

Prolégomènes à l'étude des ressorts dramatiques dans le récit chanté *kpainê* chez les Tura (Toura) en Côte d'Ivoire

Basile Ouattara

Université Libre de Bruxelles, Belgique

Résumé : Cet article traite de la contribution des ressorts dramatiques à la capacité persuasive du récit dramatique chanté (chants dramatiques) appelé *kpainê* chez les Tura en Côte d'Ivoire. En effet, le récit verbal est utilisé dans les sociétés africaines de tradition orale pour vulgariser et promouvoir le savoir, l'instruction et l'éducation. Pour assumer cette responsabilité sociologique, ces récits doivent être persuasifs. Empruntant une approche argumentative et pragmatique, notre contribution s'efforce de montrer que l'efficacité d'un récit repose sur une bonne gestion des ressorts dramatiques. Notre corpus d'étude est un recueil de dix-sept textes récoltés en pays Tura (Côte d'Ivoire). Qu'est ce donc qu'un ressort dramatique et comment fonctionne-t-il dans le *kpainê* ?

Mots clés : Toura ; Kpainê; ressort dramatique; éducation; digression; clausule; scansion

Abstract: The verbal narrative is used by Tura to popularize and promote their oral knowledge, training and education. But to be effective, a narrative needs some dramatic springs' skills. Through argumentative and pragmatic approaches, we will show that the efficiency of a story is based on the good management of dramatic springs. The corpus of our study consists of stories dramatized through song called *kpainê* by the Tura people in Ivory Coast. What is a dramatic spring? How does it work in *kpainê*?

Keywords: Toura; Kpainê; spring dramatic; education; digression; conclusion term; scansion

Innombrables sont les récits du monde.[...] Le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint, [...], le vitrail, le cinéma, les comics, les faits divers, la conversation. De plus, sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans toutes les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés ; le récit commence avec l'histoire de l'humanité ; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit ; toutes les classes, tous les groupes humains ont leurs récits, et bien souvent ces récits sont goûtés en commun par des hommes de culture différente, voire opposée [...]¹.

En clair, le récit fait partie de notre langage quotidien en ce sens qu'il permet de relater des événements de notre vie et celle des autres telles que la naissance, la biographie, le curriculum vitae, les pièces d'identité ou le casier judiciaire en sont les supports² et la mort. Il varie dans l'espace et dans le temps d'un auteur à un autre. À force d'utiliser le récit presque tous les jours, nous pensons qu'il est quelque chose de banal et maîtrisé par tout un chacun. La vérité nous semble tout autre. En effet, nous avons, tous, certes la compétence de nous servir du récit, de le produire, mais nous n'avons pas les mêmes performances. Les récits des uns diffèrent de ceux des autres. Certains sont brefs, longs, réalistes et/ ou vraisemblables, d'autres fictionnels, stériles ou féconds. Les récits « moribonds et inféconds » sont oubliés aussitôt après leur émission, sans avoir suscité le moindre intérêt de quiconque. Par contre, dès que les récits vifs et féconds sont énoncés, ils prennent place dans la culture qui les reçoit, s'accouplent aux éléments culturels majeurs de son nouvel environnement et donnent naissance à d'autres variantes.

Le projet de cet article est d'explorer les déterminants discursifs de la fécondité dynamique des récits que nous nommons les ressorts dramatiques. Ces ressorts transportent les gènes du récit source vers le récit cible³ dans de nouveaux contextes d'émission sans pour autant en compromettre la structure et le noyau. Aussi sont-ils le point d'ancrage du pouvoir séducteur suscitant chez l'auditeur les vocations de la reformulation.

¹ Roland Roland, *Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 167.

² Erving Goffman, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, [1963], p. 80, coll. « Le sens commun ».

³ Dans cet article ne nous pourrions malheureusement pas présenter ces textes dans leur intégralité.

Nous tenterons, dans cette étude, d'identifier ces ressorts dramatiques dans l'espace textuel du récit chanté kpainê en pays Tura et d'examiner leur mode de fonctionnement. Notre démarche exposera d'abord les repères contextuels et méthodologiques de l'étude. Ensuite, elle se penchera sur l'universalité du récit en tentant de démêler ses liens à la fois aux territoires et aux espaces. Suivra la raison pour laquelle nous avons opté pour le récit chanté kpainê. Enfin, nous établirons une cartographie des ressorts dramatiques tels qu'ils sont repartis dans les différentes parties (l'introduction, le développement et la conclusion) des récits kpainê de notre corpus. Notre analyse se soldera par l'interprétation du fonctionnement des ressorts ainsi répertoriés.

Le présent travail dérive d'une étude précédente que nous avons menée sur la contribution du langage dramatique kpainê à l'éducation sociale en pays Tura (Côte d'Ivoire)¹. Le peuple Tura fait partie de la communauté linguistique Mandé Sud située dans la partie ouest du pays. Peuple de culture orale, pendant longtemps, les Tura se sont servis du récit à moralité insérés dans la chanson, notamment le kpainê, pour instruire leur collectivité de génération à génération. Jusqu'aujourd'hui, le kpainê privilégie la vulgarisation de la sagesse et du savoir collectif de la culture Tura. L'une des musiques populaires convoquées par les Tura pendant les cérémonies rituelles (naissance, initiation, mariage, décès, grandes réceptions, etc.), les textes kpainê sont tantôt des proverbes, des sentences (ou maximes²) tantôt des récits dramatisés³. Pour les besoins de la recherche initiale, nous avons assisté en pays Tura à des séances de déclamation du kpainê que nous avons enregistrées. Nous nous intéressions alors à l'intégralité du kpainê : sa musique, ses chansons, son rythme, sa mélodie, ses pas de danse, en un mot à tous les éléments discursifs et spectaculaires kpainê. Les chansons ont été traduites en français. Pendant l'étape de la traduction, nous avons été confronté à plusieurs

¹ Basile Ouattara, « Contribution du langage dramatique *kpainê* à l'éducation sociale en pays Tura (Côte d'Ivoire) », *Thèse de doctorat en Information et communication*, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 2015.

² François de La Rochefoucauld, *Maximes, suivi du portrait De La Rochefoucauld par lui-même*, Textes établi et annotés par Jean Lafond, Paris, Gallimard, coll. « Folio sagesse », 2012 [1976].

³ Gérard Genette, *Fiction et diction, précédé d'introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 2004, [1979 ; 1991], p.100.

versions d'un même récit à cause de l'inspiration qui change au cours des déclamations d'un même texte. Nous avons alors dû faire une sélection. Pour ce faire nous avons fait intervenir les locuteurs Tura en leur demandant de bien vouloir nous aider à en retenir les meilleures versions pour l'étude. À la question de savoir quels sont les critères sur lesquels ils fondaient leur choix, les réponses étaient diverses. En voici quelques-unes dépouillées de tout commentaire : « cette version est plus complète et elle me plaît. En plus elle est bien chantée », soutenaient les uns. « Cette version ne laisse personne indifférente. Moi particulièrement, j'ai les larmes aux yeux quand le chanteur évoque la condition de l'orphelin », avançaient d'autres. Ou encore « Moi, à chaque fois que j'écoute les récits dans la bouche d'Anatole Goh¹, j'ai la chair de poule ». « Cette version, nul ne peut l'oublier », se défendaient certains. Il est clair les personnes interrogées n'ont pas les mots appropriés pour rendre compte des éléments qui rendent ces textes touchants. Nous avons toutefois remarqué que leurs choix se portaient unanimement sur les textes les plus longs. Pour cet article, dans les limites de notre corpus, nous avons réexaminé les versions jugées meilleures et celles qui ne le sont pas afin de cerner les atouts majeurs des premières qui désavantagent les secondes. En claire, les résultats que nous présentons tentent de rendre compte ou de justifier en partie ce qui fait la différence entre deux versions d'un même récit kpainé. Pour ce faire, nous avons dans un premier temps procéder à la comparaison des versions jugées meilleures par nos auditeurs Tura avec celles qui ont été supposées moins bonnes. Autrement dit, nous présentons ici les atouts qui font que certaines versions d'un même récit sont plus appréciées que d'autres, en pays Tura. Le corpus de l'étude est constitué de dix-sept récits comprenant chacun deux versions : le fécond ou le bon, d'une part, et le moins bon ou l'infécond de l'autre. Nous avons extrait d'abord des premières les marques différentielles qui faisaient avant d'examiner leur mode de fonctionnement. Cette seconde étape a été soutenue par la « démarche argumentativo-pragmatique »². Voilà pour ce qui concerne le contexte de notre étude et de la méthodologie. Il convient à présent de jeter

¹ Anatole Goh est l'un des chanteurs les plus réputés du *kpainé*.

