HAL
open science

Kwahulé une écriture jazzique et radicante

Isabelle Elizéon - Hubert

To cite this version:

Isabelle Elizéon - Hubert. Kwahulé une écriture jazzique et radicante. Racines de la création, racines de jazz, Université Paris Diderot, Université Jules Verne - Amiens, Mar 2017, Amiens, France. hal-01609564

HAL Id: hal-01609564

https://hal.science/hal-01609564v1

Submitted on 9 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

COLLOQUE CRAE/PANDORA

MARS 2017

"Racines de la créations, racines de jazz"

Amiens

Koffi Kwahulé: une écriture *jazzique* et *radicante*

Isabelle Elizéon-Hubert
Laboratoire SeFeA, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle
Doctorante en 3ème année, sous la direction de Mme Sylvie Chalaye
Membre chercheuse associée du CRAE (Centre de recherches en arts et esthétiques) – Université Jules Verne, Amiens
Metteure en scène, compagnie Lasko, Brest

Résumé

L'expérience de la frontière et de l'exil chez Koffi Kwahulé place son écriture dans l'espace fécond de l'entre-deux, indissociable d'un certain vertige du sujet qui s'interroge sur sa propre identité et par là fait éclater les frontières intérieures nous incitant à abandonner nos certitudes: certitudes du langage et des mots, certitude d'un monde clos sur lui-même. L'écriture porte alors en elle de nouveaux horizons, des vacillements, des ruptures, de nouvelles dynamiques internes, une force d'improvisation; tout cela devenant condition première de la création d'une écriture et d'un univers singuliers. Koffi Kwahulé définit sa propre écriture comme étant largement influencée par des musiciens de jazz comme Thelonius Monk, Jonh Coltrane ou Wynton Marsalis. Nous tenterons dans cette communication de définir le surgissement de l'écriture jazzique et radicante (selon Bourriaud) de Kwahulé, en tissant des liens et des congruences entre une esthétique de la frontière et de l'exil, une esthétique jazz et une pensée de la Mondialité (selon Glissant).

> *«[...] Le terme de créolisation s'applique à la situation actuelle du monde, c'est à dire à la situation où une « totalité terre » enfin réalisée permet qu'à l'intérieur de cette totalité (où il n'est plus aucune autorité « organique » et où tout est archipel) les éléments culturels les plus éloignés et les plus hétérogènes s'il se trouve puissent être mis en relation. Cela produit des résultantes imprévisibles. » (Glissant : Introduction à une poétique du Divers, p.22)*

Ce qu'énonce Edouard Glissant dans cet extrait fait référence à cette conjonction entre les mondes, mondes perçus et vécus comme lieux, espaces et paysages, d'une part, et d'autre part, vécus et perçus comme diversité des représentations. Cette diversité-là s'actualise dans nos mondes contemporains ouverts au « Tout-Monde » et peut se matérialiser dans ce que les musiques Jazz inventent et véhiculent elles-mêmes. L'axe de cette communication sera ainsi dirigé vers une analyse des formes et du procédé d'écriture qui se réalisent chez le dramaturge et romancier, Koffi Kwahulé. Nous tenterons donc d'explorer les modalités de création d'une écriture qui s'invente dans la richesse du divers et du désordre du monde, au travers du prisme de ce que Edouard Glissant nomme « Mondialité»[1] et « Créolisation » et de ce que Nicolas Bourriaud appelle, de son côté, une « esthétique de la globalisation ».

1 Mondialité : si la mondialisation est bien un état de fait de l'évolution de l'économie et de l'Histoire, et qu'elle procède d'un nivellement par le bas, la mondialité est au contraire cet état de mise en présence des cultures vécu dans le respect du Divers. La notion désigne donc un enrichissement intellectuel, spirituel et sensible plutôt qu'un appauvrissement dû à l'uniformisation.

L'écriture de Koffi Kwahulé, et par là sa propre histoire au sein de l'histoire contemporaine, porte les traces des flux et échanges sociaux et culturels des espaces de la mondialisation. Elle prend racines (au pluriel), comme le souligne Fanny Le Guen en introduction de sa thèse « Belles de Jazz »[2], dans le jazz qui a su, je cite :

> *« […] éclairer sa condition d'immigré, qu'il partage avec sa diaspora, et qui rejaillit, dans son écriture, sous la forme d'une tension transatlantique. »* (Fin de citation).

