. (p. 23)

De ce fait, Schwarz-Bart parvient à l'éclatement du langage imposé par le colonisateur et renverse la situation de la parole. La colonisée Bayangumay se laisse porter par le langage, elle le porte et s'accapare de sa forme active : « Des sons s'échappèrent de la bouche de Bayangumay ; y prêtant attention, elle se rendit compte qu'elle murmurait sans arrêt : qu'est-ce que c'est ?... qu'est-ce que c'est ?... qu'est-ce... ? » (p. 28). Le langage éclaté surgit dans une communauté en souffrance. Des expressions, dans le continuum dialectal de toutes les langues africaines et occidentales importées, surgissent telles « Jésus Marie la Vierge » ou « qu'est-ce qu'elle a dans son corps » ou encore « rhyoe, rhyoe, rhyoe » (p. 48). De même, Schwarz-Bart exploite le langage para-verbal endogène caractéristique d'une proto-communauté *mawonne* (marronne) qu'il situe dans le camp de Goyave (Guadeloupe). Rosalie y côtoie des négresses *bossales*, retrouve des fragments de cette Afrique, terre de ses ancêtres qu'elle ne connaît pas mais aussi tout un savoir qu'elle méconnaît. Cette manière

d'être africaine, en totale opposition à celle du dominateur, la fascine. Elle prend alors pleinement conscience de sa différence et se découvre finalement mulâtresse :

Quand toutes paroles étaient dites, elle refermait gravement la bouche et se promenait parmi les marrons, attentive à bien refléter les visages, l'intonation la plus exacte d'une voix, telle une posture émouvante d'un corps vivant sur la terre des hommes. À force de s'en pénétrer, certains gestes Congo entraient en elle et devenaient siens, elle les imitait, les reproduisait avec une élégance née, une sorte de désinvolture qui était peut-être l'effet d'habitudes anciennes, de ces millions de regards posés sur une certaine personne, dans une certaine case de l'Habitation du Parc, autrefois.

Mais en dépit de ses efforts, les danses d'Afrique lui demeuraient étrangères, et elle avait beau s'enrouler étroitement dans un pagne, voici : chaque fois qu'elle s'essayait à la démarche des femmes Congo, elle surprenait l'éclat narquois d'un sourire. À peine saisissait-elle un geste, un port de tête, une façon de renverser la main dans l'espace, la paume ouverte comme pour y recevoir un vase, un faix léger, la caresse intime de l'air, qu'un nouveau mouvement de buste réduisait cette splendeur à néant. Et puis les négresses étaient trop nombreuses et chacune avait sa démarche, ses propres entrechats, ses manières bien à elle de prononcer les phrases d'eau salée. (p. 83-84)

Cette manière de parler et de se mouvoir, ainsi que toutes les valeurs culturelles et spirituelles qui en découlent, correspondent à ce que Jean Bernabé, Raphaël Confiand et Patrick Chamoiseau qualifieront plus tard de « mouvement de la créolité¹⁸ ».

Le 23 février 1787, lorsque le chevalier de Dangeau en fait sa propriété, il veille à ce que personne n'abuse de Solitude. Elle travaillera à la cuisine et sera sollicitée pour donner quelques récitals privés qui en surprendront plus d'un. Dans ce cadre-là, elle saura prendre l'allure d'un cygne à la voix exquise et interpréter ses chants avec beaucoup de grâce. À la fin du chapitre 4, Solitude désormais lustrée et lotionnée pour servir de « poupée noire » est poussée devant un parterre d'auditeurs békés qui se divertissent au salon du chevalier Dangeau. Obligée de « performer » (p. 79) leur choix exquis, alors même qu'elle bégayait, elle seule sut « donner avec tant de grâce les chansons à la mode, tandis qu'elle penchait la tête, le cou recourbé comme un cygne » :

*Paris est si charmant et si délicieux
Qu'on n'en voudrait partir que pour aller aux cieux* (p. 80)

Cette métaphore renvoie sans doute au treizième mouvement, « Le Cygne », du *Carnaval des animaux* (1886), de Camille Saint-Saëns ou encore au *Lac des Cygnes* (1877) de Piotr Ilitch Tchaïkovski. En conséquence, nous observons que corrélativement à ses douces mélodies, Rosalie offre son corps animalisé et possédé à la surnature.