² Agnès Landre et Édouard Friemel, *Opérateurs et enjeux discursifs, Langage, cognition, catégorisation langage*, 1998, vol. 32, n°132, p. 108-123.

un regard rétrospectif général sur l'universalité du récit et de sa fortune dans la recherche.

Dans son *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Roland Barthes relève l'universalité du récit en s'appuyant sur sa « variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits »¹.

Aussi aucun territoire géographique, physiquement identifiable, aucun espace entendu comme mode et support d'expression (art plastique, littéraire, verbal, etc.), aucune temporalité ne lui échappe. Le rapport entre récit, territoire et l'espace est complexe. Le récit raconte la vie des peuples établis sur des territoires géographiquement localisables. Imaginaire ou physique, le récit aménage toujours, à sa convenance tout territoire dont il prend la commande. Sous un autre angle, le récit est lui-même un territoire ou mieux un espace, un support avec ses repères propres. Selon que ce support soit une conversation, une chanson, un poème chanté, un conte, un drame, une comédie, une tragédie, une peinture, une image fixe ou mobile, etc. le récit structure chaque type d'espace selon des conventions spécifiques de manière à mieux s'épanouir et surtout à plaire à son auditoire. Le conte déployé autour d'un feu de bois au clair de lune dans un village Tura a ses règles de gestion spatiale qui se distinguent de celui présenté dans un théâtre géorgien, par exemple. Le récit chanté se distingue de celui non chanté. Chaque type de récits a ses repères, son étendue, ses points cardinaux, et ses limites. Dans son rapport au territoire et à l'espace, le récit se révèle particulièrement riche d'intérêts scientifiques. Dans la seconde moitié du siècle dernier, la complexité et la variété du récit ont motivé d'innombrables recherches.

En 1966, la traduction française de l'ouvrage *Morphologie du conte*² de Vladimir Propp de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn est publiée aux éditions du Seuil, dans le recueil des textes des Formalistes russes, intitulé *Théorie de la littérature*. Le succès immédiat de l'ouvrage est conforté par

¹ Roland Barthes, *Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p.167.

² Vladimir Propp, *Morphologie du conte, suivi de Les transformations des contes merveilleux et E. Mélétski, l'étude structurale et typologique du conte*, trad. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Seuil, 1970, coll « Poétique ».

les travaux de Claude Lévi-Strauss¹ sur le mythe. Dans la foulée, la Revue *Communications* du Centre d'Études transdisciplinaires (Sociologie, Anthropologie, sémiologie) de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales consacre son huitième numéro à l'étude théorique du récit intitulé *Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*. Dans sa contribution au numéro 8, Gérard Genette estime que, dans le récit, cohabitent intimement mais à « des proportions variables la représentation d'actions et d'événements appelée la narration proprement dite et la représentation d'objets et de personnages qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la description »². L'étude des rapports entre le narratif et le descriptif se ramène pour lui à considérer le rôle joué par les aspects descriptifs dans l'économie du récit. Ces aspects portent sur la présentation des choses, des objets, l'apparence physique et le discours des personnages. Ces composantes, la rhétorique antique les nommait les ornements du récit. Ils introduisent dans le récit des éléments esthétiques, purement performatifs et donc changent en fonction de l'auteur. Comme Gérard Genette, Roland Barthes distingue dans le récit un noyau et des expansions³. Le noyau est la structure centrale du récit. Autour du noyau, gravitent des expansions. Le récit peut bien s'en tenir à son noyau. Seulement, dans ce cas, il sera « squelettique », sans beauté et surtout infécond. Pour qu'il n'en soit pas ainsi, les expansions constituent la chair autour du noyau du récit. Ce sont elles qui embellissent le récit et le rendent agréable et séduisant à l'audition. La beauté et l'harmonie des expansions dépendent de la performance du narrateur. Seul ce dernier peut les modifier. Ainsi les expansions permettent au narrateur de marquer le récit de sa personnalité. La description du récit comporte trois niveaux : le niveau des fonctions ou ce que font les personnages, le niveau des actants ou leur statut dans le récit et le niveau de la narration qui porte sur le schéma architectural du récit. Les ressorts dramatiques sont une composante des expansions du récit. Notre étude portera exclusivement sur les ressorts dramatiques dans le kpainé. Cerner le fonctionnement des ressorts dramatiques voudra-t-il dire

¹ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1973.

² Gérard Genette, « Frontière du récit », *Communication*, n° 8, Paris, 1966, p.157.

³ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, p. 1-27.

que nous aurons maîtrisé le secret des excellents narrateurs et particulièrement celui des bons chanteurs du kpainê ? Répondre par l'affirmative à cette question reviendrait à dire qu'il est possible de devenir bon conteur ou bon chanteur du récit dramatisé kpainê une fois qu'on en maîtrise les préceptes. Malheureusement, comme l'a bien perçu le dramaturge Philippe Néricault Destouches¹, l'art est difficile, la critique aisée. Cicéron aurait soutenu que nous naissons poètes, mais nous devenons orateur². Savoir donner un bon récit est du domaine de la performance, c'est-à-dire du domaine de l'art oratoire individuel. Et le bon chanteur du kpainê est avant tout un maître de la parole orale, mais pas comme l'est le griot dans les sociétés mandingues. Il est juste un citoyen doté d'une âme de poète.

Nous avons choisi de traiter exclusivement le récit dramatisé kpainê. Ce choix a été guidé par le fait que le récit dramatisé chanté mobilise des aptitudes dramatiques spécifiques plus riches que celles du récit chanté. En effet, la chanson, comme poème, est un espace strictement mesuré. Les énoncés, en vers, sont soumis aux contraintes structurelles de rythme, d'harmonie d'ensemble, de mesure et de prosodie. De ce fait, les exigences imposées au chanteur du récit narratif kpainê, pour le cas qui nous concerne, sont particulièrement plus rigides que celles de toute autre forme de récit formulée en paroles ordinaires (en parlant). Dans le récit chanté kpainê, il est difficile de se livrer aux mêmes descriptions fines, détaillées telles qu'on en rencontre généralement dans les récits donnés en parlant. Mais avant que faut-il entendre par récit dramatisé ?

J'entends par récit dramatisé un récit dont l'armature rappelle celle du drame ou du moins celle d'une pièce de théâtre. Il s'oppose au récit épique et au récit lyrique. Selon la distinction héritée du classicisme antique, dans le récit épique, l'auteur et les personnages ont droit à la parole ; tandis que dans le récit lyrique, seulement l'auteur prend la parole. Dans le récit dramatique, seulement les personnages ont droit à la parole³. Mais une telle définition exclut un large pan du langage dramatique notamment la description des

¹ Philippe Destouches Néricault, *Le Glorieux*, Paris, Édition inconnue, 1732, II, 5.

