



L'écriture-jazz: marronnage et écriture chez Koffi Kwahulé et Kossi Efoui

Marion Coste

► To cite this version:

Marion Coste. L'écriture-jazz: marronnage et écriture chez Koffi Kwahulé et Kossi Efoui. Nouvelles études francophones, 2022. hal-03861217

HAL Id: hal-03861217

<https://hal.science/hal-03861217>

Submitted on 19 Nov 2022

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.

L'écriture-jazz: marronnage et écriture chez Koffi Kwahulé et Kossi Efoui

Marion Coste

Koffi Kwahulé et Kossi Efoui se réclament tous deux de l'influence du jazz. À partir de l'étude de leurs romans, nous étudions les particularités de cette écriture-jazz et la façon dont elle permet d'écrire une langue hors de contrôle. À l'image de la *blue note* des jazzmen, qui permet d'abaisser certains tons de la gamme et ainsi, de les faire sortir du cadre de la musique tonale, les romans d'Efoui et Kwahulé présentent des discours qui sont énoncés *à côté* du discours principal du roman.

Ces textes, marginalisés par leur situation dans l'intrigue, sont des récits dissidents, qui s'opposent à la morale admise par les autres personnages ou aux forces politiques en place: Mozaya est un rebelle, la Polka danse à l'écart de la ruine et de la violence du pays. Nous montrons que ces récits finissent par faire implorer le cadre relativement stable mis en place par le reste du roman.

Mots-clés : roman postcolonial, écriture-jazz, blue note, transgression morale, transgression générique

Koffi Kwahulé et Kossi Efoui se réclament tous deux de l'influence du jazz. Cette influence pose problème à l'analyse littéraire, d'abord parce qu'on peut l'interpréter de deux façons distinctes: on peut considérer que le jazz transmet à l'écriture certaines de ses particularités formelles, notamment en ce qui concerne l'harmonie et le rythme, mais alors on se trouve exposé à la difficulté étudiée par Yannick Séité, à savoir l'irréductible spécificité de chacun des deux médias, musical et littéraire, qui fait que le transfert d'une caractéristique musicale à la littérature se révèle lacunaire, si ce n'est hasardeux. On peut aussi concevoir le jazz comme un état d'esprit, voire une éthique, et plus particulièrement une réflexion sur la race conçue comme une construction sociale largement issue du système esclavagiste. Ainsi, Pim Higginson dans *Socring race, Jazz, Fiction, and Francophone Africa* montre que le jazz permet aux auteurs francophones de s'inscrire dans une réflexion sur la race contestant une vision occidental-centrée qui fait du noir l'étranger, l'esclave ou l'objet exotique:

From Senegalese author Ousmane Socé's early novel *Mirages de Paris* (1937) to contemporary works such as Léonora Miano's *Tels des astres éteints* (2009) and *Blues pour Elise* (2010), and Fiston Mwanza Mujila's *Tram 83* (2014), Francophone African novels repeatedly return to jazz as an idea, a contested site, a formation, through and around which these authors negotiate notions of race and

identity¹ (1).

Le choix de Kossi Efoui et Koffi Kwahulé me permettra d'étudier cette double tendance du jazz sur l'écriture, que je présenterai comme les deux faces d'une même influence, convaincue que le jazz insuffle une forme de contestation des codes occidentalocentrés sur le plan formel et sur le plan éthique. Je proposerai d'abord un rapprochement entre les *blue notes* et l'antiphonie du jazz avec l'écriture de Kwahulé et Efoui. Je m'intéresserai ensuite au détail de ces textes marginalisés par leur situation dans l'intrigue. Ce sont des récits dissidents qui instaurent une langue marronne. En m'appuyant sur la définition que donne Virginie Soubrier de ce qu'elle nomme la "dramaturgie noire," je montrerai que ces récits finissent par faire imploser le cadre relativement stable mis en place par le reste du roman. La langue d'Efoui et de Kwahulé se révélerait ainsi marronne à un second niveau en ce qu'elle fait fi des règles de construction traditionnelles du roman.

Blue note et antiphonie.

La *blue note* et l'antiphonie sont deux caractéristiques importantes du jazz, qui me semblent avoir inspiré, consciemment ou non, l'écriture de Kossi Efoui et Koffi Kwahulé. La *blue note*, en jazz, désigne une façon d'abaisser légèrement les troisième, cinquième et septième degrés de la gamme majeure. Cette caractéristique de l'harmonie jazzistique s'inscrit donc dans le système tonal, système de référence de la musique savante occidentale ; cependant, par des fluctuations minimales, elle en modifie profondément la portée, puisque ces *blue notes* confèrent au jazz ses sonorités particulières et aisément identifiables.

L'antiphonie est le système de construction traditionnel des musiques africaine-américaines, sous forme d'alternance d'un soliste et d'un chœur, dont Christian Béthune, à la suite d'autres chercheurs, souligne l'importance fondatrice pour le jazz :

Dès l'origine, les chants de la tradition religieuse agencés par les esclaves ont cristallisé un ensemble de traits fédérateurs qui se sont ultérieurement disséminés dans toutes les instances de la culture afro-américaine. C'est en effet dans la pratique religieuse que s'élabore, sous ses traits les plus charismatiques, la forme séminale du "*call and response*" - qu'Henry Gates Jr ou Paul Gilroy qualifient de "trope des

¹ C'est moi qui traduis : Du premier roman *Mirages de Paris* (1937) de l'auteur sénégalais Ousmane Socé à des œuvres contemporaines telles que *Tels des astres éteints* (2009) et *Blues pour Elise* (2010) de Léonora Miano, en passant par *Tram 83* (2014) de Fiston Mwanza Mujila, les romans africains francophones évoquent à plusieurs reprises le jazz, compris comme une idée, un lieu contesté, une formation, à travers et autour duquel ces auteurs négocient des notions de race et d'identité.