Ici, le romancier place la chanson en contrepoint (selon le concept célèbre d'Edward Saïd¹⁹) d'un moment historique, particulièrement troublé : les revendications d'abolir l'esclavage cernent de toutes parts les propriétaires d'Habitations. S'agissant de la musique, la modalité de l'engagement circule entre les plans poético-musical et politique, car la chanson est insérée dans le chapitre d'un tournant de l'Histoire : « Il en alla ainsi jusqu'aux événements

18. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphael Confiand, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 13.

19. Edward W. Saïd, *Music at the Limits*, New York, Columbia University Press, 2008, p. IX.

révolutionnaires. Le 7 mai 1795, les troupes de la Convention débarquaient en Grande-Terre de Guadeloupe où elles décrétaient l'abolition de l'esclavage » (p. 80). Qu'est-ce à dire ? « Négresse de case », Négresse de maison, Solitude devait interpréter le répertoire d'époque, comble d'ironie. Il en va de même dans *Le Dernier des Justes* où « l'orchestre d'Auschwitz » doit « accueillir » les misérables déportés à leur arrivée au camp²⁰. De pareilles scènes, non seulement soulignent en contrepoint l'opposition entre esclavagisme et esprit des Lumières, mais permet également aux deux traditions musicales de se percuter et d'entrer en collision. Aux rythmes de résistance, appels de tambour à la rébellion des marrons, s'oppose la fine mélodie chantonnée par un « produit » de sang mêlé et instrumentalisé en « automate ». C'est dans et à travers la musique que l'auteur nous donne à mesurer « la profondeur du gouffre²¹ », le vide abyssal, le cataclysme existentiel, c'est ici la hantise devant la disparition d'un proche, la hantise de sa propre mort.

Lorsqu'arrive la liberté, avant la première abolition des Nègres dans toutes les colonies, le 4 février 1794, les Nègres *mawons* mènent la révolte et les esclaves des plantations rejoignent la lutte. Malgré les chaînes qui l'entravent, Solitude se vit libre d'esprit et de corps. C'est ce qu'elle exprime, quand le chevalier Dangeau, son dernier maître, s'interroge sur ce qu'il adviendra d'elle :

Le chevalier de Dangeau prit un cheval, deux pistolets d'arçon et une épée, et rejoignit la coalition des royalistes et des Anglais dont les quartiers se tenaient déjà de l'autre côté de la rivière Salée, sur la Guadeloupe proprement dite. Quelques-uns de ses nègres voulant le suivre, le chevalier les repoussa vivement, jurant qu'ils étaient pis que des chiens couchants ; il rejoignait, dit-il, le camp de sa naissance, mais il formait des vœux pour celui de la Liberté. Au dernier instant il s'arrêta devant Solitude et murmura, d'une voix infiniment navrée : Et toi, pauvre zombi qui te délivrera de tes chaînes ? La jeune femme répondit en souriant : Quelles chaînes, Seigneur ? (p. 83-84)

Schwarz-Bart introduit également dans le récit de *La Mulâtresse Solitude* les instruments de la musique *klezmer*, musique instrumentale juive d'Europe de l'Est : le violon, la flûte, les cymbales (*tats*), les tambours (*tshekal*), la grosse caisse (*puk* ou *baraban*), les fifres²². Élie Duprey fait le même constat concernant l'utilisation de la musique par Schwarz-Bart tandis qu'il rapproche la musique atonale d'Arthur Schönberg de *L'Étoile du matin* de Schwarz-Bart²³. Alors qu'il relate la prise des marrons et le saccage de leur camp, André Schwarz-Bart décrit des notes de musique qui s'élèvent dans les airs, en même temps que les décharges des fusils. Les mots réitérés rappellent les notes répétées, deux à deux, fréquemment utilisées dans la musique polonaise juive. Cette figure de style est souvent employée dans le *taksim*²⁴, mais également dans de nombreux thèmes *klezmer*. Le violon, la flûte, les cymbales, les

20. « Jamais plus », dans André Schwarz-Bart, *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, 1959, p. 342-343.

21. Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 19.

22. Le terme *klezmer* provient de la contraction des deux mots hébreux *kley* (véhicule, instrument) et *zemer* (chant, mélodie). Voir Michel Borzykowski, *La musique klezmer en bref*. borzy.info/MCKlezmer.

