



## « Dommo » de Hamma Komser : la productivité du discours amoureux

Amadou Saibou ADAMOU  
Université Abdou Moumouni/Niamey  
saibou-amadou@yahoo.fr

**Résumé:** L'article s'intéresse à un discours oral nigérien, en l'occurrence le chant « Dommo » de Hamma Komser qui représente de façon particulière le drame familial vécu par son auteur. Diffusé pour la première fois sur les antennes de la radio nationale du Niger au début des années 1970, ce chant reste encore, dans la production littéraire orale zarma, l'une des pièces discursives les plus révélatrices de l'amour et des émotions que ce sentiment occasionne chez ceux qui le vivent singulièrement. Notre réflexion qui associe sémiotique des passions et linguistique textuelle, veut démontrer, à travers le chant de Hamma Komser, que l'amour est une « productivité » : en amont il produit des sujets affectés, en aval un discours et un univers passionnels et signifiants.

**Mots clés:** discours amoureux, productivité, parcours passionnel, sémiotique des passions, linguistique textuelle

**Abstract:** The article focuses on a nigerien oral speech, in this case the song "Dommo" by Hamma Komser, which represents in a particular way the family drama lived by its author. Broadcast for the first time on nigerien national radio in the early 1970s, this song still remains, in the oral literary production zarma, one of the most revealing discursive pieces of love and emotions that this feeling causes them to live it singularly. Our reflection, which associates semiotics of passions with textual linguistics, wants to demonstrate, through the song of Hamma Komser, that love is a "productivity": upstream it produces affected subjects, downstream a discourse and a passionate universe and signifiers.

**Keywords:** love speech, productivity, passionate path, semiotics of passions, textual linguistics

### Introduction

Notre réflexion porte sur un texte oral. Il s'agit de la chanson amoureuse, « Dommo », de Hamma Komser, connue des Nigériens depuis les années 1970. Hamma Komser chante sa disjonction forcée avec l'unique femme qu'il a aimée: son épouse, Dommo. Notre corpus est par conséquent le discours d'un homme affecté, celui d'un cœur et d'un foyer brisés. Il est à ce titre représentatif de l'état passionnel d'un sujet parlant embrayé. L'objectif de l'étude est de montrer que le discours amoureux « travaille », il est une « productivité ». « Cela ne veut pas dire qu'il est le *produit* d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production. » (R. Barthes, 1974)

Dans notre étude du chant de Hamma Komser, l'amour est considéré comme source et vecteur de « tensivité » et de « phorie »<sup>1</sup> (A.J., Greimas et J., Fontanille, 1991), deux catégories

<sup>1</sup> Greimas et Fontanille disent de la *tensivité* qu'elle « est un caractère inséparable de tout déroulement processuel ou phrastique ou discursif ». La tensivité est troublante par le fait que « non seulement le sujet du discours est susceptible de se transformer en un sujet passionné, perturbant son dire cognitivement et pragmatiquement programmé, mais le sujet du dit discursif est lui aussi capable d'interrompre et de dévier sa propre rationalité narrative pour emprunter un parcours passionnel ou même accompagner la précédent en le troublant par ses pulsations discordantes ». Quant à la *phorie*, ces auteurs la présentent comme étant le « fond pathémique » qui anime tout discours : « une séquence de discours (ou de vie) ne deviendrait passionnelle que grâce à une sensibilisation particulière ».



pathémiques qui agissent sur l'énonciation, sur la textualisation et qui configurent le parcours passionnel du sujet parlant. Nous situons donc largement l'étude dans le cadre de la sémiotique, en particulier celle des passions. Il est question pour nous à la fois d'analyser ce chant comme un texte, mais aussi et surtout (en l'envisageant comme un *dit* et un *dire*), de décrire les effets de sens et les configurations passionnelles déposés dans ce discours amoureux.

