

LA PROBLÉMATIQUE DU LECTEUR DE L'OBJET MUSICOLITTÉRAIRE DANS LA POÉSIE NÉGRO-AFRICAINE

Boris KACOU
Université Alassane Ouattara
Boriskacou65@gmail.com

Résumé : Les mutations profondes qui traversent la littérature appelle à repenser ses caractéristiques intrinsèques telles que le texte, le genre et particulièrement la notion de lecteur. Le poète classique qui use de codes rhétoriques musicaux ou le poète musicien qui les fusionnent dans ces textes, étire la littérarité au-delà de la sacralité du texte. La théorie de la réception inhérent à l'objet musicolittéraire permet de mettre en exergue le lecteur-écoutant « compétent » qui est outillé pour analyser l'horizon d'attente des œuvres hybrides comme *Ci-gît mon cœur*, *Le chant des Possibles* et *Cahier d'un retour au pays natal* de Marc Alexandre Oho Bambe et Aimé Césaire. Cette contribution s'inscrit dans les dynamiques actuelles de la littérature en proposant une mise à jour de la sociologie littéraire négro-africaine.

Mots-clés : théorie de la réception, objet musicolittéraire, lecteur-écoutant « compétent », sociologie de la littérature, comparatisme

Abstract : The profound changes occurring in literature call for a rethinking of its induced characteristics such as the text, the genre and particularly the notion of reader. The classical poet who uses musical rhetorical codes or the musician poet who merges them in these texts, stretches literature beyond the sacredness of the text. The theory of reception inherent to the musical-literary object allows us to meet in emphasis the “competent” reader-listener who serves to analyze the horizon of hybrid works such as *Ci-gît mon coeur*, *Le chant des Possibles* and *Cahier d'un retour in the native country* of Marc Alexandre Oho and Aimé Césaire. This contribution fits into the current dynamics of literature by proposing an update of Negro-African literary sociology.

Keywords: reception theory, musical-literary object, “competent” reader-listener, sociology of literature, comparativism

Introduction

Depuis ses origines, la littérature a toujours été dynamique. Seulement, cette vitalité la marque de manière décisive. L'imbrication inextricable du numérique, du cinéma et de la musique au fait littéraire souligne qu'elle se développe et se métamorphose extrêmement vite. La littérature est désormais enclin à la rupture hérétique, à la critique des formes établies et à la subversion des modèles en vigueur. Ces multiples croisements et fusions avec d'autres domaines de l'expression et de l'art, notamment la musique, ont engendré l'objet musicolittéraire. B. Kacou (2024 : p.410) la définit comme « une fusion indissociable des plans poético-langagier et musical ». Ainsi, ce concept inédit engendre un nouvel écosystème littéraire par l'avènement d'auteurs transgénériques (la figure du poète et du romancier musicien), d'un microcosme socio-littéraire (le champ musicolittéraire africain¹), d'un prix littéraire hybride (le prix audiolib²) et surtout des genres multi-génériques (la poésie-slam et la poésie jazz³). Or, tout genre suppose un lecteur. De ce fait, la crise de l'institution littéraire exige une approche différente des notions de littérarité et de réception où l'entité du lecteur est incontournable. Dès lors, quel type de lecteur pour des œuvres transgénériques comme *Ci-gît mon cœur*(2018), *Le Chant des possibles*(2014) et *Cahier d'un retour au pays natal*(1956) des poètes négro-africains Marc Alexandre Oho Bambe et Aimé Césaire ? Les manifestations intra-textuels de ce lecteur postulent-elles un renouveau du statut du lecteur ? Quelle réception de l'acte de lecture au prisme de l'objet musicolittéraire africain ? Cette étude part de l'hypothèse que la littérarité se mue en ne semblant plus être seulement le caractère d'un texte purement littéraire. Par ailleurs, elle postule que l'objet musicolittéraire, du fait de son identité intrinsèquement hybride, soulève impérativement la question de la réception. Pour cerner cette problématique, nous convoquons la théorie de la réception de H.R Jauss (1990) dans « Pour une esthétique de la réception » et la démarche comparatiste selon P. Brunel, C. Pichois et M.A Rousseau (1967) dans « Qu'est-ce que la littérature comparée ? ». La présente réflexion entend émettre une interrogation ouverte sur l'identité fondamentale de la littérature : la littérarité.

¹Nous définissons le champ musicolittéraire comme un microcosme fracturé qui se distingue par une hybridité de deux ordres : un plan poético-langagier et un plan musical. À l'instar du champ littéraire bourdieusien, ces deux ordres sont liés à des entités du « champ » par des « rapports de force-jeu et enjeux-stratégies-capital-intérêt et autonomie ». Ces entités sont le gage de l'existence et de la viabilité du champ, qu'il soit littéraire, musicolittéraire, politique, économique etc.