tropes" et que Guy-Claude Balmir catégorise sous l'appellation d'"antiphonation nègre"- avec toutes les conséquences qui en découlent. (73-74)

Chercher dans l'écriture de Kossi Efoui et Koffi Kwahulé ces traits formels proprement musicaux pourraient tomber sous le coup de la juste critique de Yannick Séité, dans l'introduction de son ouvrage *Le Jazz, à la lettre*. Le chercheur décrit comme l'un des types de rapprochement possible du jazz et de la littérature celui du transfert de "certains éléments [...] du signifiant musical vers le signifiant littéraire" (14) avant de mettre en garde:

Mais, on le verra, cette proximité s'acquiert au prix d'une foi trans-sémiotique hasardeusement placée (la lecture de tant de textes "jazzés" catastrophiques est là pour en témoigner): ce n'est sans doute pas des structures à ce niveau que Jakobson a en tête lorsqu'il évoque la comparaison, toujours possible et légitime, des arts entre eux. (Séité 15)

Si croire en la réalité d'un transfert exact de la *blue note* ou de l'antiphonie vers l'écriture risquerait d'être malhonnête, on peut démontrer en revanche comment ces procédés du jazz incitent les écrivains à penser de nouveaux signifiants proprement littéraires, capables de traduire une langue marronne. Cette influence, qui n'est pas un transfert, est présentée en ces mots par Koffi Kwahulé:

Je n'ai pas l'impression d'emprunter au jazz, mais d'être moi-même un jazzman qui produit un autre type de jazz. Je me pense moins comme un dramaturge ou un écrivain que comme un jazzman. C'est une façon d'être au monde qui fait qu'on est jazzman. Je pense que beaucoup de jeunes auteurs issus de l'immigration ont ce même rapport au monde. (Kwahulé et Mouëllic 21-22)

L'écriture comme "un autre type de jazz" donne à penser une influence profonde et souple, qui tient plutôt à l'assimilation d'un rapport au monde qu'au transfert d'une qualité formelle précise.

Chez Kwahulé, les traces de ces *blue notes* et de l'antiphonie s'intègrent dans une déhiérarchisation des voix, que l'auteur affirme avoir comprise grâce au jazz. Elle rejoint les formes de choralité à l'œuvre chez Kwahulé et Efoui, et se voit fortement liée, chez ces deux auteurs, à leur pratique dramaturgique. Lors d'un entretien avec Koffi Kwahulé, Judith G. Miller revient sur ce qu'elle nomme "une voix avec des effets de décrochements," citant des exemples issus à la fois de l'œuvre théâtrale et des romanesque de l'auteur:

JGM: [...] On a le sentiment qu'il y a une voix avec des effets de décrochements, comme quand on change de fréquence sur la radio. On peut même avoir deux fréquences qui se chevauchent, se parasitent. [...]

KK: C'est le jazz qui m'a appris à aborder les choses de cette manière. Un son, en particulier dans le *free*, se déclenche rarement tout seul; il y a une simultanéité de

voix non hiérarchisées. De toute façon, c'est ainsi que j'entends le monde. [...] C'est cette vibration dont j'essaie de rendre compte, celle d'un monde qui s'affranchit peu à peu des voix surplombantes, un monde où toutes les voix, de haine comme d'amour, se déclenchent au même moment. [...] Loin de produire une nouvelle cacophonie babélique, la multiplicité des voix non hiérarchisées incite à une autre construction harmonique du monde. Ce que le jazz avait compris. [...] Simplement dans ce que j'écris, le personnage prend la parole comme certains musiciens de culture *free* ou même *bop* prennent un chorus. Une prise de parole apparemment brusque, non autorisée, une bifurcation soudaine. (Miller 263-264)

Ainsi, selon Koffi Kwahulé, l'influence du jazz sur l'écriture ne peut se réduire à l'assimilation par l'écriture d'une caractéristique musicale. Il s'agit plutôt de reproduire littérairement ce que le jazz a permis à l'auteur de comprendre, soit une connaissance proprement musicale qu'il traduit par les termes de "construction harmonique." Il me semble que se joue ici l'équilibre délicat à trouver entre l'introduction de caractéristiques musicales dans l'écriture et le transfert d'un état d'esprit commun aux deux arts: quelque chose d'essentiellement musical reste, dans cette compréhension du monde offerte par le jazz à l'auteur, ce qui ne signifie pas que des procédés musicaux précis vont être imités tant bien que mal par l'écriture.

Cette dé-hiérarchisation se joue dans l'introduction de voix narratives qui ne fonctionnent pas exactement comme le reste du roman. Dans *Monsieur Ki*, un narrateur principal écoute régulièrement un narrateur secondaire par l'intermédiaire d'un enregistrement, ce narrateur secondaire s'étant suicidé peu de temps auparavant. Cette voix d'outre-tombe évolue sur un plan secondaire, déconnecté du reste de la narration. Elle énonce un discours qui touche au conte ou au fantastique, là où la narration principale respecte (tout du moins au début) les codes du réalisme. Dans *Nouvel an chinois*, alternent les descriptions perçues par Ezéchiel et les fantasmes de ce dernier, sans que le texte ne contienne aucune marque de ce décrochage, créant une forme d'ambiguïté. Enfin, dans *Babyface*, les extraits du "journal imagé" de l'un des personnages proposent des "visions" métaphoriques de situations décrites dans le reste du roman.

