

LA FIGURE DU NAAMUNAMINA DANS LE DANSOMANA : UNE FIGURE BRACHYLOGIQUE

LOBNA MESTAOU, France

Notre analyse et notre lecture s'orientera vers une œuvre de la littérature orale de l'aire mandingue, aire qui comprend le Mali, le Burkina Faso et le nord de la Côte d'Ivoire. On s'intéressera, en l'occurrence, aux productions de chants de chasseurs chez les Dioula. Les chants de chasseurs appelés *dansomana* sont produits dans le cadre d'une association de chasseurs, la *donsoton*. Ils sont souvent déclamés par un chanteur, notamment lors des veillées funèbres à l'occasion de la mort d'un membre de l'association. Ils sont considérés comme des gestes, des épopées qui racontent les faits d'un grand chasseur, son entrée dans la brousse et son combat avec la bête sauvage : buffle solitaire, éléphant... Ces combats sont des topoï littéraires avec un canevas structurel bien déterminé. Les chants de chasseurs n'évoquent pas que les combats, mais renseignent également sur la vie rude des chasseurs, leur qualité de pourvoyeurs de viande pour le village et leur complicité avec la brousse qui apparaît dans leurs rapports symboliques et étroits avec certains animaux comme la hyène et le vautour.

L'énonciation d'un *dansomana*, chant de chasseur, requiert un *sora* qu'on appelle traditionnellement *séréwa* ; c'est l'aède chargé de le déclamer. Cette énonciation peut nécessiter la présence d'un *naamunamina*. À travers son nom dérivé de l'arabe, *naam* se décline et dévoile son statut : celui qui dit oui, le répondant. Si la narration de l'aède dans ce genre poétique est conséquente, les interventions du répondant, appelé également agent rythmique, sont limitées et plus concises. Elles s'apparentent à une co-énonciation brachylogique imposée par la poétique du genre et par le contexte d'une oralité première où l'interlocution est inhérente à l'échange. Il serait intéressant d'étudier à partir d'un corpus bien déterminé de la littérature orale africaine, en l'occurrence deux chants de l'aire mande, les différents aspects brachylogiques de cette co-énonciation marquée au coin par sa brièveté ainsi que par le rôle prépondérant de la

fonction émotive et le mode assertif d'un grand nombre des répliques du co-énonciateur.

Nous nous attarderons ensuite sur la réactualisation de cette figure dans une oeuvre moderne écrite en langue européenne, à savoir le français. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Kourouma s'inspire des *dansomana* de l'oralité, en les accommodant à l'écriture romanesque, créant *de facto* un genre hybride mêlant les esthétiques orale et écrite, africaine et occidentale. Si la figure du *cordoua* dans le roman garde certains des aspects de cette mise en scène brachylogique de la co-énonciation, elle s'en démarque à la fois en ayant une tonalité plus moderne et en mettant l'accent sur une présence de dissidence vis-à-vis du discours officiel, de l'étatique et ses différentes représentations.

Notre propos s'attachera donc à analyser en premier lieu, à partir des oeuvres orales, les différentes occurrences brachylogiques qui composent les interventions du *naamunamina*, puis, en second lieu, à décrypter quels nouveaux aspects brachylogiques l'oeuvre moderne qui s'en inspire véhicule.

Dans le cadre des chants de chasseur, le *naamunamina*, rappelons-le, est le représentant du public dont il est censé exprimer les réactions, un peu à la manière du chœur dans les tragédies grecques. Il est par excellence l'agent rythmique. Rappelons aussi que cette présence peut être envisageable dans d'autres genres comme les contes et qu'elle n'est pas systématique dans le cas des *dansomana*.