23. Élie Duprey, « Légitimité et absurdité dans l'œuvre d'André Schwarz-Bart », *Les Temps Modernes*, n° 668, 2012, p. 202-207.

24. Longue introduction exécutée sur un instrument solo.

tambours, la grosse caisse, les fifres sont utilisés pour couvrir les cris de souffrance et le vacarme des exécutions sommaires et font entendre le son de la désolation émergeant des hauteurs de la Soufrière.

Le général Richepance fit d'abord mouiller à la Pointe, dont les citoyens noirs, sur un parfait discours républicain, se laissèrent désarmer sans un soupir : aussitôt on les déshabille, on les jette nus à fond de cale, entassés comme harengs en caque.

Ceci advint le 6 mai de l'an de grâce 1802, mais quelques jours plus tard, lorsqu'elle se présenta devant la rade de Basse-Terre, aux heures chaudes de l'après-midi, l'escadre se voyait accueillie par le roulement de toutes les batteries noires de la côte...

Elle entendit d'abord une musique militaire, fifres, cymbales et tambours qui jouaient l'air traditionnel : *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?* Puis la colonne ennemie se montra dans le gris de l'aube, à mi-hauteur de la colline, précédée d'un cymbalier noir en Turc et tout chamarré d'or. À la première décharge, le morne se couvrit de batteries qui tiraient à mitraille, à boulets bondissants, à longues chaînes qui arrivaient comme sur des ailes, répandant eau et sang derrière les sacs de sable hâtivement dressés durant la nuit. (p. 102-103)

Le silence assourdissant, face à l'ignominie des razzias revient en force à l'approche de la fin du récit. Il est notamment mis en lumière avec l'expression « sans un soupir », qui fait écho au verbe « désarmer », qui le précède. L'accumulation des verbes d'action, qui suivent, amplifient cette violence inouïe et souligne la diligence avec laquelle ces « citoyens noirs » ont été pris d'assaut. Les allitérations imitatives, en dentales, ainsi que les anaphores (« aussitôt on les déshabille », « on les jette », « entassés », « batteries », « militaire », « tambours », « mitrilles », « boulets bondissants »), visent un effet de gradation. Cette figure de style, essentiellement rythmique, permet d'intensifier, sur le plan phonique, la dureté de la scène. En outre, l'expression « sans un soupir » nous renvoie à « Tu seras un homme, mon fils », adaptation française du poème « If » de Rudyard Kipling (1895) par André Maurois :

Si tu peux voir détruit l'ouvrage de ta vie
Et sans dire un seul mot te mettre à rebâtir,
Ou perdre en un seul coup le gain de cent parties
Sans un geste et sans un soupir
[...]
Alors les Rois, les Dieux, la Chance et la Victoire
Seront à tout jamais tes esclaves soumis,
Et, ce qui vaut mieux que les Rois et la Gloire
Tu seras un homme, mon fils²⁵.

Ce poème inspiré par le raid contre la République sud-africaine du colonialiste britannique Leander Starr Jameson (1853-1917) traduit, en quelque sorte, les conséquences délétères de la tyrannie, jusque dans les modalités d'effacement que l'on retrouve dans l'extrait de *La Mulâtresse Solitude*, évoquées précédemment. L'aberration de la scène est renforcée par l'air

25. André Maurois, « Tu seras un homme, mon fils », dans *Les Silences du colonel Bramble*, Paris, Grasset, 1918, p. 137-138.

traditionnel *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?*, dont on peut trouver la partition originale dans l'ouvrage *Études élémentaires de la musique depuis ses premières notions jusqu'à celles de la composition* (1838)²⁶.

Où peuton ê - tre mieux, Où peuton ê - tre mieux, qu'au sein de sa fa -
 6 mil - le? Tout est content, tout est content, Le cœur, les yeux, le cœur, les yeux. Vi -
 11 vons, al - mons, vi - vons, al - mons comme nos bons a - ïeux. Vi - vons, al - mons, vi -
 15 vons, al - mons, comme nos bons aï - eux, comme nos bons aï - eux!