²Audiolib est le prix éditeur du livre audio. Il récompense le meilleur livre audio Audiolib de l'année. Cette distinction est basée sur la lecture de l'œuvre et son contenu.

³La poésie-slam est un récital. Il peut être appréhendé comme un genre poétique et artistique. C'est un livre audionumérique écrit et ensuite porté à la scène. Ce genre hybride met en exergue le mouvement corporel et cinétique. Il en révèle la fonction performative de la *poiésis*. Quant au poème jazz, elle est une poésie qui montre un rythme ressemblant à celui du rythme jazz. Ce type de poème est ouvert à l'improvisation propre au jazz. En outre, le poème jazz a pour sujet la musique jazz, les musiciens ou le milieu où ils évoluent.

Celle-ci permettra de mettre en lumière les expressions du lecteur de l'objet musicolittéraire pour *in fine* questionner la réception décalée de ces œuvres atypiques.

1. Une littérarité expansive ?

Critère fondamentale de la littérature, la littérarité est son identité pure et profonde. Parler de littérarité, revient à réinterroger son essence platonienne reprise par Jean Paul Sartre et Roland Barthes. Pour M. Marghescu (2012), de l'époque de Platon aux temps modernes, la question de la littérarité a toujours été posée. En effet, l'identité originelle de la littérature a subi des mutations profondes au point qu'il est loisible de reprendre l'antienne interrogation, qu'est-ce que la littérature ? ou du moins quels sont les critères actuels de la littérature ? La littérature renvoie-t-elle organiquement à la littérarité ? Pour les métalittérateurs, critiques et historiens des lettres, la question de la littérarité reste volatile voire insaisissable. La perception de la littérarité par les formalistes et les structuralistes a engendré une textologie générale du discours littéraire. Selon T. Aron (1984 : p.8) la littérarité a toujours été au centre de la réflexion littéraire depuis Roman Jakobson. Relativement à ce qu'elle semble renvoyer, la notion de littérarité se distingue des écrits purement journalistique, philosophique, historique etc. Par conséquent, si la littérarité est ontologique à la littérature, il serait judicieux de décrire les critères qui la définissent et de les confronter aux perceptions contemporaines de la littérature.

La littérarité fait appel à deux critères incontournables : interne et externe. Le critère interne de la littérarité ou ce qui fait qu'une œuvre est qualifiée de littéraire est la forme du texte. Elle relève de l'esthétique, plus significativement, du style, des champs lexicaux, des symboles, des figures de style etc. La littérarité relève du contenu du texte ; autrement dit, elle dépend des thèmes et des valeurs qui permettent une analyse textuelle liée à la vision de l'écrivain. En outre, la littérarité relève des relations entre textes, c'est-à-dire de l'intertextualité. En effet, un texte existe, dans la littérature, que s'il est constitué à partir d'autres textes.

Quant au critère externe, il est d'abord en lien avec l'auteur, car l'œuvre exprime le moi du créateur ou du génie particulier de son auteur. Ensuite, le milieu social où l'œuvre a été produite est convoqué par le scripteur. Enfin, le critère externe de la littérarité, sacralise l'entité du lecteur. Le pôle du lecteur est parti intégrante de la littérarité. Celui-ci s'investit dans l'œuvre pour co-construire une sémantique. L'histoire littéraire a démontré que la fonction et le statut du lecteur évolue. Les ouvrages *Le degré zéro de l'écriture*(1953), *Mythologies* (2014) et *Critique et vérité* (1966) de Roland Barthes ont largement contribué à asseoir théoriquement sa

perception de la littérature (la littérature en tant qu'objet de sa réflexion) et ses objets fondamentaux (le texte et le lecteur). Barthes part du postulat que tout texte dit littéraire est pluri-sémantique et/ou polysémique. Il annonce, en quelque sorte, « la mort de l'auteur », non pas une mort physique mais une mort auctoriale symbolique. La paternité du texte et la pratique qui en découle semblent être diffuses et partagées, selon les soins de chaque individu. Barthes semble préconiser « la disparition » de la catégorie « auteur » en vue de responsabiliser celle du « lecteur ».