Cette écriture porte en elle, en effet, à la fois la source et le résultat d'une résistance au mouvement global de la mondialisation. Et c'est à partir de cela qu'elle peut se définir comme une écriture de la Mondialité. Cette écriture de la Mondialité, que nous pourrions aussi nommer « esthétique de la Mondialité », entre en résistance en s'organisant autour d'une imprévisibilité, d'une imprédictibilité, d'un refus d'assignation. Elle se sert et fait sienne cette abolition des frontières induite par les espaces mondialisés, et se constitue dans son identité mouvante avec le flux incessant des échanges.

Edouard Glissant souligne, dans son *Introduction à une poétique du Divers*[3], cette nécessité qu'il nomme « baroque » d'inventer des formes multiples dans le panorama foisonnant où prolifèrent toutes les langues et les cultures du monde en se rencontrant, se heurtant, se mêlant, se repoussant aussi. De cette façon, cette pensée porte en elle de nouveaux horizons, des vacillements, des ruptures, de nouvelles dynamiques internes et une force d'improvisation que l'on retrouve dans ce que Gilles Mouëllic (entretien *Frères de sons*[4]) appelle, en parlant du travail de Kwahulé, une « écriture jazz ». Mouëllic fait ici référence à une intranquillité, « une vague inquiétude » qui parcours les textes du dramaturge.

Il me semble nécessaire en ce début de présentation de poser rapidement le contexte du parcours diasporique de Kwahulé puisque la question de la diaspora et du déplacement chez l'auteur dessine déjà l'amorce d'un déplacement dans son écriture. Au début des années 90 en France, lorsque les premiers dramaturges issus de la diaspora africaine, comme Caya Makélé, Kossi Efoui, Dieudonné Niangouna ou Koffi Kwahulé, ont fait connaître leur écriture, plusieurs voix se sont levées marquant leur incrédulité quant aux choix esthétiques et dramaturgiques de ces auteurs. Soudain apparaissaient des écrivains issus des diasporas qui se plaçaient là où on ne les attendait pas. Ils sortaient de la sphère « exotique » dans laquelle jusqu'alors ils étaient cantonnés : artistes « du monde », comme on parle de « musiques du monde », artistes « francophones » ou encore artistes de « l'ailleurs ». On oubliait alors que cet ailleurs était désormais ici, et partout. Les recherches qui depuis ont été menées en France notamment par le laboratoire SeFéA[5] à Paris 3, et par d'autres chercheurs à l'étranger, notamment au Brésil à l'Université Fédérale de Bahia ou aux Etats-

2 Le Guen Fanny, *Belles de jazz - Voix et violences des figures féminines dans l'oeuvre de K. Kwahulé*, position de thèse, thèse de doctorat sous la dir. de Mr Denis Génoun, Ecole doctorale III, Littératures françaises et comparée, Université Paris Sorbonne, 2012
3 Glissant Edouard, Introduction à une poétique du Divers, Paris, Editions Gallimard, 1996, p.38
4 Mouëllic Gilles, *Frères de Son – Koffi Kwahulé et le Jazz : entretiens*, Paris, Editions Théâtrales, 2007
5 Laboratoire SEFEA, Scènes Francophones et Écritures de l'Altérité, Institut de Recherches en Etudes Théâtrales, direction Mme Sylvie Chalaye, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle

Unis, à l'Université de Minneapolis ou encore sur le continent africain, à l'Université de Lubumbashi en République Démocratique du Congo ont permis de faire connaître leurs œuvres et de commencer à penser l'art dans le système de globalisation contemporain.