La présence d'un répondant n'est pas propre aux chants de chasseurs. On la retrouve fréquemment dans d'autres genres (notamment le conte) et dans d'autres sociétés, même hors du monde mandingue. [...] Elle donne en effet au récit un rythme très particulier, fort apprécié du public, comme en témoignent les rires qui accompagnent très souvent les répliques du répondant. (Demestre et Derive, 2000 : 65)

Le premier chant de chasseur que nous allons évoquer est « Manou Mori et la montagne-qui-prend-les-mariés ». Il s'agit d'un chant qui raconte l'histoire d'un grand chasseur Manou Mori, son acquisition des pouvoirs de grand chasseur, ses prouesses dans la brousse et son combat contre la montagne-qui-prend-les-mariés. Le

chant met en scène, en l'occurrence, la co-présence du *séréwa* et de l'agent rythmique, le *naamunamina*. Dès les premiers propos, l'aède s'adresse à son répondant par une formule rituelle introductrice suivie d'une parole qu'on peut qualifier de proverbiale :

Ì Yè á yèla dí kone
Í ká mìn fo !
Hàli ká dúnyarocé byè kè
Ní í mà sè í nàkunya mà, í tè k'í díya !
Í tè k'í díya !
Dónsoce kèlen nè tee dùnya ro kò sinbon
Onhon kè
Hàli bí Sinbon nè nyà nà wo !
Onhon !
Wóle no dónsoya dàbola.
Í n'á yèla ?
Nè no Sinbon yèla.
Onhon !
Hàli bí Sinbon yèrè dò yè nyà nà wè, à mà sàya kè bàn.
Àn tè wà à làgbè lón do ?
Í yè à yèla lòn wò lòn, í tè à nyàlon.
E !

Comment tu vois ça, toi Koné ?

Tel que tu nous le diras !

Même si tu accomplis tous les travaux du monde,
Si tu n'as pas accompli ton destin, tu ne peux être
satisfait.

Tu ne peux l'être !

il y avait un chasseur qui s'appelait Simbon.

Certes

À présent encore, il est en vie !

Oui

C'est lui qui fut le premier chasseur.

À présent encore, il est vivant, il n'est pas encore mort !

On ne va pas le voir un jour ?

Tu le vois tous les jours

Ah bon ? (Demestre et Derive, 2000 : 71)

Dans ce premier extrait, on remarque que la co-énonciation est exigée par le *séréwa*, qui interpelle son répondant, et qu'elle se déploie sur un

mode assertif : « tel que tu nous le diras », « oui », « certes » ; ou sur un mode interrogatif : « on ne va pas le voir un jour ? », pour relancer la narration.

Tout au long du chant, on remarque que le débit de la narration du *séréwa* est très rapide, auquel correspondent des réponses lapidaires de la part du répondant :

Expressions	Traduction	Occurrences
<i>Onhon !</i>	Oui	100
<i>Onhon ke !</i>	Certes	18
<i>Ayoo</i>	Bon ! / non, pour sûr	10
<i>Éé ! ée</i>	Hé ! hè !	6
<i>Aà !</i>	Ah !	4
<i>Àa ?</i>	Ah bon ?	1

Ainsi la lecture du texte révèle-t-elle la prédominance, la récurrence et l'alternance de ces différentes occurrences qui dévoilent que cette co-énonciation repose essentiellement sur les assertions introduites par les *onhon* et *onhon kè* ainsi que sur le rôle majeur de la fonction expressive, fonction expressive que l'on dit également émotive et à travers laquelle le répondant manifeste sa position à l'égard de ce dont on parle. On est inéluctablement dans le cadre d'une énonciation discursive marquée par l'assertion brève et l'interjection comme trame de son déroulement.

Nous pouvons par ailleurs dire que les assertions dans le texte mentionnent la connivence entre les deux énonciateurs voulue par la poétique du genre et confirmée par le statut de disciple que peut occuper le *naamunamina*. Parfois, pourtant, la réplique du *séréwa*, comme celle du répondant, s'ornement de d'un idéophone dont l'emploi peut évoquer le personnage ou son attitude, comme dans le passage suivant où son emploi participe à une certaine économie du discours. Ainsi le terme *yaragbara* matérialise en un seul mot la démarche sensuelle de la femme, évitant ainsi une description de la personne évoquée :

*Makuraba faninba blanin Manu Mori nyè
yaragbara yaragbara, yaragbara, yaragbara.*

Makouraba partit devant Manu Mori,
Balançant son corps superbement épanoui (Demestre et
Derive, 2000 : 74)