De « l'araignée-auteur », un glissement catégoriel est effectué vers le lecteur souverain qui prend en charge l'« entrelacs perpétuel » inhérent à la « toile-texte ». Dans ce pôle de la théorie de Barthes, le lecteur a une tâche de lecture différente de celle du lecteur classique. En plus de découvrir le sens et la vérité que cache le texte, il se doit, et c'est là sa contribution (un peu comme un auteur), de révéler sa productivité propre qui procéderait d'une « exploration du mot » comme R. Barthes (1996 : p.51-52) le souligne :

Une œuvre est "éternelle", non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique, qui parle toujours la même langue symbolique à travers des temps multiples : l'œuvre propose, l'homme dispose. Tout lecteur sait cela, s'il veut bien ne pas se laisser intimider par les censures de la lettre : ne sent-il pas qu'il reprend contact avec un certain *au-delà* du texte, comme si le langage premier de l'œuvre développait en lui d'autres mots et lui apprenait à parler une seconde langue ? C'est ce qu'on appelle *rêver*. Mais le rêve a ses avenues, selon le mot de Bachelard, et ce sont ces avenues qui sont tracées devant le mot par la seconde langue de l'œuvre. La littérature est exploration du mot.

Le texte littéraire se prête à plusieurs significations pour son lectorat. Le texte est pluriel mais écrit une seule fois pour tous les publics. Il serait un nombre considérable de signifiants et non une structure de signifiés. Cette perception de Barthes montre que l'écriture n'est pas un message préfabriqué, figé dans un espace-temps qu'il présente à « un client » : le lecteur. L'écriture serait à contrario la sonorisation du texte par l'organe phonatoire du lecteur. Elle est la vocalise du texte par le lecteur. Dans le texte, les lettres de l'auteur ne parlent pas mais seul le lecteur parle et vivifie le texte. Conséquemment, le lecteur de R. Barthes (1973 : p.100) n'est plus un consommateur dans l'analyse structurale du texte littéraire ; mais un producteur de tissu : le texte.

Les études littéraires laissent transparaître que le statut du lecteur classique a progressé pour advenir à celui du lecteur « engagé » et implicite. Mais quand des pratiques et des matériaux des arts de la scène, spécifiquement le slam, le jazz et le graphisme intègrent le texte, celui-ci est déployé et exposé comme une œuvre d'art. De facto, les lecteurs-spectateurs entrent dans le domaine de l'activité littéraire. Le discours qu'ils génèrent pénètre l'espace de l'œuvre ;

la réception de l'œuvre est questionnée. C'est-à-dire l'horizon d'attente de l'œuvre comme le conçoit H.R Jauss (1990). C'est dans cette veine que de plus en plus de recueil de poème musicolittéraires africains comme *le Chant des possibles* motivent et attendent l'implication du public lors des spectacles. Ce public devient symboliquement un type de lecteur dans cette posture. La participation de ce public contribue à compléter la sémantique et la poétique figée du texte. De ce point de vue, la réception de l'œuvre n'est plus la même qu'auparavant car lecteur, spectateur et auteur, sont dans une dynamique vivifiante de la lettre.

Le lecteur de poésie négro-africaine est à la fois lecteur et auditeur. Cette perception universelle de la poésie n'est pas réfutée par Stéphane Mallarmé quand il affirme ceci :

Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion (si par quelque grâce, absente, toujours, d'un exposé, je vous amenai à la ratifier, ce serait pour moi l'honneur cherché ce soir): que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée. L'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts: deux fois, se parachève, oscillant, un genre entier. Théâtralement, pour la foule qui assiste, sans conscience, à l'audition de sa grandeur: ou, l'individu requiert la lucidité, du livre explicatif et familier. (S. Mallarmé, 2012, p.92)

Pour lui, la poésie donne à la musique le sens qu'elle n'a pas. L'une et l'autre sont inséparables dans la pratique du genre poétique. Contrairement au lecteur qui lit la poésie et l'écoute, le poète, dépositaire de la parole poétique, se met dans la posture d'auditeur avant de faire sonner les mots. La sonorité du langage est au cœur du travail de la poétique des poètes de la négritude dont Aimé Césaire. Cette vocalise acoustique signale au lecteur-auditeur que la poésie est, avant tout, musique. Mais quand la poésie et la musique fusionnent au point de susciter un objet hybride comme le musicolittéraire, le lecteur-auditeur de poésie négro-africaine classique est-il en capacité de lire des œuvres issues de ce paradigme ? La notion de littéarité au prisme du lecteur contemporain est désormais flexible. Elle s'étire et connaît des extensions et des glissements sémantiques en fonction du rapport à l'œuvre, à la réception, à l'esthétique et au lecteur. La littéarité tend à être expansive à une époque où « la littérature se lit, elle s'écoute et elle est sur scène pour interagir avec le public » B. Kacou (2023 : p.64). Elle fait corps avec les arts du spectacle et subit l'impact, entre autres, du développement numérique. La littéarité ne semble plus être ce qu'elle était par essence. Elle connaît des mutations à l'instar de la littérature. La littéarité est éclatée et par ricochet, le statut du lecteur se complexifie.