Koffi Kwahulé est né en 1956 en Côte d'Ivoire. Il s'est formé d'abord à l'Institut National des Arts d'Abidjan, puis il a complété sa formation de comédien à l'École de la rue Blanche à Paris tout en achevant un doctorat d'Études Théâtrales à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Il est aujourd'hui à la fois romancier et dramaturge. Son œuvre théâtrale est traduite dans une vingtaine de langues dont les pièces *Misterioso-119, Jaz* et *Blue-S-Cat,* toutes trois parues aux Editions Théâtrales et que nous citerons dans cette communication. Comme nous l'avons vu au travers des mots de Fanny Le Guen, Kwahulé trouve dans le geste des grands improvisateurs du *be bop* et du *free jazz* cet éclairage de sa condition d'immigré. Il a d'ailleurs souvent préciser lors d'entretiens que son idéal d'écrivain était Monk, Thelonious Monk. En faisant sien le geste de l'improvisateur de jazz, Kwahulé place son projet d'écriture à l'encontre d'une narration et d'une dramatisation traditionnelles. Il en préfère le jeu du hasard, les aléas d'une action qui, en se déroulant, parait s'édifier au fur et à mesure sous le regard du lecteur ou du spectateur, et produit ainsi dans la structure du texte et dans la dramaturgie des effets d'improvisation. Kwahulé, d'autre part, privilégie la déstructuration du dialogue théâtral en brisant la structure question/réponse attendue et le marquage des orateurs ou personnages. Il met ainsi en avant une polyphonie et une choralité des voix où ce qui surgit à l'oreille relève davantage de la musicalité, du rythme et de la texture des mots que de la narration. Ces effets donnent corps à une matière textuelle faite de heurts et d'embardées qui la lie à la musique mais aussi au flux ininterrompu de la parole qui jaillit ; parole jaillissante que nous retrouvons dans le *flow* du *spoken word* ou du slam. Parmi les pièces emblématiques de cette démarche, nous retrouvons la pièce *Jaz,* la bien nommée (avec un seul Z). *Jaz* se structure autour d'un monologue qui raconte l'expérience du viol d'une femme. En ouverture de la pièce, Kwahulé cite une phrase de Dizzy Gillepsie :

> *« Qu'on fasse beaucoup ou peu de notes n'a pas d'importance, il faut simplement que chacune de ces notes ait un sens. »*

Puis Jaz et ses doubles entrent dans l'arène : une sanisette dégueulasse, place Bleu de Chine où Jaz se fera violée.

> *« […] Des insultes./Tu es bien comme les autres./C'est toi qui m'y contrains./De même qu'il y a des têtes à claques/il y a des femmes à viol./Pour la première fois.depuis que l'homme au regard de Christ/l'a précipitée dans la sanisette/Jaz se sentit coupable.[...] »*[6]

Nous retrouvons cette thématique du viol dans d'autres pièces du dramaturge, comme par exemple dans *Les Recluses.* Ce sont des femmes à la parole confisquée, des femmes exposées, des femmes du secret et en même temps des femmes rendues transparentes par la violence. Lorsqu'on parcoure les histoires de ces

6 Kwahulé Koffi, *Jaz*, in *La Dame du Café d'en face/Jaz*, Paris, Editions Théâtrales, 1998, p.77

femmes, il semble que l'on re-découvre le passé de toutes celles qui ont habité l'histoire de l'esclavage aux Etats-Unis, celles qui ont chanté leur douleur et leur lutte, telles Billie Holiday ou Nina Simone, et en même temps, on plonge dans le présent de ces mêmes femmes aujourd'hui, que ce soit à Kinshasa, à New-York, à Jakarta ou à Paris. Comme le précise Fanny Le Guen, dans l'introduction de sa thèse, la mythologie kwahuléenne est à la fois sous-tendue par l'histoire de la diaspora noire, par la culture littéraire de son pays natal, la Côte d'Ivoire, par celle de son pays d'adoption, la France, autant que par les cultures afro-américaines. L'écriture de Kwahulé propose, de ce fait, un langage inédit et novateur traversé et dessiné par le jazz et par toutes les cultures qui co-habitent chez le dramaturge.

Cette rapide mise en contexte peut permettre, selon nous, d'appréhender la multiplicité des influences qui participent au processus et au style de l'écriture de Kwahulé. Nous tenterons ainsi de mettre à jour ce qui place l'auteur, à la fois, dans l'espace de la mondialité et, à la fois, dans l'espace de l'improvisation propre au jazz. Pour se faire, nous plaçons notre démarche analytique dans le champ de l'esthétique et de l'anthropologie théâtrales. Ce que nous dirons du jazz sera donc étudié avec ce regard là. Nous essaierons, comme énoncé plus haut, de croiser l'écriture jazzique de Kwahulé avec la pensée poétique du Divers d'Edouard Glissant et celle d'une pensée de l'étendue telle qu'elle se dessine dans l'esthétique « radicante » définie par l'historien des arts, Nicolas Bourriaud.