² Cicéron, *De l'invention*, texte et trad. Guy Achard, Paris, Les belles lettres, 1994.

³ Gérard Genette, *Fiction et diction, Précédé d'Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 2004, p. 12.

lieux, du temps, des choses et l'exploration de l'intériorité des personnages. Or l'imitation dans la dramatisation ne consiste pas seulement en des actions verbales, mais porte aussi sur la description des émotions, des couleurs, des choses et des faits. Autrement dit les ingrédients dramatiques sont concentrés dans la description imitative. De ce fait, nous ne réduirons pas la dramatisation aux dialogues des personnages. Ce serait renoncer aux procédés didascaliques qui éclairent le contexte des confrontations entre les personnages. De plus les ressorts dramatiques ne sont pas dans les discours verbaux, mais en dehors des propos des personnages : ils sont dans leurs attitudes, leurs mines et surtout la structure narrative. Les échanges entre les personnages sont de la classe du noyau, alors que les ressorts relèvent des expansions du récit. Voilà pourquoi la capacité du chanteur à jongler avec les ressorts dramatiques fait la différence entre la performance du bon donneur et celle du mauvais donneur du récit dramatisé.

Les ressorts dramatiques scellent les différences majeures entre les récits. Ils sont à distinguer des moteurs dramatiques. Les moteurs sont les éléments à partir desquels naît le récit : ce sont les motifs d'origine qui fournissent énergie et arguments justificatifs aux actions du récit. Ce peut être une jalousie, la perte, le manque, la recherche d'un être, d'une chose ou le désir de substitution de cet être ou de cette chose. Le moteur dramatique peut siéger dans le schéma actantiel¹ contrairement aux ressorts dramatiques. L'intensité énergétique du moteur dramatique est mesurable au moyen d'un schéma tensif² ; contrairement au ressort dramatique. Ces derniers participent à la progression harmonieuse du récit de manière à accrocher le destinataire du début à la fin et à le marquer. Nous dirions que si le récit dramatique était un engin mécanique, voire un véhicule, le ressort dramatique serait les atouts qui rendent confortable le voyage à son bord. Il préserve le voyageur des brusqueries et des déceptions. Cette étude a porté sur tous les types de récits dramatisés pris en charge dans le kpainê. Nous n'avons pas tenu compte de leur spécificité fonctionnelle. En effet, tous les récits,

¹ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Puf, 2013, coll. « formes sémiotiques », [1986], p.177.

² Jacques Fontanille et Denis Bertrand, *Régimes sémiotiques de la temporalité, la flèche brisée du temps*, Paris, Puf, coll. « formes sémiotiques », 2006.

qu'ils soient mythiques en rapport avec la création, merveilleux, d'aventure, facétieux sous forme de farces, comiques tournés vers les mœurs populaires, étiologiques ou cherchant à répondre à la question du pourquoi, tragiques, paillards ou licencieux, ont été considérés au même titre dès lors qu'ils apparaissaient dans le kpainê.

Après les avoir examinés, nous avons constaté que les récits les moins aimés étaient ceux qui étaient simples et linéaires à tous les niveaux. Ils ne tenaient pas compte des détails qui sont essentiels à l'argumentation. Comme l'écrit Claude Bremond, l'on s'y intéresse plus qu'à l'histoire ¹ même. Les détails sont les points de fécondité du récit et les marques d'originalité de l'énonciateur du récit. Plus l'énonciateur arrive à mieux les cerner, plus le récit acquiert son existence et devient intéressant. Cela ne veut pas pour autant dire qu'il y a une formule clé pour tenir en haleine l'auditoire.

Les ressorts dramatiques ne sont pas des éléments fixes, mais une série d'astuces artistiques qui exigent de l'auteur du tact. Voilà pourquoi ils ne peuvent ou ne sont jamais des recettes toutes faites. Dans le kpainê, selon qu'il s'agit d'introduire, de développer ou de conclure le récit, le chanteur convoque diverses formes de ressorts dramatiques. Comment le récit dramatisé kpainê débute-t-il, se suspend-t-il et se termine-t-il ? L'inauguration, la suspension et la clôture sont trois moments importants du récit dramatisé kpainê.

Introduire un propos est difficile parce que de l'introduction dépend le salut de la suite du discours auprès du public destinataire. Il faut toujours l'aborder avec tact et avec des mots justes et accrocheurs. « L'inauguration est une zone périlleuse du discours : le commencement de la parole est un acte difficile ; c'est la sortie »² du récit, disait Roland Barthes. Les ouvrages traitant de la prise de parole en public consacrent des chapitres entiers aux moindres détails de la préparation³ du discours. Dans le récit dramatisé kpainê,

¹ Bremond Bremond, « La logique des possibles narratifs », Communication, n° 8, Paris, seuil, 1966.

² Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 301.

³ Citons : Fabrice Carlier, *Prendre la parole en public pour les nuls*, Business, Paris, first, 2015; Charline Licette, *Maîtriser la parole en public, apprendre à captiver son auditoire, bien préparer son intervention*, Paris, StudyramaPro, 2012; Dale Carnégie, *Comment parler en public*, nouvelle

l'introduction est très importante. C'est le point d'éclosion du récit. Il sort du néant pour exister. Les formules introductives des récits kpainè sont de plusieurs types. L'inauguration du récit dramatisé kpainè est toujours négociée avec des formules syntaxiques et sémantiques. Sans prétendre les connaître toutes, en ne nous en tenant qu'à notre corpus, nous pouvons répartir ces formules en trois groupes.

- 1) l'approche par énigme qui consiste à attirer l'attention du public sur une vérité cachée que le narrateur lance au public sous forme de devinette.
- 2) l'approche par la sollicitation directe et explicite de l'attention du public sans autre forme d'alibi ou de prétextes : « prêtez l'oreille.... » ou alors aussi une devinette.
- 3) l'approche narrative, elle consiste à introduire le récit au moyen du code narratif, notamment : il était une fois, il y a longtemps, la dernière fois, etc.

Les exemples présentés dans le tableau ci-dessous pour illustrer notre propos ne portent que sur les quatre premiers textes de notre corpus.

Comme on le voit dans le tableau ci-dessous, l'inauguration (la formule inaugurale) prépare l'auditoire en attirant son attention sur ce qui va suivre. Elle ne prend en compte aucun élément indiciel, actantiel, ni séquentiel et des personnages et de leur propos. La formule inaugurale figure la levée du rideau suivie du discours d'ouverture du maître de cérémonie. C'est un peu l'avant-goût d'où rien n'émerge certes, mais qui suscite l'envie. En ce sens, elle a un rôle suspensif. Le suspense est provoqué par la mise en alerte des sens à travers des questions : que s'est-il passé ou que va-t-il se passer ? Quel est le sens de la devinette ? Or en réagissant ainsi, le public se rend disponible à recevoir le contenu du récit à venir. En cela l'inauguration du récit participe non seulement à l'argumentation, mais surtout à la dramatisation en faisant des participants au kpainè des partenaires actifs. Une fois l'inauguration réussie avec succès, le chanteur développe son récit.