2.Un lecteur-écoutant « compétent »

La relation entre l'œuvre et le genre dans laquelle elle s'insère soulève la question du lecteur. En effet, quand un lecteur x tient en main une œuvre, il s'en fait une représentation peu

ou prou stéréotypée dans un premier temps. Ensuite, dans un second temps, le même lecteur peut être amené à réviser son regard sur l'œuvre qu'il pensait être un « roman » ; eu égard au titre générique. Le rapport du lecteur à l'œuvre amène une observation. Le genre littéraire est malléable et flexible. Il est une sorte de convention élaborée qui donne un cadre au public (le lecteur) et permet à l'auteur d'avoir un modèle d'écriture. C'est ce que met en relief T. Todorov :

Chaque époque a son propre système de genres qui est en rapport avec l'idéologie dominante. Une société choisit et codifie les actes qui correspondent au plus près à son idéologie ; c'est pourquoi l'existence de certains genres dans une société, leur absence dans une autre, sont révélatrices de cette idéologie. (M. Corvin, 1994 : p.4)

Le genre, tel que conçu et perçu, a toujours un rapport avec la société qui le codifie et lui donne naissance. Il est inhérent à l'idéologie dominante. C'est de là que son système générique naît.

Par ailleurs, le genre littéraire passe par l'échange qu'il y a entre un auteur et un lecteur. Cet échange se fait par le paratexte. Souventefois, le lecteur ordinaire est embêté quant à l'étiquetage du genre de l'œuvre. Elle lui impose de la rigueur pour décoder ou déterminer simplement l'œuvre comme de l'autofiction à mi-chemin entre la réalité et l'imaginaire ; ou entre un roman et une autobiographie. Tel est le cas, par exemple, avec un roman à thèse comme *Le dernier jour d'un condamné* de V. Hugo (2009). Cette œuvre appartient à la fois au roman, au genre argumentatif et à l'épopée. Il brasse genre narratif et genre versifié.

Ci-gît mon cœur de Marc Alexandre Oho Bambe est nommé génériquement poésie. Or, un genre littéraire n'a de sens que quand il est considéré à l'aune du phénomène esthétique qui s'y déploie à l'intérieur. L'œuvre peut être marquée et/ou considérée comme un recueil de poème au sens classique du terme. Mais après lecture et analyse d'un lecteur-écoutant « compétent » le statut générique peut être remis en cause même si le genre assure toujours une fonction capitale dans l'orientation de la lecture. C'est ce qu'affirme G. Genette (1986 : p.89-159):

À la limite, la détermination du statut générique d'un texte n'est pas son affaire, mais celle du lecteur, du critique, du public, qui peuvent fort bien récuser le statut revendiqué par voie de paratexte (...) mais le fait que cette relation soit implicite et sujette à discussion ou à fluctuation historique (...) ne diminue en rien son importance : la perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure « l'horizon d'attente » du lecteur, et donc la réception de l'œuvre.

Dégager le genre d'une œuvre, à partir du paratexte, pourrait conduire à des apories. Mais, aborder la question du genre d'une œuvre comme *Ci-gît mon cœur*, à partir de la rencontre du lecteur et le texte lui-même permet de voir et de comprendre que la désignation générique d'une

œuvre poétique, par exemple, à l'ère de la crise du genre incombe de plus en plus au lecteur et non uniquement au titre de l'œuvre. La définition d'un genre relèverait donc de l'expérience réceptive du lecteur. Ce n'est donc pas un ensemble de propriétés ou de critères d'un groupe de texte déterminé qui peut nommer définitivement le genre d'un texte. Aussi, la désinence générique d'un texte est une construction et un processus qui rassemble les auteurs et les lecteurs. Le poète et le lecteur-écoutant « compétent » ont cette capacité de donner un sens et une existence relative de l'œuvre à travers leurs compétences culturelles respectives. Jean Marie Schaeffer partage ce point de vue, lorsqu'il écrit :

Il est vain d'espérer pouvoir déduire causalement les classes génériques à partir d'un principe interne sous-jacente : même s'il existe une compétence générique, elle ne saurait être que celle des auteurs et des lecteurs, et non pas celle des textes. (R. Baroni, 2003 : p.141-157)

À partir de ces considérations théoriques sur la notion du genre, dans son rapport au pôle du lecteur et de l'auteur, nous pouvons interroger le texte musicolittéraire de *Ci-gît mon cœur*, pour découvrir en quoi il faudrait un lecteur-écoutant « compétent » pour le décrypter de manière efficiente. Quant aux recueils de poème négro-africain, *Le Chant des possibles* et *Cahier d'un retour au pays natal*, ils explicitent la réception décentrée des œuvres hautement hybrides.