Dans l'œuvre de Kossi Efoui, l'influence de l'antiphonie et des *blue notes* ne fonctionne pas aussi clairement comme des duplications énonciatives; elle apparaît plutôt comme une sorte de brouillage de la voix narrative principale. Ici encore, je ne tenterai pas de démontrer un transfert exact de la *blue note* en littérature, mais plutôt de voir comment, dans le jazz et en particulier dans l'usage de la *blue note*, Kossi Efoui a pu puiser une certaine conception des constructions narratives.

Dans *Solo d'un revenant*, Kossi Efoui intègre des phrases attribuées au pouvoir militaire et politique au discours direct, de façon à en faire ressortir le décalage avec le cadre général du roman. Ce dernier s'ouvre sur la description d'un pays subsaharien au sortir d'une guerre sanglante, et décrit la manière dont les forces internationales tentent d'apaiser la situation. Voici la façon dont un instructeur belge s'adresse aux anciens mercenaires:

- J'ai dit au repos, le fusil, au repos, je n'ai pas dit aux aguets dans les bananiers. Et on apprend vite le Bonjour, le sourire, Comment ça va le quartier. Nous sommes là pour vous aider à demeurer libres.

Le chœur d'anciens coupeurs de routes et de gorges à l'unisson:

- Bonjour, comment ça va le quartier? Nous sommes là pour vous aider à demeurer...
- Affable, affable, j'ai dit quoi?

Le chœur d'anciens coupeurs de route et de gorges à l'unisson:

- Affable, chef!
- J'ai dit quoi?
- Affable, chef!
- L'autre, il va croire que tu vas lui crever sa poule avec ta baïonnette, là. J'ai dit quoi?

Le chœur d'anciens coupeurs de routes et de gorges à l'unisson:

- Affable, chef!

La bande d'anciens chasseurs de têtes et coupeurs d'organes imitant bravement le sourire du coach belge, imitant le sourire comme il faut pour demander les papiers et les rendre, comme le veut la coutume dans les sociétés libres qu'on appelait autrefois civilisées. (*Solo d'un revenant* 24)

On voit que cet extrait se détache de la description d'un pays traumatisé par la guerre et livré à la violence, décrit par ailleurs dans le roman. L'instructeur belge semble essayer de propager une autre langue, par l'anaphore de la phrase « Le chœur d'anciens coupeurs de route et de gorges à l'unisson » ainsi que le verbe « imiter » dans « La bande d'anciens chasseurs de têtes et coupeurs d'organes imitant bravement le sourire du coach belge, imitant le sourire comme il faut » : il s'agit ici d'inculquer par la répétition abêtissante une langue qui a pour vocation de faire oublier la violence mais que l'ironie du narrateur décrédibilise, et que je rapproche des *blue notes* en ce qu'elle s'énonce en décalage avec le reste du roman. Cette tendance de l'écriture de Kossi Efoui à produire des voix sous-jacentes, qui font dévier l'intrigue principale et proposent une sorte de décalage, est analysée par Pénélope Dechauffour en lien avec la pratique théâtrale de l'auteur (qui est aussi dramaturge tout comme Koffi Kwahulé):

Il ne s'agit donc pas d'une poétique du désordre mais plutôt d'une posture d'accueil par rapport à l'imprévisible. L'imprévisible de l'expérience d'écriture : particulièrement en collectif comme c'est le cas dans l'écriture de plateau que Kossi Efoui pratique en compagnonnage avec la Compagnie Théâtre Inutile. Mais aussi, l'imprévisible des voix qui traversent une œuvre et qui dépassent parfois jusqu'à son auteur. Cette langue qui s'improvise donc au gré des expériences surprenantes rapportées par les personnages et les situations enchâssées au fil du drame. (Dechauffour 94-95)

La multiplication des voix, leur liberté à amener l'intrigue ailleurs, vient reproduire dans le roman la "posture d'accueil" de Kossi Efoui pratiquant l'écriture de plateau. Ce détour par le théâtre permet de comprendre ce qu'est l'influence du jazz pour cet auteur : non pas la reproduction naïve de certains procédés, mais plutôt une influence profonde, qui a trait au lâcher-prise, à la non-maîtrise et à l'accueil de l'imprévisible et de l'altérité.

Dans l'extrait de *Solo d'un revenant* cité plus haut, on reconnaît l'influence du jazz à une autre caractéristique : le passage fait alterner un soliste et un chœur, trait souligné par la métaphore du "chœur" et de "l'unisson." Cette alternance reproduit le système antiphonique essentiel au jazz. Ceci est d'autant plus marqué que le chœur se contente de ponctuer par un segment toujours répété ("affable, chef") les variations introduites par le soliste. Ce type de dialogue entre un groupe et un soliste, revient régulièrement dans l'œuvre d'Efoui. Ainsi, dans le chapitre huit de *La Fabrique des cérémonies*, sont relatées les conversations ayant cours dans un bar au Togo. L'organisation des prises de parole est rapprochée de l'antiphonie du jazz par des métaphores telles que "Dans cette cataracte de paroles, comme dans tout ce qu'on appelle converser, ici ou ailleurs, il y a ce moment nécessaire où chacun fait son solo" (167) ou "Urbain Mango fait son solo" (ies 175). Là aussi, plutôt que de penser à un transfert du musical vers le littéraire, il s'agit de voir comment une certaine "attitude" (Parent 119), marquée par la pluralité des voix et l'absence de voix surplombante et ordonnatrice, insuffle certaines caractéristiques formelles à la fois au jazz et à l'écriture.