Tableau 1: Récapitulatif des formules inaugurales des récits kpainê gbaï complexe

TITRES	APPROCHES PAR ÉNIGMES	SOLlicitation D'ATTENTION	APPROCHES NARRATIVES
Le corps de ma mère en échange d'une épouse.		Dans votre existence, prêtez l'oreille et vous comprendrez les dires, Et vous comprendrez les dires, Dans votre existence, prêtez l'oreille et vous comprendrez les dires. (L291-L293)	
Le crâne humain et le jeune serviteur			Un roi eut un enfant ; / J'en fus témoin ; Vois-tu, cette enfant qu'il eut était une fillette. [...] Ce roi avait également un serviteur auprès de lui, Sache-le, ce serviteur, auprès de lui, aussi était tout jeune. (L493-L498)
Les trois fils orphelins face à leur avenir	Voici votre devinette, devins fils de devins, Devins, devin, devin, Votre devinette, fils de devin. [...] Il y avait une gamine aux pieds plantureux [...]. Devins, devins, devins Votre devinette, fils de devins. [...] Une autre personne se leva, Neveu de ceux qui habitent sur le mont des méchants. [...] Et il partit épouser cette femme quelque part, Descendant du mont des méchants, il l'épousa, cette femme sans peine. (L997- L1009	Voici votre devinette, devins fils de devins, Devins, devin, devin, Votre devinette, fils de devin. [...] Il y avait une gamine aux pieds plantureux [...] Devins, devins, devins Votre devinette, fils de devins. [...] Une autre personne se leva, Neveu de ceux qui habitent sur le mont des méchants. [...] Et il partit épouser cette femme quelque part, Descendant du mont des méchants, il l'épousa, cette femme sans peine. (L997- L1009)	Voici votre devinette, devins fils de devins, Devins, devin, devin, Votre devinette, fils de devin. [...] Il y avait une gamine aux pieds plantureux [...] Devins, devins, devins Votre devinette, fils de devins. [...] Une autre personne se leva, Neveu de ceux qui habitent sur le mont des méchants. [...] Et il partit épouser cette femme quelque part, Descendant du mont des méchants, il l'épousa, cette femme sans peine. (L997- L1009)

TITRES	APPROCHES PAR ÉNIGMES	SOLLICITATION D'ATTENTION	APPROCHES NARRATIVES
Hormis ma mère, aucune femme n'est reconnaissante.	Patriarches, voici une devinette, fils des devins Fils de devins, de devins, voici votre devinette, fils de devins. [...] Fils de devins, devins, voici votre devinette fils de devins [...] Franchement, excepté ma mère, les femmes n'ont pas de mémoire. [...] Il y a longtemps très longtemps deux jeunes gens (de même nom) ; Il y a longtemps très longtemps deux jeunes gens ; (L1743-L1755)		

Dans le développement, les techniques utilisées sont également complexes. Le développement est partagé principalement entre le conflit dramatique, la digression et le mimétisme dramatique. Au sortir de l'exposition introductive, le conflit du récit est annoncé. La distribution de la parole entre les personnages dès le début du conflit précise le nom du locuteur. L'intensification progressive du conflit conduit le chanteur à se passer du nom des différents énonciateurs pour se concentrer sur la succession des répliques, faites au style direct. Le public est alors guidé par la polyphonie du chanteur à travers les différents timbres et tons vocaux pour identifier le personnage agissant. Selon l'identité des agents en conflits, le chanteur imite successivement la voix d'adulte, d'enfant, d'homme, de femme, de vieillard, de l'insolent qui a apparemment l'avantage du conflit ou du peureux. En effet, psychologiquement perturbé, les propos du peureux ou du dominé sont généralement tremblants, émouvants. Le conflit agonistique kpainé est linéaire. Pour accentuer l'intérêt de son auditoire, le bon chanteur brise de temps en temps cette linéarité avec des digressions.

La rhétorique ancienne nommait ces digressions l'egressio ou la digressio. Contrairement aux ressorts dramatiques d'inauguration, l'egressio ou la digression est, elle, complètement déconnectée de la logique du récit. Sa

réalité est entièrement en déphasage avec l'univers dramatique. En effet, il arrive que le chanteur interrompe le récit en demandant à son auditoire « de l'attendre » et il se lance dans un discours épideictique d'hommage à la personne de qui il tient le récit, ou à une autre qui lui est chère ou encore à exposer les souvenirs que son récit éveille en lui.

D'existence facultative d'une partie mobile : l'egressio ou digressio : c'est un morceau d'apparat, hors du sujet ou qui s'y rattache par un lien très lâche, et dont la fonction est de faire briller l'orateur ; c'est le plus souvent un éloge de lieux ou d'hommes. Cette unité mobile, hors classement et pour ainsi dire voltigeant – origine de l'ekhrasis de la néo-rhétorique, est un opérateur de spectacle, sorte de poinçon, de signature du langage souverain¹.

En d'autres termes, l'egressio ou la digressio peut être définie comme l'ensemble des éléments parasites insérés consciemment par l'orateur chanteur dans son récit kpainê. Elle sert à suspendre provisoirement le récit, au moyen de vers qui apparemment n'ont rien avoir avec le corps. L'egressio ou la digressio agissent sur l'émotion de l'auditoire. Les textes en comportant sont préférés à ceux qui en sont dépourvus. Toutefois la présence, l'apparition, la position de l'egressio ou la digressio dans la structure syntaxique, sa fréquence, et son ampleur en nombre de vers dans un même récit n'obéit à aucune loi. Aucune raison objective, à ce stade de notre analyse, ne nous permet de cerner les circonstances guidant l'usage et la quantité numérique de l'egressio au sein d'un même récit. C'est en cela qu'elle est facultative. Sont utilisés également comme des ressorts dramatiques dans le corps du récit le mimétisme des actions, des émotions, du portrait physique des personnages, d'une part, et de l'environnement, des choses et des faits, de l'autre. Les reproductions utilisent un lexique mimétique riche en onomatopées et en idéophones tantôt ordinaires, tantôt idiosyncrasiques dont l'effet détermine le ton comique, ou triste du récit.

La figuration dans le récit dramatisé kpainê est descriptive et/ou mimétique. Descriptive, elle insiste sur les détails des espaces, du physique corporel,

¹ Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 148.

du timbre vocal, du lexique. Mimétiques¹, la figuration consiste à imiter, d'une part, les sons naturels avec les onomatopées et, de l'autre, les sentiments, les démarches, les allures, les gestes, les couleurs, leur intensité etc. au moyen d'idéophones. Le mimétisme est renforcé par un champ lexical rhétorique riche visant à faire "rayonner" le récit dans l'imaginaire des participants. Ces ressources rhétoriques se déclinent en périphrases, en litotes, en paraboles et en métaphores. Lorsque le chanteur Gono Tia décrit le visage du jeune orphelin, désorienté, perturbé et paniqué de peur face au mutisme du crâne humain, il dit que « son visage a noirci tels les nuages d'un orage menaçant ». Dans ce même texte, il dit « Et parvint comme au niveau du village de Koulikro ». La distance parcourue est ainsi ramenée à l'environnement immédiat des participants. Quelques lignes plus loin, dans le même texte, il utilise « les larmes ruisselantes » pour souligner l'abondance des larmes de l'orphelin. Constamment des périphrases sont utilisées en lieu et place du mot *neveu*. Il emploie le terme « *neveu du mont Youa* », pour souligner la fidélité des oncles à leurs neveux, « le *neveu du masque détenteur du stock de flèches* » pour évoquer la descendance militaire courageuse du *loué*.

Dans son rapport à la réalité, la figuration non mimétique *kpainê* porte sur les corps inanimés. Mimétique, elle insuffle la vie aux personnages humains et anthropomorphes, chacun selon ses possibles réactions, son sexe, son âge, qu'elle dote de paroles, de gestes, de mouvements et d'intensité. Lorsque le lexique mimétique *kpainê* illustre verbalement les faits psychologiques, sentimentaux, gestuels, d'une certaine intensité et les couleurs, il recourt à l'idiosyncrasie. L'émergence de l'idiosyncrasie n'entrave, ni ne complexifie la compréhension de l'ensemble du récit, au contraire, elle l'embellit. L'auditoire, « lecteur modèle »² ou naturellement compétent, sait toujours intuitivement en repérer la logique et le sens à partir des données syntaxiques et contextuelles.