Le monde se créolise[7] expliquait Edouard Glissant, c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et consciente aujourd'hui les unes avec les autres se changent en s'échangeant à travers des heurts irrémédiables. L'intensification des flux migratoires et financiers, la banalisation de l'expatriation, la densification des réseaux de communication mais aussi l'explosion du tourisme de masse ont dessiné peu à peu de nouvelles cultures « transnationales ». Dans ce monde en voie d'uniformisation, Nicolas Bourriaud a écrit dans son ouvrage *Radicant, pour une esthétique de la globalisation* que, je cite :

> *« […] nous ne pourrons défendre la diversité qu'en la hissant au niveau d'une valeur, au-delà de son attraction exotique immédiate et des réflexes conditionnés de conservation, c'est-à-dire à la constituant en catégorie de pensée. »*[8] (Fin de citation)

En effet, comme le questionne Bourriaud, pourquoi a-t-on tant commenté et décrit la globalisation d'un point de vue sociologique, politique ou économique, et quasiment jamais dans une perspective esthétique ? Et alors, comment cette perspective esthétique affecterait-elle l'imaginaire des créateurs, les processus de création et la vie des formes ?[9] Ce dernier questionnement qui occupe notre propre recherche permettrait d'appréhender et d'étudier les nouveaux procédés stylistiques d'auteurs comme Koffi Kawhulé ainsi que les nouvelles écritures scéniques des artistes inscrits dans cette contemporanéité. Je citerai à titre

7 Glissant Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Editions Gallimard, 1996
8 Bourriaud Nicolas, *Radicant – pour une esthétique de la globalisation*, Paris, éditions Denoël, 2009, p.21
9 Bourriaud Nicolas, *op.cit.*, p.8

d'exemple Robyn Orlin, Pippo Delbono ou encore Bernardo Montet, artistes inscrits dans le champ chorégraphique, théâtrale et performatif et qui, par leurs procédés stylistiques, ne relèvent plus d'une seule source, d'une seule racine, mais se fondent et se métamorphosent au gré des échanges culturels et artistiques du monde entier. Ils ouvrent ainsi à la nécessité de créer, comme le disent Glissant et Bourriaud, de nouvelles catégories de pensée. Il ne s'agit donc pas au sein de ces procédés de définir de quel endroit, lieu, territoire provient tel ou tel héritage stylistique ou esthétique mais plutôt d'affirmer que la pensée de la créolisation et la pensée « radicante » œuvrent à réaliser un entrelacs de signes, d'influences, d'images et de procédés, à la matière d'une toile, d'un réseau qui ne peut plus ni être affilié, ni être pensé à partir d'une seule et unique racine.

La pensée radicante, tout d'abord, ne doit pas être assimilée à la pensée radicale dont elle est, en fait, le contraire. Le concept de « radicant » formulé par Bourriaud est la recherche d'un accord prolifique entre des discours singuliers. C'est un constant agencement d'éléments disparates et de fragments. En botanique, le radicant se développe, en effet, en fonction du sol qui l'accueille, il en suit les contours, les aspérités et s'adapte à sa géographie. Il se déterritorialise et se re-territorialise en permanence, et se faisant il se traduit et s'explique dans les termes de l'espace où il évolue. Le radicant est donc bien le contraire du radical, pris au sens du mot latin *radix* signifiant « racine, origine première ». L'adjectif « radicant » traduit, en effet, la pensée et la posture de ce sujet contemporain attiré et tiraillé entre la nécessité d'une attache à son environnement, ses racines, son « *radix* » latin, et les forces du déracinement. Il est ainsi composé de sa singularité et d'une globalité, de son intimité et de l'entour : le collectif, même le plus lointain, entre identité propre et apprentissage de l'Autre, des autres. Un mouvement constant qui empêche l'enracinement unique et l'immobilité.