Discours dissidents et poétique du marronnage

Ces espaces où se déploient les pendants littéraires des *blue notes* et de l'antiphonie permettent l'expression de discours dissidents, à la fois dans le sens où ils dénoncent un certain état du monde et où ils contreviennent aux règles généralement admises par la tradition romanesque, telle que la présentation des événements dans l'ordre chronologique ou la cohérence énonciative. A la suite de nombreux critiques, je considérerai cette dissidence

musicale et littéraire comme une poétique du marronnage², concept forgé par Sylvie Chalaye et qui décrit la façon dont certains artistes afro-descendants ou africains jouent avec les codes des formes artistiques qu'ils utilisent pour faire entendre un discours novateur et rebelle. Le marronnage des esclaves fuyant le pouvoir colonial a en effet en commun avec le jazz, et en particulier la *blue note*, une façon de déstabiliser l'ordre imposé par les marges. Parce qu'elle est un abaissement impossible à écrire, invisible à la graphie occidentale de la musique, elle insuffle à la langue d'Efoui ses caractéristiques marrones, que l'auteur lie au jazz: "Pour moi le jazz, c'est le même esprit qui agit dans ce qu'on a appelé la tradition du marronnage. C'est la ruse, la ruse par laquelle on sauve sa peau, qui est le marronnage, la ruse par laquelle on sauve son âme qui est le jazz," déclare-t-il par exemple à Emmanuel Parent (122). Le marronnage créateur est de l'ordre de la "ruse": pas une attaque frontale, en aucun cas une table rase, mais plutôt ce que Kossi Efoui caractérise un peu plus loin comme une "attitude virale," une "bombe à retardement" (Parent 130). Au premier abord, rien ne bouge, ou presque, comme le système de l'harmonie tonale n'est pas fondamentalement mis à mal par la *blue note*. Et pourtant, sans en avoir l'air, ces modifications mineures viennent "[faire] trembler le cadre" (Parent 130).

Dans *Monsieur Ki*, la transgression politique et morale est explicite dans les propos du second narrateur, sur la bande enregistrée. Ce discours est même nommé par le narrateur enregistré: il s'agit du "déconnement" qui semble caractéristique des habitants de Djimi, décrits tout au long de l'enregistrement. Dans l'un des chapitres, deux habitants se retrouvent devant le juge car l'un a eu une aventure avec la femme de l'autre. Le mari cocufié lui a en retour coincé par magie un morceau de pangolin dans la gorge. On remarque déjà par cet élément magique que l'univers décrit sur la bande magnétique est un univers où règne le merveilleux, contrairement au récit cadre. Cette utilisation du réalisme magique est en soi à comprendre comme une forme de décalage face aux codes occidentaux du roman. En effet, le réalisme magique, surtout attaché aux littératures d'Amérique latine mais qui fait son entrée en littérature subsaharienne avec *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, a souvent été présenté comme une façon de réintroduire un imaginaire africain dans la forme occidentale du roman (Moudileno 60-64). Voici l'extrait de *Monsieur Ki*:

Or, voilà que dans le bureau du vieux juge rompu, par vocation, aux arcanes du déconnement, voilà donc que des apprentis déconnards aux haleines à vous faire fuir l'hyène elle-même, des énergumènes, des individus... Dans la bouche du vieux juge,

² Voir par exemple : Sylvie Chalaye (dir.), *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage au pouvoir*, *africulture* n°86, 2011.

le mot "individu" constituait, pour des raisons qui me sont toujours restées obscures, une grave insulte. Bref, voilà que "des énergumènes, des individus" venaient empester sa vie. Non, mais dis donc ! Alors il a déconné, il a déconné, il a déconné avec cette véhémence à la fois théâtrale et sincère dont les avocats ont le secret (*Monsieur Ki* 27).

Cette force de déconnement, caractéristique des habitants de Djimi, est aussi présentée comme une conséquence de la "vocation" du juge: du récit comique et relativement léger des déconnements des habitants de Djimi, on glisse ainsi vers une critique du système judiciaire entier. On repère ainsi une caractéristique du marronnage littéraire, qui, d'une remise en question marginale, en vient à déstabiliser le cadre narratif tout entier dans lequel il s'inscrit.

Dans le texte de *Nouvel an chinois*, les fantasmes d'Ezéchiél ouvrent des espaces où les règles morales les plus élémentaires semblent annulées. La première partie du roman commence par un fantasme d'Ezéchiél dans lequel celui-ci fait l'amour avec sa propre mère devant des invités, scène décrite en quinze pages dans lesquelles ne se trouvent pas d'indice permettant au lecteur de comprendre qu'il s'agit d'un fantasme ; il faut attendre que quelqu'un frappe à la porte et interrompe la longue séance de masturbation pour faire basculer la narration dans la réalité d'Ezéchiél. Cet espace offert à des voix subalternes au niveau narratif, des voix qui ne construisent pas directement l'intrigue, a intrinsèquement vocation à défaire certaines modalités du contrôle social, en ce que ces voix subalternes s'affranchissent des "voix surplombantes" (Miller 246). Tout comme dans le jazz où l'un des instrumentistes peut tout à coup passer au premier plan, puis se fondre de nouveau dans l'ensemble, dans *Nouvel an chinois*, on peut entrer sans préambule dans les fantasmes d'Ezéchiél. Ceci déstabilise une vision du monde qui tendrait à distinguer le monde des désirs dans lequel tout est permis, de la réalité soumise à certaines règles morales et légales. Entremêler fantasmes et réalité, et les inscrire sur la page de façon uniforme revient ainsi à revendiquer le droit d'exister à un discours de désir. Cette légitimation du désir est centrale dans le théâtre de Kwahulé, d'après les analyses de Fanny Le Guen des personnages féminins qu'elle nomme "Belles de jazz." Après avoir rappelé les réactions de rejet de certains spectateurs, percevant dans l'écriture de Kwahulé une forme de machisme et de masochisme, elle définit ainsi les "Belles de jazz":