¹ Basile Ouattara, « Natures et fonctions du lexique mimétique idiosyncrasique dans le *kpainê*, une performance populaire Toura », *Communication, Regard croisé sur la relation*, dir. Annabelle Klein, Anne-Sophie Collard, Namur, Presses universitaires de Namur, 2013, p. 115-132.

² Umberto Eco, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, [1979], p. 61.

Tableau 2 : Transcription de quelques expressions mimétiques idiosyncrasiques kpainé)

Formes originales dans la langue cible (français)	En orthographe Toura	Caractères API (transcription large)
le bruit de hoes des laboureurs : “ <i>gri, gri, gri</i> ”	gīlīgīlī(lé) (L858)	[g̊īlīg̊īlī(lé)]
un bref éclat de rire : <i>Kweyeke</i>	kwēyéké(lé) (L4340)	[kʷēyéké(lé)]
abolements du chien : “ <i>yawihooo, yawihooo</i> ”, (C’est cassé)	yawīīoo-yawīīoo (L5616)	[yàwīīòò: yàwīīòò:]
les rugissements de la panthère : “ <i>É wrouta, É wrouta</i> ”, (Le chien l’a)	e wùlù tà (L5605)	[èwùrùtā:]
les hurlements de l’hyène : < <i>douhoo, douhoo</i> > (la gourde, la gourde)	dúoo zóó yònn duoo (L5599)	[dúúò: zóó ɲòɲ dùòò:]
Prières d’incantation : < <i>Bisimilai krabhà, krobhà</i> >’	bísimīlài kálábháklòlòbhà (L2753)	[b’ísīmīlāi k̊árábák̊òròbà]
< <i>Bhɔɔbhɔɔ</i> > ‘lisse’	bhóóbhòò (L1161)	[b’óóɓóó]
< <i>Dái-dài</i> > ‘de justesse’	dáidài / déidèi (L574;1100)	[dāidāi] / [dēidēi]
< <i>Gbaàng’ne</i> > bruit et direction d’un fusil tiré à bout portant un coup de fusil sur une cible	gbánǎ(lé) (L4605)	[g̊bāǎ (g̊bāǎnné)]
< <i>già-già</i> > robustesse d’un homme ou un homme corpulent	Giagià (L5081 ; 5086)	[g̊iāg̊iā]
< <i>kekre, kekre</i> > (tout) presque, de justesse	kèlèkèlè(lé)	[k̊èr̊èk̊èr̊è(lé)]
< <i>kīlīlè</i> > attacher fermement	kīlī(ǎ) / kīlīlè (L4266)	[k̊īlī(ǎ)] / [k̊īlīlè]
< <i>kiakò</i> > brûlé entièrement	kiàkóó(lé) (L3406)	[k̊iākóó(lé)]
< <i>kòng kòng kòng</i> > aller sur la pointe des pieds (furtivement)	kòḡkòḡ(lé) (L614 ; 5255)	[k̊òḡk̊òḡ (k̊òḡk̊ònné)]
< <i>teme teme</i> > (qqch de très fin qui semble fragile mais ne l’est pas)	Térýbhètèḡbhè (L4654 ; 4655)	[tér̊m̊m̊èt̊èḡm̊m̊è]
< <i>vaàng’né</i> > : aller à vive allure, d’un trait	vânǎlè (L2868 ; 2906)	[vāǎnné]
< <i>yengnere</i> > ‘agité sur son siège’, qui paraît déséquilibré, instable	yèḡgèlèlè (L3264)	[yèḡḡg̊èr̊èlè] [yèḡḡg̊èr̊èyèḡḡg̊èr̊è]
< <i>zòòn zòònle</i> > qui se suivent en file indienne	zòònzòònlè (L3028 ; 3029)	[zòòzòòlè]
< <i>dung’né</i> > pieds plantureux (gros) et ses mouvements	duṅlè-gèèn (L1001)	[dùḡnnè-g̊èḡ]
< <i>zozólè</i> > mouvement et acte des oiseaux happant ici et là des insectes	Zóòzólè (L4410)	[zòòzòlè]
< <i>kéng’wáá, kéng’wáá</i> > grimper avec peine et précaution prise	keṅwáá keṅwáá (L5637; 5639)	[kèṅwāā kèṅwāā]
< <i>kiàkpà, kiàkpà</i> > abondance de barbes, démarche nonchalante	kiàkpáá kiàkpáá (L4596; 4726; 4729)	[k̊iāk̊pāā k̊iāk̊pāā]
< <i>kili kili, kâlâ kâlâ</i> > description d’une course difficile	Kīlīkīlīkālâkālâ (L1253)	[k̊īlīk̊īlīk̊ālâk̊ālâ]
< <i>kpala, kpala</i> > couvert de trace de mains, démarche de bébé	Kpálâkpálâ (L2096 ; 4965)	[k̊pālâk̊pālâ]
< <i>kpénge</i> > apparition subite d’une eau limpide	Kpèṅéé (L3089 ; 3091)	[k̊pèṅéé]
< <i>lèngà, lèngà, lèngà</i> > mouvement de va-et vient d’une chose suspendu à une corde	lèṅááá-lèṅááá-lèṅáá - leṅáá-leṅáá-lèṅáá (L5659; 5661)	l’éventuelle forme de base: [lèṅáá-lèṅáá-lèṅáá]

<pèng, pèng, pèng, pèng> parcours d'un chien flairant tout sur son passage à gauche et à droite	Pèṅpèṅ (L3457)	[pèṅpèṅ]
<sung sung sung> description de la démarche silencieuse sans bruit d'un chien	Sùṅsùṅ (L1181 ; 1190 ; 3451)	[sùṅsùṅ]
<vèng, vèng, vèng> qui est perturbé(e) et essaie de se retenir de pleurer	vèṅvèṅ(lè) (L3918)	[vèṅvèṅ (vèṅvèṅné)]
<wèn-wèn> exiger la spontanéité, la hâte	wèṅwèṅlè (L3248)	[wèṅwèṅlè]
<zai, zai, zai, zai > Premiers pas difficiles et titubants d'un enfant	zàizài(lè) (L4975)	[zàizài(lè)]

Les lexèmes mimétiques idiosyncrasiques sont éminemment protéiformes. En usant d'un effet de synonymie cachant une certaine instabilité sémantico-lexématique du langage convoqué, le qualificatif d'une même réalité diffère à tout instant. Les coups de pilon, par exemple, sont mimés respectivement à l'aide de différentes onomatopées : « dung dùng », « zruè zruè », « sru sru, Sru, sru ». L'auditeur sait par sa compétence en repérer la pertinence. Le tableau ci-dessus rend compte de toutes les « gymnastiques » lexicales subtiles de notre corpus faites par le chanteur dans la figuration mimétique kpainè. La colonne du milieu précise le numéro correspondant au vers dans lequel chacun d'eux est employé dans le texte cible de notre corpus¹.

Une autre dimension mimétique des ressorts dramatiques kpainè repose sur la sollicitation de l'émotion par le recours au pathos et au risible.

L'émotion dans le kpainè est construite au moyen de deux types majeurs de marqueurs sémantiques et axiologiques² : la scansion des événements³, d'une part, et la scansion dans l'articulation, d'autre part. La scansion des événements actualise, par réitération périodique, les situations douloureuses (la perte d'un parent, par exemple). Quant à la scansion dans l'articulation, elle porte généralement sur les mots « forts » monosyllabiques. Prononcés de façon plus accentuée que d'ordinaire, ils mettent en relief dans la syntaxe

¹ Nous signalons que le corpus de notre étude n'a pas été joint au présent article compte tenu des exigences graphiques imposées aux contributeurs et contributrices.