Si on observe bien la phrase en français (« Balançant son corps superbement épanoui ») on peut remarquer qu'elle cherche à traduire un idéophone répété quatre fois et mimant la démarche de la jeune femme. La langue *dioula* se limite à cet idéophone pour exprimer et décrire la démarche sensuelle et pleine de charme de la jeune femme, alors que le français va recourir à un groupe verbal constitué de cinq éléments. Comme dans une construction en miroir, le répondant va utiliser un autre idéophone pour suggérer « la démarche d'une femme aux formes opulentes » : *Áa ! á tántanya tántanya !* « Ah ! ça ballottait bien ! »

Si l'onomatopée sert à exprimer un son (boum, pan, crac, vlan), on remarque que l'idéophone, en dépit de son effet sonore, sert à exprimer une idée, une sensation ou un sentiment (Nishioka et Tomimoto, 2013 : 114). Claude Hagège, dans son *Dictionnaire amoureux des langues* (2009), suggère ceci :

Beaucoup de langues, mais non toutes, possèdent (...) des idéophones, ou mots qui, comme le dit ce terme, offrent une peinture sonore d'une idée, pour symboliser un état, une impression sensorielle, une manière d'être ou de se mouvoir, une action qui n'est pas nécessairement elle-même reproductrice d'un bruit. (p. 307)

Rappelons d'autre part ce propos de Jean Derive en 2012 :

Dans l'art oral, la langue n'est pas la seule à contribuer à l'établissement d'une poétique de l'énoncé. Y participent aussi des paramètres extra-linguistiques tels que la proxémique et la gestuelle ainsi que la diction dans sa dimension rythmique. C'est la combinaison de ces différents niveaux dans un système sémiotique propre qui fait la poétique de l'oralité. (p.83)

Un dernier élément majeur doit être signalé : la récurrence de l'expression *Ì ká mín fò* « Tel que tu nous le diras », traduite de différentes manières dans le texte français mais qui renvoie à la même

structure phrastique en langue *dioula*. Les répétitions mettent l'accent sur le poids de l'écriture et du style formulaire et sur une poétique particulière fondée sur la récurrence des structures anaphoriques. La répétition des mêmes structures phrastiques ou des mêmes procédés stylistiques tout au long de l'œuvre participe d'autre part de la poétique d'une œuvre orale, car « l'énoncé oral s'accommodait beaucoup mieux que l'énoncé écrit de la répétition au point même qu'on a pu faire de la répétition un des procédés privilégiés de l'art oral (Derive, 2012 : 84). On peut mentionner, par ailleurs que le *dansomana* se présente comme une œuvre qui se construit en kit, privilégiant une certaine redondance et des structures similaires.

En effet, la narration du *séréwa* sera ainsi ponctuée des différents éléments évoqués antérieurement que l'agent rythmique place dans sa co-énonciation pour exprimer son approbation, son étonnement ou un autre sentiment, et surtout pour donner le *naamu* au performateur principal. Cela a déjà été mentionné : le discours oral dans son économie propre, qui est d'une certaine façon brachylogique, opte souvent pour la parataxe jouant sur le rythme, les répétitions et privilégie le style formulaire concis et lapidaire. La littérature orale africaine possède, en outre, des habitudes culturelles où la parole imageante participe pleinement dans l'expression de la connaissance. Ceci est notable dans le cadre des idéophones, des proverbes, mais également dans les structures comparatives qui procèdent par la superposition de différentes images au lieu d'une narration ordinaire. La narration du *séréwa* illustre ce mode narratif particulier.

Voici l'épisode de la chasse : face au débit et à la densité du flux verbal du *séréwa*, la réplique du répondant s'impose, lapidaire et concise, soulignée par nos soins par le caractère gras dans le texte cité. Observons cette narration où se télescopent les tableaux comparatifs comme des diapositives :

Il alla trouver une troupe de buffle,
il met le feu au tambour du fer,
il les décima jusqu'au dernier.

Hé ! hé ! (le répondant)

il alla trouver une troupe de bubales,
Il se dit qu'il allait s'approcher tout près d'eux.