L'ordre de pertinence que nous avons choisi est, tout le long de l'étude, un parcours de l'amont vers l'aval du texte. Dans cette optique, nous faisons recours au hors texte pour situer le chant de Hamma Komser dans son contexte et, par analogie, au phénotexte et au génotexte<sup>2</sup> tel qu'ils se configurent dans ce discours passionnel. Autrement dit, nous utilisons des informations recueillies lors d'interviews accordées par le chanteur lui-même<sup>3</sup> ou auprès de personnes qui l'ont connu ; nous utilisons aussi des matériaux théoriques tirés de la linguistique textuelle (J-M Adam, 2011) et de la sémiotique des passions (Greimas et Fontanille, 1991 ; Denis Bertrand, 2000 ; R. Barthes, 1997 ; Claude Coste, 1998).

L'exposé est fait en trois parties. Dans un premier temps nous disons les conditions d'émergence du chant, à savoir : ses déterminations sociologiques et psychologiques et sa portée. Ensuite nous montrons que dans sa structure compositionnelle, le texte de Komser présente une grande hétérogénéité imputable à la passion amoureuse qui anime le chanteur. Enfin, l'étude du génotexte explique comment ce discours passionnel construit une scénographie où le sujet parlant est un sujet manipulé et exalté par l'amour qui le hante.

## I. De l'amour, un poète : genèse et portée d'une ode

« Il n'y a pas d'amour sans histoire » a dit le chanteur Francis Cabrel (2002). L'amour entre Hamma Komser et Dommo a même deux histoires. Pour dire juste, il s'agit d'une histoire à double facette : une facette vraie (l'histoire réellement vécue par le couple) et une fabriquée par la passion et l'art du chanteur (l'histoire chantée).

### 1- L'histoire vécue : un amour tyrannique

L'histoire de Hamma Moussa (c'est le vrai nom de Komser) et de sa femme Dommo<sup>4</sup> est un fait presque banal qui advient souvent dans la vie de tous les jours : deux jeunes gens s'aiment, se marient et, malheureusement, n'arrivent pas à préserver longtemps leur union. Le divorce s'ensuit. Cette structure dramatique de la vie conjugale observable chez beaucoup de couples est alimentée chez Hamma et Dommo par le paradoxe que créent les traits caractéristiques des deux jeunes gens :

- la jeune dame, Dommo (17-18 ans), est d'une beauté proverbiale qui l'expose aux regards voire à la convoitise de hommes ;

<sup>2</sup> Pour Claude Coste qui emprunte les concepts à la sémanalyse de J. Kristéva et à la sémiologie de Roland Barthes, parlant des textes écrits, le *phénotexte* est « le texte actualisé, écrit selon les codes culturels » ; c'est « le phénomène verbal tel qu'il se présente dans la structure de l'énoncé concret ». Le *génotexte*, « regroupe l'ensemble des processus de génération qui témoignent de la présence de l'écrivain dans le jeu des signifiants. » Claude Coste ajoute que « le génotexte, c'est le corps au travail. »

<sup>3</sup> Entretiens avec Moussa Hamidou responsable de la sonothèque de l'Institut de Recherche en Sciences Humaines (IRSH) de l'Université Abdou Moumouni de Niamey, le 24 février et le 03 mars 1972.

<sup>4</sup> Les informations sur ces aspects de la vie du chanteur nous ont été fournies par Moussa Issoufou, enseignant à la retraite et ressortissant du même canton que Hamma Komser.



- le jeune mari, Hamma Moussa (25 ans) est d'une jalousie rageuse.

La jalousie, comme le définit le dictionnaire<sup>5</sup>, est un « attachement vif et ombrageux. C'est le sentiment hostile qu'on éprouve en voyant un autre jouir d'un avantage qu'on ne possède pas ou qu'on désirerait posséder exclusivement, inquiétude qu'inspire la crainte de partager cet avantage ou de le perdre au profit d'un autre ». C'est aussi, ajoute le dictionnaire, un « sentiment douloureux que font naître, chez la personne qui l'éprouve, les exigences d'un amour inquiet, le désir de possession exclusive de la personne aimée, la crainte, le soupçon ou la certitude de son infidélité ». L'amour (l'attachement vif à un objet) est donc au centre de cette émotion à la fois surnoise et vive qu'est la jalousie. Le sujet Hamma Moussa, qui l'éprouve, expose du coup son « moi » aux sentiments d'hostilité, d'inquiétude et de douleur que véhicule cette émotion. La jalousie le conduit même à un comportement violent vis-à-vis de Dommo, la personne aimée. « La dynamique "affective", dit Denis Bertrand (1987), est paradoxale: le sujet est tout autant affecté par l'objet que tendu vers elle ».