Slameur, poète et romancier, l'auteur de *Ci-gît mon cœur* est l'une des plus grandes voix du slam africain contemporain. L'ensemble des œuvres poétiques, de *Fragments* (2019) en passant par *De terre, de mer, d'amour et de feu* (2017) ainsi que l'œuvre soumise à l'analyse, *Ci-gît mon cœur*, mettent en évidence l'intention du poète-musicien de « démocratiser la poésie ». Avec ce poète, le slam est une indiscipline artistique où tout était à réinventer. Ainsi, cette perception influence les différents recueils du poète-musicien de sorte à mettre à mal le genre de la poésie. En effet, les textes sont infusés de l'univers et des pratiques musicales propres au slam. Chaque œuvre, dont *Ci-gît mon cœur*, prend l'allure d'un atelier d'écriture expérimentale dont la finalité esthétique donnera naissance à un genre hybride : la poésie-slam.

Ci-gît mon cœur est une poésie-slam. Elle est un récital scénique en concert littéraire. Dans le recueil de poème, la présence du slam est visible par une diction et une scansion relâchée des mots. En effet, l'écriture du poème n'est pas celui d'un texte écrit pour rester dans un livre. L'écriture du poète-musicien est celle d'une écriture à l'oral. L'écrit ne précède pas l'oral qui prend toute la place. En témoigne ce fragment qui occupe toute une page :

J'écris
je crée

toujours

à partir

du cœur (M.A.O Bambe, 2018 : p.13)

Comme bon nombre de pages du recueil, le rythme des mots est identique au rythme de la poésie-slam. Les mots sont des jets bruts et des coups de mesures. Cette disposition rythmique du slam mise à l'écriture ne relève pas d'une fantaisie du poète musicien, car il doit porter ce recueil en concert littéraire ou en expoésie. *Ci-gît mon cœur* est un recueil de poème avec une double fonctionnalité. Elle est faite pour être étudiée comme un recueil de poème classique mais elle a aussi vocation à être lue et jouée en spectacle.

Par conséquent, l'œuvre est un genre poétique et artistique. Le slam est écrit et porté ensuite à la scène, d'où la forte présence d'un ton oral à l'écrit. L'oral, identité du slam dans cette œuvre, passe par une agrammaticalité foisonnante. Le poète musicien se passe de la structure de la phrase : Sujet+ verbe+ complément. Les phrases sont soit des syntagmes verbaux, soit des syntagmes nominaux. À titre illustratif, nous citons ces vers : « Il chante/ Chante/Pour toi/Maman/Femme/Phénoménale/ je sais/ je sais pourquoi/ Pourquoi chante/ L'oiseau/ En cage/ Il chante/ La descente/Aux enfers/ De DANTE/ La métaphysique/ De Kant/ La liberté/ Arrachée/ les rêves/ Avortés/ Les vies/ Violées ». (M.A.O Bambe, 2018 : p.51)

Aussi, dans le recueil de poème, la présence du slam est visible par les blancs sur la page. Elle raréfie le poème écrit et permet de rencontrer des pages vierges au milieu du recueil. C'est ce que relate les pages 21, 25, 31, 40, 41, 44, 45, 47, 48,49, 55, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 72, 74, 75, 80, 90, 91 etc. En outre, pour montrer que ce poème est hybride, le poète musicien s'attaque à la typographie du recueil de poème. Les pages d'une œuvre littéraire, que ce soit le roman, la poésie et le théâtre sont toujours paginées et le numéro des pages est visible pour le lecteur. Mais dans *Ci-gît mon cœur*, le poète-musicien désire mettre à contribution le lecteur. En effet, celui-ci est amené à participer en faisant usage de sa bouche pour compter ; favorisant ainsi chez le lecteur comme dans l'œuvre la rencontre de l'écrit et de l'oral.

Le lecteur-écoutant « compétent » doit compter pour retrouver le numéro des pages non numérotées. Cela peut être anodin mais cette réalité de l'œuvre participe de l'omniprésence du slam dans l'art poétique de Capitaine Alexandre. Ainsi, donc, l'œuvre pour marquer son adhésion à la forme orale du slam ne numérote pas les pages que nous avons comptées dans la posture du lecteur-écoutant « compétent ». Les deux premières pages de l'œuvre où débute le texte font abstraction de la pagination. Ce n'est qu'à la page 14 que débute la pagination ; ce qui veut dire que les pages 12, 13 ne sont pas paginées ainsi qu'une série de page dont les pages

25, 26,31, 32,34,38,39,47,48, 49,57, 58, 61,62,64,66,67,68,70,72, 74,75, 77, 80,83, 84,94, 97, 98, 107,115,119,120,123,124,130, 136, 147, 150, 153, 154,161,162, 163,164, 166, 167.