Oui !

Il se cassa en deux et prit l'allure du python chasseur,

il marcha puissamment comme un taureau sauvage,
il se fit d'un coup silencieux comme celui qui a mal à la
bouche,
il se mit à marcher comme un enfant qui fait ses premiers
pas,
il se ramassa et se déploya comme un gros escargot,
il se recroquevilla comme une calebasse toute neuve,
il s'allongea sur le côté comme un petit nuage,
il s'accroupit comme un crapaud dans la douchière,
il se contorsionna comme un coliqueux,
il leva la tête comme un crocodile sur l'eau,
il fit crépuscule d'un oeil et soleil couchant de l'autre,
il met le feu au tambour de fer, il les détruisit jusqu'au
dernier.

Ah ! (Demestre et Derive, 2000 : 79 et 81)

Ce passage est l'exemple-type d'une narration qui recoupe les différents topoï d'une narration cynégétique et ses procédés stylistiques majeurs : répétitions, constructions comparatives condensées pour soutenir le fil narratif où parataxe et concision prédominent.

Un deuxième chant, intitulé « Bamori et Kowulen », recueilli par Marie-José Derive dans la région d'Odienné, raconte la rencontre et le combat du chasseur contre l'éléphant. Le texte débute, après des salutations, par une suite de proverbes évoquant la mort :

La mort ne réfléchit pas
Elle est l'empreinte de Dieu ;
Mettre les enfants au monde n'empêche pas les graves
maladies, c'est bien clair ?
Qu'un être n'accuse pas un de ses semblables,
Chaque être a son destin
Mettre les enfants au monde n'empêche pas les graves
maladies, c'est bien clair ?
(Derive, Marie-José, 1980, p.81)

La lecture de cet incipit démontre que le texte débute par un discours brachylogique par excellence, le proverbe, et mobilise la répétition comme un procédé de l'économie du discours avec une assise fondamentale de la poétique des genres dans la littérature orale.

Comme dans le premier texte, le deuxième chant semble mobiliser, concernant le co-énonciateur, le retour des mêmes morphèmes, des mêmes structures phrastiques et le même mode énonciatif que dans le premier chant, ce qui permet de déduire la présence d'un archétype co-énonciatif. Ainsi ce deuxième chant mobilise-t-il dans l'ordre d'importance. D'autres éléments n'ont cependant pas été recensés.

Expressions	Traduction	Nombre d'occurrences
<i>onhon kè</i>	Oui	34
<i>a kénin ten co / e kenin ten</i>	Ça s'est passé réellement ainsi	20
<i>kabako</i>	extraordinaire !	5
<i>a ye ten lè co</i>	C'est exact /	5
<i>a Oyé Ole Ye</i>	C'est ça / c'est vrai	4

Comme dans le premier chant, le répondant ne se limite pas à la fonction expressive assurée par les interjections et les assertions (*onhon kè*) qui semblent plus omniprésentes. On peut déduire la présence de nombreux commentaires qui fusent et dont le trait caractéristique majeur demeure leur concision. Les phrases sont souvent construites sur le modèle des phrases simples, quand elles sont verbales, ou des phrases nominales se limitant souvent au nom du personnage évoqué. Voici quelques occurrences :

- V. 25 : Il est parti
- V. 31 : Kowulen
- V. 61 : C'est bien lui Bamori
- V. 231 : Je ne sais pas
- V. 295 : Il va y avoir une sacrée course.
- V. 321 : il faudra une journée pour faire ça.

On peut cependant rapprocher cette présence du répondant de celle de l'agent rythmique dans les chansons du hip hop ou du rap où elle ponctue essentiellement un discours plus dense d'un interlocuteur qui assume le texte chanté. On peut, d'autre part, rapprocher cette performance d'un autre genre oral au Sénégal : le *Taasu*, où la figure du répondant est présente et où l'accent est mis sur l'interlocution entre un performateur et un public jouant le rôle d'un agent rythmique.