Les fréquentes violences sur son épouse amènent le conseil des sages du village à prendre une mesure dissuasive : il décide de séparer temporairement le couple, espérant ramener Hamma à un meilleur comportement. Le jeune mari prend mal la décision des sages et se résout à attenter à la vie même de la femme qu'il croyait avoir perdue définitivement. Il l'agresse et la laisse pour morte. Hamma Moussa s'enfuit loin de son village. Le conseil déclare alors le divorce définitif des deux jeunes gens.

C'est au cours de son exil que Hamma Moussa compose son chant et qu'il apprend à jouer au *komsa* ou *kuntiji* (petit luth monocorde) pour accompagner sa voix: « *kuntijo nda haya kulu, fayano jiire day no ay waana* » (c'est l'année du divorce que j'ai appris à jouer au *kuntiji* et à chanter), a expliqué le chanteur<sup>6</sup>.

La décision du conseil des sages et plus tard le mariage de Dommo avec un autre homme scellent la disjonction de Hamma avec la femme aimée. Cela décide aussi de sa disjonction avec le mariage en général. En effet, depuis qu'il est séparé de Dommo, Hamma a décidé de ne plus se remarier : « *Hijay day no si ay bina ra koyne* », (je n'ai plus goût au mariage)<sup>7</sup>. Il consacre le clair de son temps à chanter dans les villages et surtout à Niamey, la capitale, où il va connaître une grande popularité. Hamma Moussa sera désormais Hamma Komser, celui qui joue au *komsa* et qui chante « Dommo ».

## 2- L'histoire chantée: un amour éternel

Le chant « Dommo » est donc celui d'un amour perdu et d'un mari blessé. Il est redevable d'épisodes émotifs que vit Hamma Komser: amour, jalousie, déception, dépit, nostalgie, espoir, résignation, etc. Le chant est aussi redevable de croyances et représentations qui nourrissent ces émotions. Patrick Charaudeau (2008) note que « les émotions relèvent d'une "rationalité subjective" parce que [...] elles émanent d'un sujet dont on suppose qu'il est fondé en "intentionnalité," elles sont orientées vers un objet "imaginé" parce que cet objet est arraché à la réalité pour devenir un "réel" signifiant, le rapport entre [le] sujet et [l'] objet se fait par la médiation de représentations »

<sup>5</sup> Le nouveau Petit Robert. C'est nous qui soulignons.

<sup>6</sup> Entretien du 24 février 1972.

<sup>7</sup> Entretien du 03 mars 1972.



Dans cette perspective, le chant de Komser, qui révèle la passion affective du sujet parlant, oriente le chanteur et son auditoire vers « Dommo » qui devient cet « objet arraché à la réalité » mais reconfiguré par l’imaginaire du chanteur-poète. Pour Charaudeau, « c’est parce que les émotions se manifestent dans un sujet “à propos” de quelque chose qu’il se figure, [que ces émotions] peuvent être dites représentationnelles. » Aussi, une émotion qui se manifeste chez un sujet n’est pas le simple résultat d’une pulsion et ne se mesure pas seulement à une sensation d’échauffement, mais, « elle s’éprouve à la représentation d’un objet vers lequel tend le sujet ou qu’il cherche à combattre. Et comme ces connaissances sont relatives au sujet, aux informations qu’il a reçues, aux expériences qu’il a faites et aux valeurs qu’il leur attribue, on peut dire que les émotions ou les sentiments sont liés à des croyances. » (P. Charaudeau, *ibid*)

Ce sont donc les émotions représentationnelles du chanteur qui s’activent à la reconstruction de l’aventure amoureuse de Komser. Autrement dit, la réalité est revue par l’imaginaire et la passion de l’amoureux poète. L’histoire vécue devient une histoire chantée. C’est sous ce rapport que la vie du couple est présentée, dans toutes ses étapes, comme une idylle.