Au regard de ce qui précède, le lecteur se doit, de facto, d'opérer une lecture proactive pour mieux décrypter les signes extralinguistiques qui inondent le texte ; cela permettra de percer les arcanes du surréalisme bambien. Le lecteur est invité à une lecture décalée, nouvelle et renouvelée du fait littéraire « au sein d'une industrie culturelle littéraire qui prône le spectaculaire » B. Kacou (2023 : p.62). À travers cette œuvre multi-générique de Capitaine Alexandre, le lecteur est invité à aller quêter le sens esthétique et éthique de l'œuvre. Il devient un lecteur-écoutant compétent, car ne pouvant plus rester passif. Cette mise en perspective de l'objet musicolittéraire interroge l'horizon d'attente des œuvres transgénériques.

3. Une réception décentrée à l'œuvre

R. Heidenreich (1989 : p.77) note que l'esthétique de la réception qui est « édifée sur des prémisses divisées de la phénoménologie, de l'herméneutique et de la linguistique » a impacté considérablement différents aspects des études socio-littéraires. Hans Robert Jauss, concepteur de l'esthétique de la réception, clarifie que la réception est un processus dynamique qui transforme, d'âge en âge, les concrétisations d'une œuvre et en modifie les valeurs et les sens. L'objectif de Jauss était de renouveler l'histoire littéraire en sortant des analyses qui tourne autour de l'histoire des formes, de la catégorisation des genres littéraires, des auteurs et de leurs œuvres (S. Girel : 2024). Pour ce faire, il a introduit un outil conceptuel : l'horizon d'attente. Il en relève quelques déclinaisons :

L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. (H. R Jauss, 1990 : p.49)

L'horizon d'attente nous permet que questionner les études littéraires et plus spécifiquement les œuvres en général. Ainsi, dans l'interprétation de l'œuvre hybride, que nous pouvons appeler « œuvre d'art » eu égard à son étrangeté, le lecteur-écoutant qui réceptionne une telle œuvre s'accorde implicitement avec l'auteur dans une sorte de pacte de lecture. À mesure que la littérature s'ouvre, le poète-musicien se sent toujours davantage autorisé à écrire des œuvres difficilement déchiffrables. Ces œuvres « suspectes » ne peuvent être soumises à une lecture analytique ordinaire. Elle implique et impose une lecture éclatée. Cette lecture est nécessaire pour explorer l'œuvre dans ses dimensions multiples et donc « à épuiser » la polysémie

intrinsèque et le caractère polymorphe de l'œuvre. Dans ces conditions, ce type d'œuvre requiert un type de lecteur : le lecteur-écoutant « compétent ». Celui-ci est doté ou doit être doté de dispositions objectivement exigées par l'œuvre elle-même. Des œuvres hybrides comme *Le Chant des possibles* et *Cahier d'un retour au pays natal* mettent en évidence l'expérience de l'œuvre artistique immédiatement frappée de sens et de valeur.

Ces œuvres existant en tant que telles dans et par une structure composite font de celles-ci un objet symbolique doté de sens et de valeur. Elles appellent chez le lecteur-écoutant des compétences esthétiques qu'exige tacitement l'œil d'un esthète averti (P. Bourdieu, 1998 : p.106). En effet, le lecteur-écoutant « compétent », en analysant l'œuvre, reconnaît explicitement qu'elle est l'expérience subjective du poète-musicien que lui (le lecteur) essaie objectivement d'analyser. Le lecteur-écoutant est amené à participer à la construction finie de l'enjeu formel et idéologique de l'œuvre. De ce fait, en tant que lecteur non-passif, le lecteur-écoutant, à partir de son analyse ou de son point de vue esthétique, révèle d'autres facettes ou perspectives de l'objet artistique que le poète-musicien peut sembler n'avoir pas pensé. Dans ce contexte, notons que ce qui fait l'authenticité de l'objet littéraire est l'interaction du texte lui-même avec le lecteur-écoutant qu'A. Compagnon (1998 : p.176) appelle le lecteur implicite :

Le sens doit être le produit d'une interaction entre les signaux textuels et les actes de compréhension du lecteur. Et le lecteur ne peut pas se détacher de cette interaction ; au contraire, l'activité stimulée en lui le liera nécessairement au texte et l'induera à créer les conditions nécessaires à l'efficacité de ce texte. Comme le texte et le lecteur se fondent ainsi en une seule situation, la division entre sujet et objet ne joue plus, et il s'ensuit que le sens n'est plus un objet à définir, mais un effet dont faire l'expérience (...)

Le lecteur et le texte ne font qu'un. Aussi, l'œuvre littéraire, dans son appréhension, est le jeu d'un pôle artistique et d'un pôle esthétique. Le texte pris en charge par l'auteur est une réalisation accomplie par le lecteur.