Par ce processus complexe, les frontières se font et se défont, elles fluctuent : emmêlement des arts, des langages, des styles, des influences, des signifiants. Nous voyons ici apparaître l'idée de résurgences baroques que nous développons par ailleurs dans notre recherche. Dans ce réseau intense d'échanges, de flux, de débordements, les lieux de la marge, les intersections, les carrefours, les lieux d'errance deviennent des espaces de résistance à l'uniformisation. Ils sont liés à l'étendue et sont régis par la force de l'imprévisible, de l'imprédictible, comme le souligne Glissant. Imprédictibilité et imprévisibilité mais aussi résistance et rébellion qui peuvent renvoyer à la force de l'improvisation caractéristique du jazz et à ses ruptures, que l'on retrouve dans l'histoire même de cette musique, de cette pensée musicale, notamment dans l'avènement du *be-bop* et du *free jazz*. En témoigne, l'écriture de Kwahulé dans cet extrait de la pièce *Misterioso-119* :

> *« Alors raconte/ Cette grosse dinde, je sens que/ je vais me la farcir/ Raconte/ Qu'ai-je entendu/ Rien/ Raconte/ C'est qui la grosse dinde/ Personne/ Mais raconte/ Alors c'est qui/ Vous êtes sourde ? J'ai dit Personne/ Comment elle lui parle/ C'est intime/ Mes seins sont trop gros/ Et elle ne répond pas/ Je ne compte pas faire ça toute ma vie/ Je ne compte pas faire ça toute ma vie/ Je ne compte pas faire ça toute ma vie/ Chut […] »*[10]

10 Kwahulé Koffi, *Misterioso-119/Blue-S-Cat*, Paris, Editions Théâtrales, 2005, p20-21

Musicalité, fractures, chant polyphonique et chorale qui se font entendre, telle un stimulation des sens, et donc du corps. Multiples passions qui traversent le texte et invitent le spectateur à renouer avec le corps, celui des personnages mais aussi le sien propre. Le théâtre choral de Kwahulé nous rappelle de cette façon la force du langage poétique et sa capacité à réveiller, à émouvoir ; émouvoir au sens étymologique fort du terme, c'est-à-dire : se mouvoir, sortir de soi. Kwahulé inscrit les mots et les corps dans des lieux du devenir, des lieux de transformation et de métamorphose qui, paradoxalement, se matérialisent souvent dans des lieux clos. *Misterioso-119* raconte l'histoire de femmes en prison qui mangeront leur animatrice de théâtre, se partageant son corps dans une ultime eucharistie. La pièce *Blue-S-Cat,* quant à elle, raconte aussi l'enfermement d'une femme et d'un homme, coincés dans un ascenseur. Leur impossible rencontre dans ce lieu clos engendrera également un acte irréparable. En voici un extrait:

> *« Je peux me tromper/ Je me trompe peut-être./ Peut-être que je me./ Probablement./ Je me./Je me plante./ Je me./ Je me goure./ Je me./ Je me fourre le doigt, toute la main,/ Et même, ne mégotons pas,/tout le bras dans l'oeil./ Certainement jusqu'à l'épaule./ Mélidésha me dit toujours/ Tu es un agneau et/ les agneaux ne comprennent rien aux femmes./ Mais quelque chose me dit que. »*[11]

Dans ce paradoxe du lieu clos qui pourrait être synonyme d'immobilité se concentre, en fait, la dynamique du devenir dans ce qu'elle a de perpétuellement mouvant, fluctuant et frissonnant. Nous y voyons une référence au mythe de la caverne de Platon, c'est à dire un lieu clos et secret vu comme lieu de passage, d'une épreuve dans le chemin vers la vérité, vers la conscience. Ce lieu devient propice à une dynamique propre à la germination avec ce que cela peut susciter de violent et de provocant. Koffi Kwahulé déploie ainsi dans ces lieux des figures multiples en mutation ; figures qui peuvent être autant lumineuses qu'obscures, belles autant que monstrueuses et effrayantes. Des figures et des identités justement protéiformes.