FIG. 2. Début de la partition d'*Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?*

Cette chanson, explicitement référencée dans le texte, provient de la pièce *Lucile* de Jean-François Marmontel (1723-1799), qui fut jouée la première fois le 5 janvier 1769. Son insertion dans le récit n'est pas anodine. En effet, mise en musique par le Liégeois André Grétry (1741-1813)²⁷, cette mélodie était souvent exécutée sous l'Ancien Régime, dans des contextes ironiques et satiriques. Son interprétation est donc tout à fait propice à la façon dont l'administration coloniale pense abuser de la confiance des citoyens noirs. L'interrogation, portée par le titre de l'air traditionnel, acquiert une valeur de désaccord avec l'énoncé tenu précédemment dans le récit. L'ironie n'est pas seulement contenue dans l'expression lexicalisée de l'intitulé de la chanson, mais également dans le descriptif qui suit le grotesque du massacre perpétré sur des innocents. Cette intertextualité conditionne, ou du moins, oriente indubitablement l'enchaînement sur la valeur dérivée de l'énoncé ironique. Dans cette occurrence, la question « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? » prend le sens contraire et suggère une critique. Les relations hargneuses entre chaque partie en présence, sont très bien installées. La « colonne ennemie » et « les citoyens noirs » connaissent parfaitement les intentions de chacun envers l'autre.

26. Damour, Burnett et Elwart, *Études élémentaires de la musique depuis ses premières notions jusqu'à celles de la composition*, Paris, Bureau des études élémentaires, 1838, p. 300-305.

27. André Grétry, *Lucile, comédie en un acte et en vers*, Lyon, Castaud, 1769, p. 33-39.

Conclusion

Dans *Mémoire enchaînée*, Françoise Vergès (ex-présidente du Comité pour la mémoire de l'esclavage) soutient que la Shoah et les camps n'auraient pas, contrairement au « Black Atlantic²⁸ », généré de l'art²⁹. En fait, le corpus schwarz-bartien requiert qu'on nuance cette assertion. En effet, l'épilogue du roman clôt la biographie fictive sur une note polyphonique : non seulement l'auteur tient à articuler la mémoire du Ghetto de Varsovie (où par ailleurs on fit de la musique³⁰ !) à l'Habitation Danglemont, mais il associe le silence sidérant à une absence « tonale » qui foudroie « l'étranger » venu chercher des traces im/mémorielles. Dès lors, l'intermélodicité sert de « patron » aux récits suivants (*L'Étoile du matin*, *L'Ancêtre en Solitude*, *Adieu Bogota*), sortis à titre posthume. Il s'agit d'un cycle transethnik et transculturel, tout autant que transcontinental et transocéanique, dont la Shoah et l'esclavage ont généré des traces musicales, des notes douloureuses (des *Sorrow songs*, pour citer W. E. B. Du Bois³¹), des partitions abyssales.

La forte présence du médium sonore dans *La Mulâtresse Solitude* situe l'écriture de Schwarz-Bart dans la voie des « écritures sonores » défendue par Daniel Deshayes³². Les chants et les sons dans le récit expriment aussi bien des caresses que des déchirures des personnages. Aussi, le foisonnement des éléments sonores, l'hybridation des deux formes d'expression (musique et littérature) autorisent l'auteur à modeler la structure de son texte. La musique semble être le fil conducteur sous-jacent du récit. Elle est également un élément constitutif dans la construction de l'identité des personnages, puisqu'elle permet la fuite du statut de dominé. Posséder les sons, chanter ou se métamorphoser ont été déterminants pour *Solitude*. La musique, partie intégrante de sa vie, lui permet d'abord de survivre, puis de résister.

Pour le reste, lire n'est nullement un acte anodin. C'est tendre l'oreille pour apprécier l'intermélodicité 'récituelle'. Dans *La Mulâtresse Solitude*, André Schwarz-Bart arrive à faire résonner autrement un langage romanesque poétique. C'est un langage qui, comme nous l'avons vu, ouvre largement le domaine du sens prosodique au champ musical. Les mots, aussi bien que les sons et les images, ne cèdent leurs mystères que dans leurs valeurs polysémiques et intertextuelles. Prendre en compte l'intermélodicité, dans l'analyse de *La Mulâtresse Solitude*, contribue au travail de mémoire porté par le texte – mémoire de l'auteur, mémoire du lecteur ou de l'auditeur –, sans lequel aucune d'entre elles ne serait possible. Les ponctuations chantées, disséminées tout au long du récit, qui interviennent tantôt comme des refrains ou des *leitmotive*, assurent son unité. Elles permettent de créer un lien intertextuel plus élargi, qui fait sens au regard des pratiques compositionnelles actuelles.

28. Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Londres / New York, Verso, 1993.

29. Françoise Vergès, *Mémoire enchaînée. Questions sur l'esclavage*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 144.

30. Collectif, *La musique dans les camps*, numéro spécial de *Témoigner entre histoire et mémoire*, n° 124, 2016.

31. W. E. B. Du Bois, « The Sorrow Songs », dans *The Souls of Black Folk*, 1903.

32. Voir Daniel Deshayes, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006.

Bibliographie

- BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick et CONFIAANT Raphaël, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.
- BORZYKOWSKI Michel, *La musique klezmer en bref*, borzy.info/MCKlezmer.
- COLLECTIF, *La musique dans les camps*, numéro spécial de *Témoigner entre histoire et mémoire*, n° 124, 2016.
- DAMOUR, BURNETT et ELWART, *Études élémentaires de la musique depuis ses premières notions jusqu'à celles de la composition*, Paris, Bureau des études élémentaires, 1838. À consulter sur gallica.bnf.fr
- DESHAYS Daniel, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006.
- DICALE Bertrand, *Ni noires ni blanches : histoire des musiques créoles*, Paris, Éditions de la Philharmonie de Paris, 2017.
- « La biguine, une histoire créole », www.francemusique.fr, 11 mai 2021.
- DU BOIS W. E. B., « The Sorrow Songs », dans *The Souls of Black Folk*, 1903. À consulter sur www.gutenberg.org
- DUPREY Élie, « Une musique de l'absurde et de l'indicible », *Controverses*, n° 13, 2010, p. 320-322.
- « Légitimité et absurdité dans l'œuvre d'André Schwarz-Bart », *Les Temps Modernes*, n° 668, 2012, p. 202-207. doi.org/10.3917/lm.668.0202
- FOTSING MANGOUA Robert, « L'écriture jazz », dans Robert Fotsing Mangoua (dir.), *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 131-146.
- GILROY Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Londres / New York, Verso, 1993.
- GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GRÉTRY André, *Lucile, comédie en un acte et en vers*, Lyon, Castaud, 1769. À consulter sur gallica.bnf.fr
- GINER BRUNO, *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Paris, Berg International, 2011.
- GYSSELS Kathleen, « André Schwarz-Bart. Héritage et héritiers dans la diaspora africaine », *Pardès*, n° 44, 2008, p. 149-173. doi.org/10.3917/parde.044.0149
- « "Adieu foulards, adieu madras" : Doublures de Soi/e dans l'œuvre réversible schwarz-bartienne », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 26, n° 1, 2011, p. 111-131. www.jstor.org/stable/41445091
- « André Schwarz-Bart à Auschwitz et Jérusalem. *L'Étoile du matin* », dans Kathleen Gysseles et Evelyne Ledoux-Beaugrand (dir.), *Image & Narrative*, vol. 14, n° 2, 2013, p. 16-28. www.imageandnarrative.be
- KAUFMANN Francine, *Le Dernier des Justes. Genèse, structure, signification*, Thèse de 3e cycle, Université Paris X, 1976.
- « Les enjeux de la polémique autour du premier best-seller français de la littérature de la Shoah », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 176, 2002, p. 68-96.
- LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- MAUROIS André, « Tu seras un homme, mon fils », dans *Les Silences du colonel Bramble*, Paris, Grasset, 1918, p. 137-138.
- MOUCHET Florence, « Intertextualité et "intermélodicité" : le cas de la chanson profane au Moyen Âge », dans Céline Cecchetto (dir.), *Chanson et intertextualité*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 17-33.
- REDIKER Marcus, *A bord du négrier, une histoire atlantique de la traite*, Paris, Seuil, 2013.
- SAID Edward W., *Music at the Limits*, New York, Columbia University Press, 2008.
- SCHWARZ-BART André, *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, 1959.
- *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, 1972.
- SWITTEN Margaret, « Modèle et variations : Saint-Martial de Limoges et les troubadours », dans Gérard Gouiran (dir.), *Contacts de langues, de civilisations et d'intertextualité*, vol. 2, Montpellier, Centre d'études occitanes, 1992, p. 679-696.
- VERGÈS François, *Mémoire enchaînée. Questions sur l'esclavage*, Paris, Albin Michel, 2006.