² Catherine Kerbrat-Orrechioi, « Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XX^e siècle ? », C. Plantin et al. (dir.), *Les émotions dans les interactions*, Lyon, PUL, 2000, p. 33-74.

³ Anne Catherine Simon et Anne Grobet, « Interprétation des scansions rythmiques en français », *Actes du colloque Interface Discours Prosodie*, Aix-en-Provence, 2005, http://aune.lpl.univ-aix.fr/~prodige/idp05/idp05_fr.htm, consulté le 30 juin 2013.

phrastique la charge émotionnelle dudit concept. Ainsi, en est-il du mot « n'naa » ou « ma mère » dont l'intensité émotionnelle renvoie à l'enfance. Le Tura, en pleurant, appelle généralement sa mère, personnage protecteur important pour tout enfant, et adulte. En situation difficile, l'évocation de la mère connote un besoin de protection et de confiance. La perte et l'absence de la mère éveille en l'individu, un sentiment de peur, d'abandon, d'isolement et de précarité face à un ennemi. La scansion est utilisée dans la déclamation :

*« Vraiment ! Dites au neveu du mont Youa, que je m'en vais
Enfant ! Enfant ! Enfant ! Enfant ! Enfant !
L'enfant des périodes de jeunesse est toujours choyé,
Mais ma mère à moi refuse de m'aimer,
Pourtant c'est en mon nom qu'elle a consommé toute sorte de poudres »,
chante Tia Gono.*

Comme ressort dramatique dans le récit *kpainé*, la scansion porte également sur les idéophones restitutifs du silence, notamment l'expression « Zrińg » signalant le mutisme d'un personnage, sur la souffrance et les malheurs des êtres injustement dominés. Dans notre corpus par exemple, sont scandés la souffrance d'un orphelin, d'un prétendant, la désolation d'une femme inféconde.

Les ressorts dramatiques cherchant à émouvoir s'incrument également dans certains marqueurs stylistiques du rythme, d'emphase et de répétition¹. La scansion par exemple n'est pas que rythmique. Elle tient son efficacité surtout de la variation du débit d'énonciation du terme scandé entre rapidité et lenteur. Dans le texte *Le crâne humain et le jeune serviteur*, de notre corpus, un jeune serviteur à qui son maître propose la main de sa fille est si content qu'il la décrit à un rythme si effréné qu'il perd son souffle. Pour rendre ce passage émotionnellement expressif, le chanteur scande posément les dernières phrases du jeune homme en question. « Essoufflé, il finit son propos en parlant posément » précise l'intervention didascalique qui précède l'énoncé posé. La sollicitation de l'émotion est un ressort dramatique nécessaire au

¹ Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, 3ème éd., Paris, Armand Colin, 2010, coll. « Cursus », p 173.

récit kpainê. Il instaure une sympathie ou une antipathie entre le public¹ et les personnages du récit. L'usage du pathos (crainte et/ou pitié) et du risible (comique) crée une complicité entre l'auditoire et les personnages qui les conduit à s'intéresser à leur devenir en les suivant dans leurs actions jusqu'au dénouement du récit.

La conclusion dans le récit dramatisé *kpainê*, comme celle d'ailleurs dans toute situation de communication, est un palier important. C'est la dernière marche, mais surtout la partie qui contient les éléments essentiels du récit, notamment le sens et la moralité. Alors que l'inauguration permet de passer de la vie réelle à la fiction, la conclusion, grâce aux lignes fortes qu'elle dégage du sens et de la moralité, établit le lien intrinsèque qui lie la fiction à la réalité. Le dénouement ou la conclusion du récit use également de ressorts dramatiques spécifiques pour renforcer le caractère particulier du message final. La clausule, du latin *clausula* ou de *clauderer* qui veut dire fermer, désigne le dernier membre d'un discours oral. La rhétorique ancienne nommait ainsi les formules matérialisant le dénouement. Dans le schéma argumentatif oral du récit dramatisé kpainê, elle exprime fermement un effet de chute finale voire l'extinction du conflit et le retour de l'ordre à la fin du récit dramatisé. Elle vient résorber les contradictions soulevées par le conflit. Les clausules ou les ressorts dramatiques conclusifs kpainê se présentent sous plusieurs formes. Les plus familières expriment explicitement la chute du récit vers sa fin sous forme de point final. Ici, l'auteur termine son récit en le mettant à la disposition du public comme une leçon de vie et de culture. Le texte *Le corps de ma mère en échange d'une épouse* de tia Gono se termine par « Voilà ce que j'ai à vous exposer ». Le texte *La parenté et l'amitié* d'Anatole Goh se dénoue par « C'est ce que j'ai à dire, sachez-le ». *L'épouse promeneuse chute sur la formule* de Tia Gono « C'est ce que j'ai à dire afin que l'on le sache, [...] ».

Le deuxième type de clausule se présente sous la formule du code étiologique. Il marque le point de départ historique d'une observance rituelle (le totem, par exemple) : Tia Gono et Anatole Goh utilisent constamment les formules suivantes : « C'est depuis ce jour que... » ; « N'eut été... » ; « La dernière fois, [...] » ou encore « Voilà pourquoi... ».

¹ Umberto Eco, *Apostille au nom de la rose*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

Tableau 3 : Répertoire des typologies de ressorts dramatiques conclusifs (ou des clausules) de notre corpus

TITRES	CONCLUSION CRUCIVERBISTE (EN QUESTION OU À FORMULER)	CONCLUSION FERMÉE OU D'AUTORITÉ (EXPLICITE)	CONCLUSION PROVERBIALE OU POLYVALENTE
Le corps de ma mère en échange d'une épouse	Lui auriez-vous remis la dépouille séchée de votre mère ou Auriez-vous préféré renoncer à la jeune demoiselle dorée ? [...] Voilà ce que j'ai à vous exposer Les masques m'en sont témoins, Le neveu des habitants du mont des méchants, c'est moi (qui l'ai dit). [...]! (L482-L485)		
Le crâne humain et le jeune serviteur		Oui, vous qui voudrez épouser une femme, Le bonheur ne surgit jamais, jamais, miraculeusement, Pénible, pénible [...], il est toujours d'abord souillé par la peine. (L903-L905)	
Les trois fils orphelins face à leur avenir		Neveu de ceux qui occupent le faite du mont Youa ; Ils en restèrent là, admettant sans autre alternative que celle d'accepter leur échec. Les choses en restèrent là définitivement [...] Jusqu'aujourd'hui ; Toutes les mains ne parviennent pas à retenir une femme. [...] C'est ce que j'ai à dire, sachez-le. Les masques m'en sont témoins. Neveu de ceux qui occupent le faite du mont Youa. [...] (L1634-L1641)	Neveu de ceux qui occupent le faite du mont Youa ; Ils en restèrent là, admettant sans autre alternative que celle d'accepter leur échec. Les choses en restèrent là définitivement [...] Jusqu'aujourd'hui ; Toutes les mains ne parviennent pas à retenir une femme. [...] C'est ce que j'ai à dire, sachez-le. Les masques m'en sont témoins. Neveu de ceux qui occupent le faite du mont Youa.[...] (L1634-L1641)
Hormis ma mère, aucune femme n'est reconnaissante		C'est ce que j'ai à dire afin que l'on le sache,	Hormis ma mère, aucune femme n'est reconnaissante

Le troisième type de clausules consiste à suspendre le récit par une question invitant le public à y réfléchir et y trouver une réponse. Par exemple : « à la place du personnage, qu'auriez-vous fait ? »

Toutes ces clausules de notre corpus se répartissent en trois grandes catégories de conclusion, à savoir : la conclusion cruciverbiste, la conclusion fermée ou d'autorité et la conclusion proverbiale polyvalente.