Dans les années 30 du siècle dernier, Victor Segalen faisait surgir la figure de l'exote[12] dans son ouvrage *Essai sur l'exotisme.* Dans cette époque d'expansion coloniale à laquelle Segalen appartenait, l'exote était une personne consciente que son opinion sur le monde était subjective. Il ressentait l'autre ou ce qui était autre comme différent de soi. Mais surtout, il était heureux de ressentir cette différence et ne percevait pas l'autre dans un système binaire d'infériorité/supériorité. Sa personnalité se trouvait enrichie par cette expérience, laquelle pouvait se répéter à l'infini. Par cette action de contacts et d'échanges, sa subjectivité devenait différente de ce qu'elle était, ce qui dès lors faisait un « exotisme » de plus à ressentir et à observer. La période coloniale contemporaine de Segalen se fixait, quant à elle, dans un éloge de la racine ; éloge qui continue d'opérer dans la pensée contemporaine comme le témoigne les fermetures et les peurs identitaires actuelles. Cette pensée de la racine unique, de l'origine première, s'essayait à épurer, clarifier, mesurer afin de re-trouver ou préserver une essence de l'Etre ; une identité que Glissant a nommé « identité-racine ». Ce

11 Kwahulé Koffi, *Misterioso-119/Blue-S-Cat*, *op.cit.,* p.89
12 Segalen Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, éditions Livre de poche, 1999

dernier, toujours dans son *Introduction à une poétique du Divers*, souligne cependant un début d'acceptation de l'humain contemporain à l'idée d'un processus perpétuel. Pour lui, notre humanité ne serait pas de l'être mais de l'étant et comme tout étant, il changerait serait en constante mutation. Dans ce contexte, Glissant parle d'identité relationnelle, conçue comme une identité rhizome, allant à la rencontre d'autres racines. Il défend ainsi une poétique de la Relation, plus prenante qu'une poétique de l'Être. Bourriaud, en partant de ce même concept de rhizome, l'étend à cette pensée du radicant qui dans sa rencontre avec d'autres, se déplace, se matérialise dans le mouvement, sur l'étendue, étant constitué lui aussi, comme nous l'avons vu, de multiples racines. Cette fluctuation, ce déplacement, ces métamorphoses permanentes, ces figures de l'étendue rejoignent ce que nous appelons des résurgences du baroque, à la suite de l'ouvrage de Walter Moser et Nicolas Goyer[13], *Résurgences Baroques – les trajectoires d'un processus transculturel.* Chantal Dervieux, dans un article de la revue Tchaïka, parle au sujet de l'écriture de Kwahulé de convocation à participer à, je cite :

> *« […] une opération alchimique qui engage une transformation, celle du désir à nouveau restauré, un désir qui explose enfin dans une musique qui se fait chant du monde. »[14] (fin de citation)*

Dans l'écriture du romancier et dramaturge et dans les corps qui l'habitent, il y a ruptures, interstices, fragments, surprises, arrêts et déploiements. Ce sont des corps et une écriture en marche, qui marchent jusqu'à l'exténuation, exténuation du sens, du rythme, de la parole et du corps. Le dramaturge manie ainsi l'art du vertige et de l'errance. Il emporte le lecteur ou le spectateur dans un engagement physique où se joue le déplacement. Beaucoup d'artistes contemporains posent de cette manière les bases d'un art radicant et relationnel. Comme avec l'exote de Victor Segalen, cette instabilité, cette imprédictibilité, cette multiplicité mouvante permettent d'engendrer des espaces-temps transitoires, des béances, des surprises. Partant du principe que toute chose contient cette part d'irréductible - que Glissant nomme opacité - et d'imprévisible ; que toute chose, tout être, toute culture ne peut être complètement assimilé à un ou une autre, Segalen puis à sa suite Glissant et Bourriaud défendent la nécessité de reconnaître et d'apprécier le Divers dans son opaque complexité.