Elles décrivent une allégorie, fraternelle de la rhétorique du blues initiée par le théâtre noir américain, qui réside dans leur capacité à savoir reconnaître le désir et à savoir improviser le monde. Dans ces textes, si les mots portent une poétique rythmique, musicale et chorale proche de celle du jazz, il semble que l'architecture textuelle, si particulière dans certaines scènes soit le seul véritable espace

d'expression libre ou d'improvisation que peuvent investir ces figures traumatisées. (Le Guen 144-145)

L'analyse s'applique au théâtre de Kwahulé et aux personnages féminins. Cependant elle semble tout à fait en accord avec le personnage d'Ezéchiél, "figure traumatisée" par la mort de son père et la folie de sa mère, doué de "capacité à savoir reconnaître le désir." C'est bien dans les "espaces d'expression libres ou d'improvisation" que sont les récits de fantasme qu'Ezéchiél parvient à exprimer ses désirs et ses angoisses. Là aussi, l'expression de ce discours dissident est lié à une "architecture textuelle" influencée par le jazz, cette influence ayant trait au refus de la hiérarchisation des voix étudiées plus haut. Ainsi, l'écriture-jazz est une écriture marronne, créant des espaces de dissidence morale et esthétique capables d'inventer "une autre construction harmonique du monde" (Miller 264).

Ce nivellement des voix est aussi présent chez Kossi Efoui, particulièrement dans les chapitres se déroulant dans des bars de *La Fabrique des cérémonies*. Voici un extrait du chapitre 3:

les policiers à deux doigts de la palpitation intime mais hésitant au dernier moment parce que ce chien Caramba à la fois excité et amusé par l'agitation essayait d'en placer une, genre Faudra passer sur mon corps acrobate (les quatre fers en l'air, le numéro savant sur deux pattes de devant, le numéro savant sur le museau puis le roulé boulé devant la maréchaussée), un solo d'expression physique entre l'improvisation libre d'Urbain Mango, les mots d'esprit convenus des policiers, le désespoir muet de sa maîtresse. (*La Fabrique des cérémonies* 39)

La déhiérarchisation est ici signifiée de façon presque caricaturale par le "solo d'expression physique" du chien, qui prend le devant de la scène alors que les policiers, porteurs d'ordinaire de l'autorité de la Loi, sont relégués à une sorte de fond sonore, d'accompagnement sans grande créativité, leurs paroles se voyant réduites à des "mots d'esprit convenus" (39).

Dans d'autres épisodes de l'œuvre de Kossi Efoui, le discours dissident se fait plus explicitement politique. Revenons sur l'extrait de *Solo d'un revenant* précédemment cité: les répétitions ainsi que le contraste entre ce qui est dit dans le discours direct ("affable") et ce qui est rapporté par le narrateur ("coupeurs de routes et de gorges") vident les mots de leur sens, dénonçant ainsi la pratique des soldats internationaux, dont l'un est ramené à la fonction de "coach belge", ce qui n'est pas sans ironie. La reformulation "les sociétés libres qu'on appelait autrefois civilisées" dénonce dans ces pratiques un relent colonialiste, le terme de "sociétés

civilisées" s'opposant, à l'époque coloniale, aux "sociétés barbares" dans une hiérarchie raciale explicite. Les sous-entendus de l'ironie procèdent bien à une déconstruction par les marges, qu'on peut associer à l'"attitude virale" (Parent 130) propre au marronage créateur.

De façon peut-être plus fondamentale que dans le contenu sémantique évoqué, le rapprochement du jazz et de l'écriture est une manière de défaire toutes sortes de contrôle, principalement celui du *logos* sur la *phonê* (Christian Béthune) ou la *mousikè* (Yannick Séité), et celui de l'ethnocentrisme:

C'est alors ailleurs que dans les diverses ententes précédemment évoquées qu'on doit aller chercher des relations à la fois profondes et nécessaires. Et il faut en passer par un renversement de perspective auquel la prégnance des logos et ethnocentrismes ne nous a guère préparés. Par exemple scruter, au plus près de ses forces solidaires, un hypothétique nexus texte/musique, ce peut être s'interroger, via l'œuvre d'Henri Meschonnic, sur la notion de rythme [...]. C'est en suivant de telles pistes que l'on peut en arriver à poser que, peut-être, les textes qui le plus authentiquement "swinguent" sont des œuvres littéraires dont le jazz est absent du signifié mais présent sur le plan du signifiant. (Séité 16)

D'après Yannick Séité, la littérature la plus fidèlement inspirée du jazz n'est pas celle qui aborde le sujet du jazz ou met en scène des personnages musiciens. C'est au niveau de la déconstruction de ce qu'il nomme ailleurs « ethnologocentrisme » que se joue cette influence musicale. L'approche de Yannick Séité permet donc de comprendre pourquoi, chez les deux auteurs à l'étude, il n'y a pas de personnages pratiquant ou écoutant le jazz, alors que Kossi Efoui comme Koffi Kwahulé insistent dans leurs entretiens sur l'importance du jazz dans leur travail. L'influence du jazz sur l'écriture se joue à un autre niveau, et vient briser les systèmes de contrôle (logo-ethnocentriques) pour écrire une langue intrinsèquement contestataire qu'on peut considérer comme un marronage créateur.