De même, ce sont aussi les propriétés spécifiques et intrinsèques de l'œuvre qui mettent au travail le lecteur. Dans les deux perspectives qui s'offrent au lecteur-écoutant « compétent », il doit détenir des propriétés pouvant satisfaire les exigences d'une œuvre trans-artistique et interdisciplinaire ; cela implique pour le lecteur-écoutant d'embrasser des domaines, des théories et méthodes étrangères à son domaine de compétence. Par exemple, l'œuvre césairienne *Cahier d'un retour au pays natal* impose au lecteur-écoutant « compétent » d'avoir une culture musicale sur le jazz pour déchiffrer la partition musicale à la page 93 de l'œuvre.

S'il ne s'ouvre pas à la culture jazz ou ne prend pas des cours de jazz, celui-ci ne saurait déchiffrer ce bout de texte encodé d'Aimé Césaire.

Par contre, si le lecteur-compétent sort de son confort et de ses certitudes poético-stylistiques, il pourra alors comprendre que Césaire en usant de mots sonores comme « rockings-chairs », « rigoises », « pouliches », « tracking », « Lindy-hop » et « les claquettes » donnent des pistes de ce qu'il fait usage de codes rhétoriques musicaux propre à la musique jazz. En outre, le lecteur-écoutant compétent pourrait s'assurer qu'il ne s'illusionnerait pas de ce qu'il est en face d'une partition en référant des expressions qui dénotent clairement du vocabulaire de la portée en musique : « excès d'ennui. » pour signifier le silence ; « la sourdine » pour un demi silence ; « Attendez... », pour la pause et « Tout est dans l'ordre. », pour la mesure.

Pour lire et analyser *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, le lecteur-écoutant « compétent » doit posséder en dehors des aptitudes stylistiques qu'exigent la poésie de Césaire, une capacité d'écoute remarquable et une sensibilité à la chose musicale pour entendre l'acoustique du mot. Pour une lisibilité et une objectivité de l'argumentaire, nous convoquons le fragment objet d'analyse à titre illustratif :

Autour des rockings-chairs méditant la volupté des rigoises je tourne, inapaisée pouliche ou bien tout simplement comme on nous aime ! Obscènes gaiement, très doudous de jazz sur leur excès d'ennui. Je sais le tracking, le Lindy-hop et les claquettes. Pour les bonnes bouches enrobées de oua-oua. Attendez... Tout est dans l'ordre. (A. Césaire, 1956 : p. 93)

Pour un lecteur ordinaire et passif, attendant tout du poète, ce fragment textuel serait passé inaperçu et aurait davantage nourri la thèse d'une certaine critique qui soutient que la poésie d'Aimé Césaire est complexe. Or, pour un lecteur-écoutant compétent ouvert à la correspondance des arts, il aurait plus de facilité et de réserve à marquer un temps d'arrêt dans sa lecture pour essayer de comprendre qu'il y a précisément dans ce passage un phénomène dialogique de la musique (la musique populaire jazz) et de la littérature (la poésie).

De même, la réception d'une œuvre hybride comme *Le chant des Possibles* de Marc Alexandre Oho Bambe par le lecteur-écoutant compétent lui impose toujours plus d'effort qu'un lecteur classique ou ordinaire. Car, le texte du poète-musicien est « impur » D. Butor et W. Geerts, (2004 : p.158). Le texte suggère au lecteur qui désire le comprendre et le cerner, plus ou moins, d'être un lecteur dont le visuel et l'ouïe sont permanemment en alerte dans la mesure où tout dans l'œuvre interpelle le lecteur.

La première de couverture est le premier terrain d'analyse du lecteur-écoutant compétent. Elle présente une piste ouverte qui incite à la découverte. Cette représentation visuelle pousse le lecteur écoutant compétent à solliciter sa vue. Il perçoit une homophonie dans l'expression chant des possibles et champ des possibles. Il est tout de suite informé par cette métaphore que l'œuvre n'est pas accessible. Il va falloir aller à sa quête pour la cerner. Ainsi, sur la quatrième de couverture, Sylvie Darreau l'éditrice du poète-slameur prévient le lecteur :

Le Chant des possibles invite le lecteur à se perdre dans cette poésie à laquelle Marc Alexandre Oho Bambe donne aussi corps et voix en concert, musique, vidéo, graphisme, photo, cinéma illustrant son propos poétique en vivant et respirant au rythme de mots bleus, passerelles entre les îles du monde ; recréant le temps d'instant diamant, l'alchimie artistique qui fit la renommée du Mouvement Harlem Renaissance. (M.A.O Bambe, 2014)

Cette invitation du lecteur à se perdre est une recommandation à ne pas rester cloisonné à une grille de lecture ordinaire de l'œuvre poétique. Il faut inclure désormais avec Marc Alexandre Oho Bambe des lectures entrecroisées qui sont capables de prendre en compte les dimensions musicales et picturales d'une œuvre comme *Le Chant des possibles*. Il faut être un lecteur qui écoute, qui voit et qui est spectateur, lorsque l'œuvre est jouée en concert littéraire. Comme A. Manguel (2000 : p.368-369) l'affirme, « toute texte suppose un lecteur », alors nous pouvons affirmer de même que tout objet musicolittéraire suppose un lecteur-écoutant compétent.