Dans le *dansomana* de Kourouma, la figure du *cordoua* a une présence originale qui, tout en essayant de cumuler les fonctions traditionnelles de répondant et d'agent rythmique, introduit une donnée moderne reliant l'oeuvre orale à l'héritage occidental à travers la figure du fou du roi ou du saltimbanque. Or, l'hybridation des genres oraux et écrits nécessite un nouveau type de communication entraînant nécessairement de nouvelles formes de langage pour l'émergence d'un genre et de personnages inédits. Kourouma l'annonce dès les premières lignes : « Tiécoura est *cordoua* et comme tout *cordoua* il fait le bouffon, le pitre, le fou. » (p.10)

D'autre part, l'expression « rajoute ton grain de sel » est pour maintes raisons évocatrice. Elle renvoie à une expression connue issue du latin *cum grano salis* pour évoquer une contribution active mais non souhaitée. Il faut penser également à l'idée du sel de l'esprit qui donne du goût aux conversations. La parole du *cordoua* sera le condiment qui apporte la saveur de la parole effrontée allant jusqu'à la grossièreté et balayant toutes les règles de la bienséance.

L'agent rythmique, rappelons-le, est le symbole éloquent de la pensée du public, dans l'élaboration de l'oeuvre. Il est souvent interpellé par le *sora* (le *séréwa*). En effet, le « Ah Tiécoura ! » fuse continuellement dans le texte, assurant la fonction phatique. Cette interpellation récurrente et omniprésente de l'agent rythmique met en avant, par ailleurs, la socialité comme fondement de la littérature orale africaine et sa transposition dans l'écrit par l'auteur. Il appert que par cette interpellation Kourouma cherche à restituer dans l'écrit la présence du répondant dans le contexte d'une narration immédiate pour minimiser le cadre rigide du roman et une immédiateté feinte que la lecture trahit, puisqu'on est incontestablement dans le cas d'un roman qui se veut *dansomana*.

Si le *cordoua* ne donne pas le *naamu* et si on note l'absence de son rôle d'agent rythmique et de répondant, il s'avère par ailleurs qu'il est féru de commentaires. Nous remarquons que ses interventions prennent différentes formes illustrant par leur force parodique une situation particulière racontée par le *séwéra* : il a, en effet, l'habileté de raconter et de commenter certains épisodes de l'histoire, en optant toujours pour la brièveté comme modalité d'intervention. Concernant l'épisode de la Guerre d'Indochine à laquelle participe le personnage principal, Koyaga, le grand chasseur et futur dictateur, et le tort fait à

la communauté de ce dernier, le répondant recourt à la parole parémique imposant de ce fait la quintessence du dire :

Il vaut mieux enlever le lionceau à la lionne que d'être injuste à l'endroit d'un homme nu. Il vaut mieux marcher sur la queue d'une vipère des déserts que de tenter d'être injuste à l'égard d'un montagnard » (p.29)

Remarquons au passage le ton sentencieux du propos, son rythme binaire et sa densité imageante rappelant fortement le proverbe.

Le fonctionnement par analogie dans la présentation de la situation vécue est en soi brachylogique. Il rappelle le procédé cité antérieurement dans le récit de chasse. La logique de ce discours est de superposer des images de situations données comme exemples et de les rapprocher de la situation vécue par les personnages évoqués. On ne procède pas dans le cadre de cette énonciation par un discours explicatif argumentant les causes et les conséquences d'un affront visant un homme nu. La déduction des conséquences s'avère en l'occurrence tacite et sous-jacente à ces mêmes représentations imageantes.

Dans un autre cas, l'intervention du *cordoua* est un verdict qui, par sa concision et sa densité, s'intègre comme un commentaire lucide et perspicace d'une situation dont il a compris les enjeux : « la petite vieille qui n'est pas méticuleuse ramasse dans ses haillons la cendre contenant la braise » est un proverbe préfigurant l'embrasement de la situation politique dont la maladresse du dictateur semble être la cause principale. D'ailleurs, souvent, certaines discussions se concluent sur un proverbe, asséné en guise de réplique, ou de conclusion, par l'agent rythmique. Nous savons, toutefois, que l'obscurcissement ou le voilement du sens est l'une des raisons du recours systématique des adultes, en contexte oral subsaharien, aux proverbes pour créer un certain codage de la parole qui ne sera accessible qu'à certains initiés. Kourouma ré-exploite cette donnée pour faire des interventions du *cordoua* un discours dissident imprégné souvent d'une charge d'ironie et de mystère.