Une "dramaturgie noire"

Ces discours dissidents du récit cadre, isolés dans un premier temps, contaminent peu à peu le roman tout entier, menant ce dernier à l'implosion et reproduisant ainsi l'"attitude virale" décrite par Efoui (Parent 130). Virginie Soubrier, pour décrire cette implosion du système de référence mis en place par le roman, parle de "dramaturgie noire" essentiellement liée à un "devenir-jazz de la littérature" et produite par une "conscience aiguë des mécanismes de discrimination" ("Une dramaturgie noire?" 26-27). Voici comment elle la décrit: "Cette vision du monde relève d'une posture prométhéenne à l'égard de la réalité qu'il s'agit de défier pour

qu'advienne *autre chose*" ("Une dramaturgie noire?" 27). Penser les situations apocalyptiques fréquemment suggérées par les romans de nos deux auteurs comme des conditions *sine qua non* de renaissance ou d'épanouissement est en effet, d'après Virginie Soubrier, lié au jazz:

La catastrophe finale n'est pas seulement une fin, elle est aussi une ouverture, un début: c'est là, quand tout semble fini, que tout commence. Elle est le retournement du malheur en l'intuition d'un possible bonheur, intuition qui se trouve au cœur du marronnage créateur. Jacques Reda parle d'ailleurs du "retournement du pas humain en danse" que le jazz – cet autre marronnage – a produit. "En prenant appui sur la terre lourde et hostile, écrit-il, qui fut celle des esclaves, en la faisant malgré tout le tremplin d'une jubilation et d'un jeu, ce pas devenu danse nous réconcilie avec elle et, en même temps, nous en délivre pour un instant fugace qui est la transcendance concrète du swing" (Carles Clergeat Comolli 144-145). ("Tragédie et utopie chez Kossi Efoui" 235)

Le rapprochement du jazz et du marronnage, récurrent dans les prises de parole de Kossi Efoui, montre à quel point cette musique est liée, pour lui, à la résistance des africains-américains à l'esclavage, aux moyens déployés par les esclaves pour se défaire d'un système qui les réduisait à un statut d'objet. Kossi Efoui confirme, dans un entretien avec Emmanuel Parent, l'importance de la situation historique de naissance du jazz pour lui:

L'événement majeur, l'événement musical majeur du XX^e siècle, c'est le jazz. Qu'est-ce que c'est? C'est quelque chose qui est né dans un contexte où les inventeurs de cette chose-là étaient dans un état de dépersonnalisation totale, ce sont des individus considérés non pas comme des individus mais comme des objets, et qui ont gardé la trace d'une mémoire. Ce sont des gens dont la mémoire a été laminée depuis sa souche, et c'est quelques traces, quelques traces... [...] Donc c'est dans ce désert que tout à coup naît cette chose déroutante, inouïe, inédite. (Parent 121)

Il faut comprendre, dans la dernière phrase, que le désert et le caractère inouï du jazz entretiennent un lien de conséquence. L'écriture-jazz permet aussi de retrouver dans la fiction, donc sans avoir à en subir les terribles conséquences, cet état de dépossession, de vide, dans lequel ne subsistent que des traces, matériau premier de la construction de l'inouï. L'influence du jazz sur l'écriture est à comprendre comme une façon de défaire la maîtrise, le fini, pour aller vers ce qu'on n'attendait pas:

Des aventures qui mêlent aussi le jazz à d'autres expressions artistiques quand des cinéastes, des peintres, des écrivains ou des chorégraphes trouveront dans la musique noire un possible modèle pour remettre du corps dans l'art, inventer de nouveaux gestes, tenter d'autres expériences dans lesquelles le spontané et l'inachevé deviennent des valeurs aussi déterminantes que le maîtrisé et le fini. (Mouëllic, Kwahulé 5)

La fin de *Nouvel an chinois* est exemplaire de cette destruction d'un monde "maîtrisé et [...] fini," puisque le roman se conclut sur un attentat par un personnage secondaire. Au cours du roman, la scène inaugurale de l'attentat est décrite de façon fragmentaire: lors d'un nouvel an chinois, Guillaume-Alexandre Demontfaucon, un ancien habitant du quartier, sort du métro habillé en légionnaire et armé, avant de tirer sur la foule, sans qu'on parvienne clairement à comprendre l'enchaînement des faits ou les motivations qui le poussent à agir. On peut se demander, par exemple, si les fantasmes morbides d'Ezéchiél, qui rêve de frapper ou de tuer la dentiste dont il est amoureux, Melsa, et son mari, Maximilien, sont une conséquence du traumatisme qu'est le fait d'assister à un attentat, ou si c'était plutôt une façon de capter la violence latente qui régnait dans le quartier. La question occupe d'autant plus le lecteur qu'on ne parvient pas à comprendre si Ezéchiél a effectivement tué Maximilien ou s'il s'est contenté d'en rêver.

Cette écriture-jazz est bien du côté de "l'inachevé," selon le mot de Gilles Mouëllic. Cette perturbation de la linéarité de l'écoulement temporel n'est pas sans rappeler le temps du jazz, auquel Christian Béthune consacre tout le chapitre quatre de son livre *Le Jazz et l'Occident*, et rappelle notamment la circularité de ce temps:

De nombreux morceaux de jazz se déploient à l'intérieur d'une durée circulaire, ou quasi circulaire: après avoir brodé un nombre variable de mesures, l'introduction lance l'argument qui servira de fil conducteur; au cours du développement qui suit – fréquemment improvisé – les musiciens se relaient en laissant poindre le thème, dont chacun se démarque de manière plus ou moins explicite, avant de retourner en commun vers l'exposé initial, quitte à l'agrémenter d'une coda de durée variable; il est en outre courant que le morceau s'achève de manière intemporelle, par une phrase reprise en boucle et shuntée en régie, comme si le morceau finissait par se diluer à l'intérieur de ses propres accords. (241-242)