En commentaire du tableau 3, nous remarquons que les caractéristiques des différentes formules conclusives présentées dans le tableau ci-dessus sont les suivantes :

- 1) La conclusion « cruciverbiste » évoque la pratique des mots croisés, cachés ou fléchés et s'oppose à la conclusion explicite. Elle se présente sous la forme d'une question ou d'une réponse à formuler. Cette conclusion est là sans y être vraiment. Elle laisse du récit un goût d'inachevé alors que toutes les poches du conflit ont été vidées. Tel un puzzle, elle sert à prolonger le récit en le laissant ouvert au débat, à la réflexion, au raisonnement fondé sur l'orientation fournie par les données qui en ont été exposées. Elle donne la parole à l'auditeur, l'invite à prendre part à la construction de la moralité en trouvant par lui-même le sens qui lui semble satisfaisant.
- 2) La conclusion « fermée » ou « d'autorité » est explicite. Elle découle du développement logique du récit. Elle s'impose d'elle-même à l'auditoire. Elle est autoritaire parce qu'elle se donne comme totale, dogmatique, « évangélique », vraie et non discutable.
- 3) La conclusion « proverbiale », elle est polyvalente. Elle convient à différentes situations, contrairement à la conclusion dite totale. Ce type de conclusion revendique une certaine autonomie vis-à-vis du récit qu'il clôture. Les clausules, à l'instar des formules inaugurales, se conjuguent. La démarcation entre ces différents types de conclusion n'est pas étanche.

Les ressorts dramatiques identifiés dans les trois parties (Introduction, le développement et la conclusion) du récit, il convient à présent de les interpréter.

D'entrée de jeu, notre première impression est que la raison qui pousse le bon chanteur à recourir à ces ressorts, au lieu de se contenter d'une présentation

linéaire, est qu'ils apportent au récit une bonne facture argumentative. La manipulation réussie des ressorts dramatiques fonde la différence majeure qui sépare « le mauvais » récits dramatisé, le récit infécond et le récit fécond. Les ressorts dramatiques ont une fonction apéritive. Elle attise l'appétit informationnel en suscitant l'intérêt du public pour le récit. Les ressorts dramatiques sont les opérateurs qui font briller, non seulement l'orateur, mais surtout le récit lui-même, le valorise comme on le ferait d'une marchandise. Aussi, en facilitent-ils la mémorisation. Examinés séparément, chaque type de ressort dramatique correspond à une fonction spécifique. En effet, les ressorts inauguraux articulent le réel avec la fiction et préparent la réception du récit. Quant aux digressions (*egressio* ou la *digressio*), elles suspendent le récit et sensibilisent l'auditoire au message. Leur écart par rapport à la progression qu'elles prennent à se départir de la progression logique du récit n'est pas que décoratif ; cet écart vise également à renforcer le contenu pédagogique. Aussi en perturbant le cours normal du récit, l'*egressio* rappelle aux participants que le récit est fragile, éphémère ; qu'on peut le perdre à tout instant et qu'il faut faire attention à son contenu. Pour nous en rendre compte, il nous suffit d'en citer quelques vers : « Dans votre existence, prêtez l'oreille et vous comprendrez les dires ». « Soyez attentifs et vous me comprendrez » ; « Anatole, tu as menti, neveu des équilibristes, c'est moi. » ; « Regarde, celui qui n'a pas froid aux yeux n'obtient pas du maïs sa farine ; il a beau piler) n'en obtient jamais de farine. [...] » ; « Le rat prétend que se curer les dents n'est pas le seul apanage de ceux qui ont assez de dents ». Comme on le remarque, l'*egressio* qu'elle soit proverbiale, épigrammatique ou simplement un appel à l'attention, elle privilégie toujours l'intérêt du public pour le message du récit.

Quant à la figuration mimétique, elle donne au récit un effet de sens dépassant « normalement celui engagé par l'arrangement lexical et syntaxique courant. » ¹ Dans le récit dramatisé kpainê, à chaque terme correspond un laps de temps d'énonciation précis déterminé par les exigences d'harmonie de la chanson. La figuration et/ou mimétique assure le lien contractif et maintient la

¹ Georges Moliné et Michèle Aquien, *Le dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 2007, p.176.

musicalité du rythme et du tempo. La suscitation de l'émotion au moyen de la scansion, par ailleurs, vise directement la fibre culturelle des participants¹. Elle cherche à les amener à vivre ou à réagir par procuration aux situations² des personnages. En les ébranlant dans leur intimité³, le ressort dramatique « émotionnel » rend le récit kpainê efficace. Si certains Tura prétendent que le récit dramatisé kpainê leur donne la chair de poule, cela veut dire qu'il les touche profondément et correspond à leurs attentes. Comme l'écrit Spampinato⁴ à l'égard de la musique en général, le récit dramatisé kpainê chanté est « une « musique profonde [...] qui « a du corps », de l'énergie, de l'intensité, de la densité. Une musique superficielle est une musique « légère », qui ne laisse guère de trace, simple à saisir, voire parfois banale. » La musique renvoie ici à l'harmonie rythmique des vers chantés. Certes, elle émeut, mais d'une émotion non voulue par le compositeur. Il en va tout autrement quand il s'agit de la parole. Recette de l'art de la belle parole⁵ connue depuis l'antiquité, le secret de la parole émouvante repose sur les ressorts dramatiques relatifs à l'émotion. Le récit chanté *kpainê*, comme toute communication⁶ efficace, cherche à convaincre⁷, à instruire, à expliquer, à argumenter, plaire, et surtout, en un langage affectif⁸, à émouvoir, à déclencher tristesse, rire, pleurs, commentaires, condamnations, exclamations et interjections.

Quant aux ressorts dramatiques conclusifs, ils articulent le récit fictionnel avec le réel en assurant le passage de la vie théorique à la vie quotidienne.

¹ Michel Imberty, « Avant-propos : Quelques réflexions sur les origines psychologique et biologique de la musique », dans Mondher Ayari et Hamdi Makhoulf (dir.), *Musique, signification et émotion*, Préf. Michel Imberty, ill. Hibib Bida, [Paris], Éd. Delatour France, coll. « Culture et cognition musicales », 2010, p. 1.

² Sandrine Darel, *De la musique aux émotions, une exploration philosophique*, Préf. Roger Pouivet, Rennes, Presse universitaires de Rennes, coll. « Aeshética », 2010, 282 p.

³ Francesco Spampinato, *Les métamorphoses du son, Matérialité imaginatives de l'écoute musicale*, Préf. Gino de Stefani, L'Harmattan, coll. « Sémiotique et philosophie de la musique », 2008.

⁴ *Ibid.*

⁵ Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique, théorie et pratique*, Paris, Quadrige, PUF, 2011, p. 8-9.

⁶ Michel Imberty, « Préface à Musique, Signification et Émotion », *op. cit.*, p. 12.

⁷ Amossy, Ruth, *op. cit.*, p. 173.

⁸ Daniel Mellier, Philippe Brun et Hélène Tremblay (dir.), *Le langage émotionnel, le comprendre et le parler*, Rouen, Purh, 2008.

Ils montrent en quoi la fiction allégorique se confirme dans la réalité pratique et l'influence. En dernier ressort, la clausule enterre le récit en proclamant la fin avec, honneur et dignité.