Avec Kourouma, l'espace énonciatif accordé au répondant s'amplifie en comparaison du *dansomana* traditionnel oral, choix visant à préserver son rôle d'interlocuteur, mais également à dresser à travers un discours concis et incisif le réquisitoire des dictatures.

Souvent, l'intervention de Tiécoura, le répondant, se limite à « crier des insanités et danser des lazzis grossiers ». Cette gestualité, qui rappelle le théâtre par le recours au mot « lazzi » attesté depuis 1600 au sens de « jeu de scène bouffon », s'insère non comme une longue partie, mais comme un intermède, une petite scène. Rappelons que l'intermède est au XVIII^e siècle « le petit opéra-bouffe servant de lever de rideau ». D'ailleurs, les termes « prélude » ou « intermède » sont récurrents pour les ouvertures ou les clôtures d'une séquence narrative bien déterminée dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* : les performances musicales et scéniques du *cordoua* sont mises en avant et détonnent par leur singularité.

Comme le déclare Bakhtine dans son introduction pour *L'oeuvre de François Rabelais au moyen-âge et sous la renaissance* (1970), « les grossièretés sont habituellement isolées dans le contexte du langage et interprétées comme des formules fixes, dans le genre des proverbes. C'est pourquoi on peut affirmer que les grossièretés sont un genre verbal particulier du langage familier ». (p.25) Ce rapprochement de la part de Bakhtine atteste que Kourouma impose une nouvelle corde à l'arc de son répondant. Par ce recours, l'auteur modernise son œuvre et l'euro péanise. Il la place sous le mode de la carnavalisation. On est presque dans ce que Bakhtine appelle dans une autre occurrence « la mise à nu socratique de la nature dialogique de la pensée et de la vérité [qui] suppose aussi une familiarité entre les interlocuteurs, la suppression de toute distance entre eux ». Cette familiarité peut être assurée dans le contexte mandingue par des rapports régis par des codes et des parentés des clans.

D'ailleurs, quand le *cordoua* ne verbalise pas son intervention, il la corporalise, participant ainsi au maintien du réalisme grotesque par le geste, et il réinvente l'oralité au sein du texte en cherchant à rendre le lecteur sensible au spectacle total que peut offrir cette jonction de l'écrit et de l'oral.

Pour conclure, nous dirons que, du *dansomana* traditionnel à sa version parodique et romanesque, la figure du répondant demeure une figure co-énonciative brachylogique dont la présence dans l'acte énonciatif et sa production sont très déterminantes pour mettre en scène une narration « dialogale et interactionnelle » dans l'œuvre. Si elle met l'accent sur l'importance de la socialité dans le mode de

l'oralité, elle dévoile une certaine économie du langage poétique fonctionnant par l'adoption d'un discours hautement expressif et concis. Qu'il s'articule en lexèmes, interjections, idéophones ou en commentaires proverbiaux, et même dans sa version occidentalisée, le propos du répondant met en scène le bref, la séquence minimale par opposition au *séréwa* figure de la narration-fleuve.

Lobna MESTAOUI, France

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard, 1970.
- DUMESTRE, Gérard, et DERIVE, Jean, *Des hommes et des bêtes*, Paris, Classiques Africains, 2000.
- DERIVE, Jean, *L'art du verbe dans la littérature orale africaine*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- DERIVE, Marie-José, « Chant de chasseurs de la région d'Odienné », in *Recueil de littérature manding*, Paris, Agence de Coopération culturelle et technique, 1980.
- HAGEGE, Claude, *Dictionnaire amoureux des langues*, Paris, Éditions Plon et Odile Jacob, 2009.
- KOUROUMA, Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998.
- NISHIOKA, Anna, et TOMIMOTO, Janina, « Idéophones et mots rigolos », p.114, www.rpkansai.com/bulletins/pdf/027/113_117_tomimoto.pdf.