La circularité du temps du jazz pose la question de l'achèvement du morceau: comment conserver une forme circulaire sans la faire durer indéfiniment? Christian Béthune rapporte l'une des techniques couramment utilisées, qui consiste à répéter la dernière phrase de moins en moins fort jusqu'au silence. Si la dernière phrase de *Nouvel An chinois* n'est pas répétée, elle offre néanmoins une forme de dissolution. La fin du récit souligne cette ambiguïté temporelle qui remet en question la totalité du roman:

Moi, ce que j'ai vu... Certains ont parlé d'un costume de légionnaire... Peut-être n'avais-je pas suffisamment fait attention. Mais regarde-t-on dans ces moments-là pour voir? Je veux dire, avec l'idée qu'on aura plus tard à raconter. A témoigner. Ces moments-là, on les prend en pleine tête, c'est tout. Après, la mémoire fait ce qu'elle peut; elle fabrique de petits ponts

entre les fleuves d'oubli. Mais la mémoire se limite-t-elle aux jolis ponceaux qu'elle fabrique? N'est-elle surtout pas faite d'îlots d'incertitude, de flottement, d'absence? Par conséquent, quand on raconte tout ce qu'on raconte aujourd'hui, avec les détails qu'on sait, je trouve cela étrange. Je ne mets en cause aucun témoignage, tout cela me semble bizarre, c'est tout. En tous cas, Guillaume-Alexandre Demontfaucon est bien revenu un jour de nouvel an chinois. (235) On ne sait pas qui est ce "moi" qui parle, et les allusions au "témoignage" et aux lacunes de la mémoire, peuvent se lire métatextuellement, puisque le roman est parcouru de scènes manifestement reconstruites (ou construites) par la psyché dérangée d'Ezéchiél. La dernière phrase annonce un éclaircissement avec "en tous cas," mais ne donne pour repère temporel qu'un événement qui se répète tous les ans, témoignant donc d'une temporalité circulaire. De plus, le fait que les derniers mots du roman soient les mêmes que le titre rappelle cet effet de "boucle" qu'évoque Christian Béthune. En refusant de conclure, l'écriture marronne déstabilise la forme romanesque traditionnellement conçue autour de la résolution d'une intrigue.

De même, la fin de *Monsieur Ki* rend floue l'identité du narrateur, qui se confond avec celui qui est enregistré sur la bande sonore, appelé lui aussi "Monsieur" par la concierge. Cette confusion des voix est étudiée en détail par Romuald Fonkoua ("Le corps de *Monsieur Ki*, une scénographie de la littérature"). S'ouvre ainsi un temps vertigineux, dans lequel s'invente un monde où la mort et la vie communiquent (*Monsieur Ki*), où le fantasme devient un moyen d'exploration du réel (*Nouvel An Chinois*). Cette béance, pour reprendre un mot cher à Koffi Kwahulé,⁵ nous ramène après bien des détours à la *blue note*, dont l'auteur dit "La *blue note* représente justement ce royaume à construire, les traces incertaines de l'Absent." (Mouëlllic, Kwahulé 80)

La fin de *La Polka* de Kossi Efoui, rend tout aussi confuse l'identité du narrateur, identité qui oscillait déjà entre le "je" et le "il" tout au long du roman. Ce narrateur fait parler un pantin nommé ironiquement "X" à sa place, et produit une description poétique de la ville ravagée par la guerre. Ce pantin est une première façon de gommer l'individualité du narrateur, car sa voix est symboliquement associée à un être inanimé et innommé, puisqu'il répond au non-nom de X. Les dernières lignes finissent d'effacer le "je" et avec lui le monde référentiel du roman: "Assis donc, avec ce rien de buste, de pas plus haut que le buste. Et je prends la pose – comme une seconde nature. Je n'ai plus envie ni d'aller ni de venir. Je

⁵ Il confie ainsi à Gilles Mouëlllic que "le jazz exprime la béance fondatrice." (80)

n'aurai plus besoin d'arriver. Le monde se retire. Et je manque dorénavant" (157). La construction intransitive du verbe "manquer" suppose que c'est le "je" lui-même qui manque au reste du monde, ce monde qui d'ailleurs "se retire," peut-être faute d'un "je" pour le percevoir.

Ces temporalités perturbées, ces personnages évanescents, laissent place nette pour l'invention d'une autre perception du monde et de l'humain, à l'image du marronnage qui, depuis une pratique sociétale marginale, déstabilise la totalité du système colonial. L'écriture-jazz se défait de toutes les normes d'écriture qui sont aussi normes de perception du temps et de l'humain, pour offrir une langue marronne, capable d'inventer l'inouï.

En conclusion, l'écriture jazz, ou le "devenir-jazz de l'écriture," pour reprendre la formule de Virginie Soubrier, est bien une façon de faire advenir un récit marron, à la fois parce qu'il transgresse les règles les plus couramment admises de la narration (ordre chronologique des événements, cohérence narrative et, dans une moindre mesure, réalisme), parce qu'il se fait porteur d'un discours critique à l'égard de l'ordre du monde, et enfin parce qu'il fait imploser le monde fragile construit par le roman, pour laisser espérer qu'advienne autre chose. Ce marronnage créateur semble constituer le lien, à la fois formel et éthique, qui associe jazz et littérature. En effet, cette façon d'insérer dans un système établi un désordre qui permet qu'advienne autre chose pourrait être une définition de ce que fait le jazz au système de la musique savante occidentale: si on reconnaît encore les repères de cette musique savante (encore que, les contre-exemples ne manquent pas), le rythme est assoupli par le swing et l'harmonie par les *blue notes* entre autres. De même, Kossi Efoui et Koffi Kwahulé écrivent des romans, conservent certains éléments du réalisme romanesque, mais introduisent des déformations et des décalages qui finissent par faire imploser l'ensemble.