Pour conclure, nous sommes partis d'une question, pourquoi entre deux versions d'un même récit, les Tura font toujours un choix. Quelles sont les raisons de ce choix ? Et comment les cerner, Nous soupçonnions à l'origine de ce choix les ressorts dramatiques. Pour confirmer ces soupçons, nous avons consacré notre argumentation à l'étude des ressorts dramatiques dans les trois parties majeures du récit : l'introduction, le développement et la conclusion. Nous avons également remarqué que quelle que soit sa position dans le récit, le ressort vise à retenir l'auditoire, à entretenir sans cesse son intérêt jusqu'à la fin du récit. Même si, par nature, l'homme est un animal fabulateur¹, la fable qui l'accroche et l'entraîne a néanmoins besoin d'être enjolivée, nourrie et vivante. Les ressorts dramatiques, logés dans les catalyses (les expansions) du récit servent à combler ce préalable. Sans eux, le récit dramatisé perd son éclat, devient stérile, incapable de séduire le moindre auditeur à plus forte raison de générer d'autres versions. De ce qui précède, nous pouvons dire que nos soupçons à l'égard des ressorts dramatiques dans le récit *kpainé* sont justifiés. Cette étude rejoint celle de l'auditeur modèle déjà théorisée par Umberto sous le nom du lecteur modèle dans *Lector in fabula, le rôle du lecteur*². En effet, puisque c'est la recherche des approbations du public qui motive le recours aux ressorts dramatiques, nous pouvons finalement dire, en référence à l'ouvrage d'Umberto cité ci-dessus, qu'il a été question ici de l'« auditor in fabula » ou le rôle de l'auditeur et de l'auditrice dans la fable dramatisée *kpainé* chez les Tura.

Corpus de l'étude : titres des récits étudiés

- 1) Le corps de ma mère en échange d'une épouse
- 2) Le crâne humain et le jeune serviteur
- 3) Les fils orphelins face à leur avenir

¹ Umberto Eco, *Apostille au « nom de la rose »*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 198, coll. « Le livre de poche », p. 18.

² Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1985, [1979].

- 4) Hormis ma mère, aucune autre femme n'est reconnaissante
- 5) Deux jeunes filles, leur cadet et le sculpteur de dents
- 6) Le digne fils et le fils indigne
- 7) Le cadet effronté, son aîné et la princesse
- 8) L'époux et le jeune el hadj bambara
- 9) L'épouse promeneuse
- 10) L'époux jaloux
- 11) La parenté et l'amitié
- 12) L'époux et le jeune el hadj bambara (deuxième version)
- 13) Sorcellerie, maternité et amour maternel
- 14) Le chasseur, la lionne et le singe
- 15) L'hyène, le chien et la panthère
- 16) Les étrangers bambara de ma mère
- 17) Le fétiche qui offre une épouse

Références

- Amossy, Ruth, *L'argumentation dans le discours*, 3ème éd., Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2010.
- Barthes, Roland, *Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
- Baumgardt, Ursula, « L'espace en littérature orale africaine », *Cahiers de littérature orale*, n° 65, Paris, 2009, p. 111-132.
- Bremond, Claude, « La logique des possibles narratifs », *Communication*, n° 8, Paris, Seuil, 1966.
- Bricourt, Bastien, *Manipuler, pourquoi et comment, 58 techniques efficaces pour la vie de tous les jours*, Paris, J'ai lu, 2013.
- Carlier, Fabrice, *Prendre la parole en public pour les nuls*, Business, Paris, First, 2015.
- Carnégie, Dale, *Comment parler en public*, nouvelle éd., trad. Didier Weyne, Paris, Hachette, coll. « Le livre de Poche », 1990.
- Cicéron, *De l'invention*, texte et trad. Guy Achard, Paris, Les belles lettres, 1994.
- Darel, Sandrine, *De la musique aux émotions, une exploration philosophique*, Préf. Roger Pouivet, Rennes, Presse universitaires de Rennes, coll. « Aeshética », 2010.
- Déodat, Caroline, « Chanter la querelle : le séga de Ti Frère », *Cahiers de littérature orale*, n° 70, Paris, 2011, n° 119-138.
- Eco, Umberto, *Apostille au « nom de la rose »*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « le livre de poche », 1985.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1985, [1979].
- Fontanille, Jacques et Bertrand, Denis, *Régimes sémiotiques de la temporalité, la flèche brisée du temps*, Paris, PUF, coll. « formes sémiotiques », 2006.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction, précédé de introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 2004, [1979; 1991].
- Goffman, Erving, *Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1975, [1963].
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Puf, coll. « formes sémiotiques », 2013, [1986].
- Guigou, Henri, *Renaitre par les contes, le rire de la grenouille*, Paris, Le relié, 2015.
- Imberty, Michel, « Avant-propos : Quelques réflexions sur les origines psychologique et biologique de la musique », dans Mondher Ayari et Hamdi Makhoulouf (dir.), *Musique, signification et émotion*, Préf. Michel Imberty, ill. Hibib Bida, [Paris], Éd. Delatour France, coll. « Culture et cognition musicales », 2010, p. 1.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, « Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XX^e siècle ? », C. Plantin et al. (dir.), *Les émotions dans les interactions*, Lyon, PUL, 2000, p. 33-74.
- La Rochefoucauld, François (de), *Maximes, suivi du portrait De La Rochefoucauld par lui-même*, Textes établi et annotés par Jean Lafond, Paris, Gallimard, coll. « Folio sagesse », 2012 [1976].

- Landre, Agnès et Friemel, Édourad, « Opérateurs et enjeux discursifs », *Langage, cognition, catégorisation langage*, vol. 32, n° 132, 1998, p. 108-123.
- Levi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1973.
- Licette, Charline, *Maîtriser la parole en public, apprendre à captiver son auditoire, bien préparer son intervention*, Paris, StudyramaPro, 2012.
- Mellier, Daniel, Brun, Trembley, *Le langage émotionnel, le comprendre et le parler*, Rouen, Purh, 2008.
- Merlot-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- Moliné, Georges et Aquien, Michèle, *Le dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 2007.
- Morand, Katell, « Mélodies pleurées, paroles à attraper », *Cahiers de littérature orale*, n° 69, Paris, 2011, p. 57-78.
- Ouattara, Basile, « Contribution du langage dramatique kpainé à l'éducation sociale en pays Tura (Côte d'Ivoire) », Thèse de doctorat en Information et communication, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 2015.
- Ouattara, Basile, « Natures et fonctions du lexique mimétique idiosyncrasique dans le kpainé, une performance populaire Toura », dans Annabelle Klein, Anne-Sophie Collard (dir.), *Communication, Regard croisé sur la relation*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2013, p.115-132.
- Péricault, Philippe Destouches, *Le Glorieux*, Paris, Édition inconnue, 1732.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte, suivi de Les transformations des contes merveilleux et E. Mélétski, l'étude structurale et typologique du conte*, trad. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Seuil, coll. «Poétique», 1970.
- Reboul, Olivier, *Introduction à la rhétorique, théorie et pratique*, Paris, Quadriga, PUF, 2011.
- Sahuc, Philippe, « Contes à rendre : éthiquement ou ethniquement ? », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], n° 72, Paris, 2012, <http://clo.revues.org/1672>, consulté le 24 juin 2016.
- Simon, Anne Catherine et Grobet, Anne, « Interprétation des scansions rythmiques en français », Actes du colloque *Interface Discours Prosodie*, Aix-en-Provence, 2005, http://aune.lpl.univ-aix.fr/~prodige/idp05/idp05_fr.htm, consulté le 30 juin 2013.
- Spampinato, Francesco, *Les métamorphoses du son, Matérialité imaginatives de l'écoute musicale*, Préf. Gino de Stefani, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémiotique et philosophie de la musique », 2008.