Conclusion

La problématique du lecteur de l'objet musicolittéraire dans la poésie négro-africaine réside dans le renouvellement de la littérature. La littérature s'affranchit de la pureté des genres en révoquant les limites et les incompatibilités. Infusée, de la musique urbaine slam et de la musique populaire jazz, elle engendre des genres hybrides comme la poésie-slam et la poésie-jazz. Quand aujourd'hui, la littérature est « jouée » sur scène, elle performe ; ce qui fait d'elle une littérature performative par l'ensemble des œuvres multi-génériques qui l'investissent. Par conséquent, ce décroisement de la littérature appelle à juste titre un regard renouvelé de l'objet littéraire en ses entités fondamentales dont le lecteur. L'étude a démontré que le lecteur classique ne saurait décoder efficacement les textes musicolittéraires aux confluent de plusieurs arts. À partir de la théorie de la réception, elle a postulé un renouveau de la notion de la littérarité et du statut du lecteur par l'avènement du lecteur-écoutant compétent.

Références Bibliographiques

ARON, Thomas, (1984), *Littérature et littérarité. Un essai de mise au point*, Presses universitaires de Franche-Comté.

BARONI, Raphael, (2003), *Genres littéraires et orientation de la lecture ; un modèle de la « mort et de la boussole »* de J. L. Borges dans *Poétiques*.

BARTHES Roland, (1953.) *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.

BARTHES Roland, (2014.) *Mythologies*, Paris, Points, réd,

BARTHES Roland, (1966) *Critique et vérité*, Paris, Seuil.

BARTHES Roland, (1973) *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.

BOURDIEU Pierre, (1998) *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, édition du Seuil.

BRUNEL Pierre, PICHOS Claude et ROUSSEAU André-Michel (1967). *Qu'est-ce que la littérature comparée*, Paris, Armand Colin.

BUDOR Dominique et GEERTS Walter, (2004), *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Collection italienne.

CÉSAIRE, Aimé, (1956), *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine.

COMPAGNON, Antoine, (1998) *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*.

CORVIN, Michel, (1994) *Qu'est-ce que la comédie*, Paris, Dunod.

GENETTE, Gérard, (1986), "Introduction à l'architexte" in *Théories des genres*, Paris, Seuil.

GIREL Sylvia, (2024), « Horizon(s) d'attente », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Armand (dir), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/43-horizon-s-d-attente>.

HEIDENREICH, Rosmarin, (1989), *La problématique du lecteur et de la réception. Cahiers de recherche sociologique* (12).

HUGO, Victor, (2009) *Le dernier jour d'un condamné*, Paris, Pocket, réd.

JAUSS Hans, Robert, (1990), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel ».

KACOU, Boris, (2024) *L'objet musicolittéraire dans le Chant des Possibles de Marc Alexandre Oho Bambe*, Akofena, Varia n° 10 CC BY 4.0.

KACOU, Boris, (2023) *La performance musicale dans la littérature : cas de Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire, NGRTD de Youssoupha Mabiki et Diên Biên phù de Marc Alexandre Oho Bambe*, Revue Lilas, (Revue de Littératures, Langues, Langages & Sciences Sociales) Numéro 6 volume 2 juin.

MAINGUENAU, Dominique, (2009), « Hétérogénéité », *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil.

MALLARME, Stéphane, (2012) *La Musique et les Lettres*, Paris, Hachette bnf, Collection littérature.

MONCOND'HUY Dominique et SCEPI Henry, (2008), (dir), *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité*, Revue *La licorne*, n° 82, Rennes Presses Universitaires.

MANGUEL, Alberto, (2000), *Une histoire de lecture*, Paris, Actes Sud.

MARGHESCU, Mircea, (2021), « La question de la littéararité aujourd'hui », in URL : <http://journals.openedition.org/interferences/108>.

OHO BAMBE, Marc Alexandre (2018). *Ci-gît mon cœur*, Paris, La Cheminante.

OHO BAMBE, Marc Alexandre (2014). *Le Chant des Possibles*, Paris, La Cheminante.

OHO BAMBE, Marc Alexandre, *Le Chant des Possibles* en sons et images. En ligne : Soundcloud et Capitainealexandre.com.

OHO BAMBE, Marc Alexandre, (2019), *Fragments*, Paris, Bernard Chauveau Editeur.