UMR Héritages (Cergy-Pontoise)

Marion Coste est docteure en langue et littérature françaises et agrégée de lettres modernes, membre de l'UMR Héritages (Cergy-Pontoise). Elle a suivi en master un parcours intitulé « études de genre et littératures postcoloniales ». Ses travaux de recherche portent sur les rapports entre littérature et musique (Michel Butor, Kossi Efoui, Louis-René des Forêts, Koffi Kwahulé, Léonora Miano, Scholastique Mukasonga, Pascal Quignard). Elle s'intéresse actuellement à l'influence de la musique (traditionnelle, jazz, rap) dans la littérature postcoloniale et migrante. Elle a écrit notamment: « *Le long de la plage* de Marc Copland et Michel Butor : écouter l'inattendu, jouer l'imprévisible », revue électronique de jazz *Epistrophy*, 19 octobre 2015 et « En quête d'une spiritualité jazzistique: *Tels des astres éteints de Léonora Miano* », septième édition de « Esthétique(s) jazz » organisé par Sylvie Chalaye et Pierre Letessier, « Spiritualités et esthétique jazz », 22-23 novembre 2019.

Ouvrages cités

Béthune Christian. *Le Jazz et l'Occident*, Klincksieck, 2008, Paris.

Carles, Philippe, Clergeat, André, Comolli Jean-Louis. *Dictionnaire du Jazz*. Paris: Robert Laffont, Collection " Bouquin », 1994.

Chalaye Sylvie, " Introduction », *Africultures* 2011/4, n° 86, *Le Théâtre de Kossi Efoui*, 6-12.

Dechaufour, Pénélope. "Le blues dans le théâtre de Kossi Efoui. Mojo et improvisation. " Sylvie Chalaye, Pierre Letessier (dir.), *Ecriture et improvisation: le modèle jazz?*, Caen: Passage(s), collection "Esthétique(s) jazz", Passage(s), 2016, 143-149.

Efoui, Kossi. *La Fabrique des cérémonies*, Paris: Seuil, 2001.

---. *La Polka*, Paris: Seuil, 1998.

---. *Solo d'un revenant*, Paris: Seuil, 2008.

Fonkua, Romuald. "Le corps de *Monsieur Ki*, une scénographie de la littérature", *Koffi Kwahulé*, Sylvie Chalaye (dir). Paris: Garnier, 2019:79-93.

Higginson, Pim. *Socring race, Jazz, Fiction, and Francophone Africa*, Melton (Royaume-Unis): James Currey, 2017.

Kwahula, Koffi, *Babayface*. Paris: Gallimard, 2006.

---. *Monsieur Ki*. Paris: Gallimard, 2010.

---. *Nouvel an chinois*. Paris: Zulma, 2015.

Kwahulé, Koffi, Gilles Mouëlllic. *Frères de son, Koffi Kwahulé et le jazz: entretiens*. Montreuil: Théâtrale, 2007.

Le Guen, Fanny. "Quand les Belles de jazz se font la belle!," Sylvie Chalaye, Pierre Letessier (dir.), *Ecriture et improvisation: le modèle jazz?*, Caen: Passage(s), collection "Esthétique(s) jazz", Passage(s), 2016, 143-149.

Miller, Judith. "Entretien avec Judith G. Miller", *Koffi Kwahulé*, Sylvie Chalaye (dir). Paris: Garnier, 2019: 246-263.

Moudelelino, Lydie. *Parades Postcoloniales*. Paris: Khartala, 2006.

Parent, Emmanuel. "A dramatist with attitude? entretien avec Kossi Efoui," Robert Fotsing Mangoua (dir.), *L'Imaginaire musical dans les littératures africaines*. Paris: L'Harmattan, 2009.

Séité, Yannick. *Le Jazz, à la lettre*. Paris: PUF, 2010.

Soubrier, Virginie. "Une dramaturgie noire?," *Koffi Kwahulé*, Sylvie Chalaye (dir). Paris: Garnier, 2019: 22-32.

Soubrier, Virginie. "Tragédie et utopie chez Kossi Efoui," *Africultures* 2011/4, n° 86, *Le Théâtre de Kossi Efoui*: 228-239.

Notice bio-bibliographique

Marion Coste est docteure en langue et littérature françaises et agrégée de lettres modernes, membre de l'UMR Héritage (Cergy-Pontoise). Elle a suivi en master un parcours intitulé « études de genre et littératures postcoloniales ». Ses travaux de recherche portent sur les rapports entre littérature et musique (Michel Butor, Kossi Efoui, Louis-René des Forêts, Koffi Kwahulé, Léonora Miano, Scholastique Mukasonga, Pascal Quignard). Elle s'intéresse actuellement à l'influence de la musique (traditionnelle, jazz, rap) dans la littérature postcoloniale et migrante. Elle a écrit notamment: « *Le long de la plage* de Marc Copland et Michel Butor : écouter l'inattendu, jouer l'imprévisible », revue électronique de jazz *Epistrophy*, 19 octobre 2015 et « En quête d'une spiritualité jazzistique: *Tels des astres éteints* de Léonora Miano », septième édition de « Esthétique(s) jazz » organisé par Sylvie Chalaye et Pierre Letessier, « Spiritualités et esthétique jazz », 22-23 novembre 2019.