Au travers de ces différents aspects énoncés, on peut considérer que le processus d'écriture de Kwahulé s'inscrit à la fois dans la condition de l'exote et de l'errant, deux figures de notre contemporanéité où les références se brouillent, se floutent, s'entremêlent. Ce processus à l'œuvre dans la condition de la figure de l'errant et de l'exote s'accompagne, selon Bourriaud, d'un nouveau mode éthique important : celui de la traduction. Pour Bourriaud, toute traduction renferme une adaptation du sens, un passage d'un code à un autre qui implique que l'on maîtrise au moins deux langages, deux cultures, deux esthétiques, deux héritages. Et dans ce transcodage, rien ne va de soi. C'est sur ce point où l'on peut revenir à Glissant et à sa pensée de la créolisation. Dans *Introduction à une poétique du Divers*, ce dernier explique, je cite :

13 Moser Walter, Goyer Nicolas, sous la direction de, *Résurgences Baroques – les trajectoires d'un processus transculturel*, Bruxelles, collection essais, Editions La Lettre Volée, 2001

14 Dervieux Chantal, *L'écriture jazz de Koffi Kwahulé dans Jaz et Misterioso – 119*, Revue Théâtrale contemporaine Tchaïka, revue en ligne. URL: https://revuetchaika.wordpress.com/2012/02/28/lecriture-jazz-de-koffi-kwahule-dans-jaz-et-misterioso-119/

« Le langage du traducteur opère comme la créolisation et comme la Relation dans le monde, c'est à dire que ce langage produit de l'imprévisible. »[15] fin de citation.

En faisant acte de traduction, on accepte une possible opacité de sens, on accepte l'indicible et l'imprévisible puisque toute traduction, inévitablement incomplète, laisse derrière elle des restes. La traduction peut donc se définir comme un déplacement en ce qu'elle fait bouger le sens et donne à voir des tremblements. Nous retrouvons ce tremblement dans l'écriture de Kwahulé, qui en se construisant à la façon d'un morceau de jazz, cherche des harmonies complexes, des béances[16] comme dans la musique de Coltrane. Son écriture mêle des sons nouveaux, des dérives de sens, mais aussi des références bibliques, des chants, des apartés, des digressions, tout en développant des pulsations rythmiques et en créant des altérations.

Pour conclure, nous dirions que cette écriture de la Mondialité répond ainsi aux conditions de vie provoquées directement ou indirectement par la mondialisation. Elle ne subit pas l'uniformisation du monde, elle effectue, plutôt, en résistance, une traduction de ces conditions, elle les déplace, les fait siennes tous en les métamorphosant. L'écriture de la Mondialité devient ainsi une pratique à la fois de la trace, de la résistance et de l'improvisation où s'amasse, se confond, se heurte et se défile, je cite Glissant :

« l'étendue de tous les étants et de tous les existants du monde »[17]

pour

« entrer dans les mutations décisives de la pluralité comme telle. »[18] fin de citation.

L'écriture jazzique de Kwahulé a ainsi acquis sa particularité dans la force et la surprise de l'improviste, en fabriquant des modes d'échanges entre les signes et les formes, les rythmes et les espaces. Les voix et les personnages de ses pièces déploient leur pensée dans le chaos du monde et permettent de faire exister une parole libératrice, d'ouvrir un espace d'expression qui sera, sans doute, sans cesse contesté, et sans cesse renouvelée. L'écriture de Kwahulé pense ainsi le monde comme le jazz peut le matérialiser en sons rationnels et irrationnels, achevés et inachevés, simples et complexes, unis et diffractés, étendus et profonds. Radicante et jazzique, cette écriture tend toujours vers la surprise, vers l'inconnu, vers cet espace où les mots peuvent porter comme autant de sons et de sens cachés qui se révèlent peu à peu. Elle s'emporte, elle nous emporte et nous émeut car elle nous déplace en circulant librement. Peut-être sont-ils là les marqueurs d'une nouvelle catégorie de pensée permettant d'appréhender, avec de nouveaux outils critiques, la création contemporaine tout en ouvrant à de nouveaux imaginaires inscrits dans la diversité de la Totalité-Monde ?

15 Glissant Edouard, *ibid.*, p.45

16 Letissier Pierre, *Musique et didascalies dans le théâtre de Koffi Kwahulé: de la parenthèse à la béance*, in *Corps et voix d'Afrique francophone et ses diasporas: Poétiques contemporaines et oralité*, Revue d'Études Françaises N° 18 - 2013, Université de Budapest

17 Glissant Edouard, *ibidem*, p.46

18 Glissant Edouard, *ibidem*.. p.56