Les fiançailles et le mariage qui s’ensuit sont présentés comme une série d’épreuves où l’amour et l’engagement réciproques des deux jeunes gens ont fini par triompher de tout :

*Iri boro yagga no ga koko Dommo ga* Nous étions neuf qui convoitions la main de Dommo  
*Kan i ne Dommo se a ma suuban ir ra* Lorsqu’on recueillit l’avis de Dommo  
*A ne : « ay yarda Hamma Komser ga »* Elle dit : « je porte mon choix sur Hamma Komser. »

La vie conjugale est présentée sous les meilleurs auspices; cela, grâce à l’exemplaire comportement de Dommo fait d’obéissance à son Hamma, de bon commerce avec son époux :

« *Kala ya bu ay si du Dommo cine* » Je mourrai sans jamais avoir une femme semblable à Dommo  
*Zama hakan ay ne Dommo se a ma te* Car c’est ce que je recommande à Dommo  
*Nga day no a ga te...* Qu’elle s’évertue à faire  
*Yana garkasay madan Dommo ga»* Je n’ai pas connu la déception avec Dommo »

Dans de telles circonstances, qui envisagerait un divorce entre ces deux êtres. Seuls le complot et le mauvais sort peuvent rompre une telle union. La séparation du couple devient, dans le chant, le résultat d’un amour torpillé par l’hypocrisie et la méchanceté des hommes:

« *Ay mana Dommo fay, madan mana ay fay* » Je n’ai pas divorcé de Dommo, madame n’a pas divorcé de moi  
*Kwaraa munaaficey, ibar bonfutey* Les intimes hypocrites et les méchants ennemis  
*Ngey no na Dommo wo ka ay kambe ra...* Ce sont ceux-là qui m’ont arraché Dommo.  
*Ay mana Dommo fay, borey no na fay. »* Je n’ai pas divorcé de Dommo, ces gens qui me l’ont arrachée»

L’ambiance a été triste le jour où le conseil des sages convoqua les deux conjoints pour décider de leur séparation :

« *Madano na ay guna, ay na madano guna* » Madame me regarda, je regardai madame  
*Kulu ay di zarku, koociya go ga he...* Alors je vis la jeune femme éclater en sanglots  
*Ay ne Dommo se : « ifo se ni ga he ? »* Je dis à Dommo : « pourquoi pleures-tu ? »  
*A ne ay se : « ay kurnye sintina no ay ga ba ».* Elle répondit : « c’est mon premier mari que j’aime. »



Ay ne : « *hini suuru Dommo zama waadu no.* » Je dis : « accuse avec patience Dommo, c'est un coup du sort. »

Les arguments avancés par les sages pour arracher Dommo des mains de son premier époux tombent donc devant la raison d'amour que la jeune femme évoque. Ce qui fait dire à Hamma que :

« *Boro baako si di ni da kan i ga ne...* » « Celui qui t'aime ne tient pas compte du mal qui se dit de toi. »

Si le sort (par le biais des sages), a réussi à séparer les deux amoureux, il ne le pourra faire dans le cœur et l'esprit des deux jeunes gens. Le chant révèle que la conjonction Hamma/Dommo est, sur les plans affectif et spirituel, définitive :

<i>Jiwal maata Dommo wo ay faamu no</i>	Dommo, la reine des femmes, est mon épouse
<i>Za day Dommo bana ga koma Hamma se</i>	Depuis que Dommo est arrachée à Hamma
<i>Ay mana di zanka kan ga te Hamma se...</i>	Je n'ai vu une femme qui sied à Hamma...
<i>Ba wande zangu no Hamma te</i>	Et même si Hamma épouse cent autres femmes
<i>Ay wo day si du madan Dommo cine...</i>	Il n'aura d'épouse de la classe de Dommo...
<i>Baakasinay binayze bine gunguro</i>	L'amour est l'âme du cœur
<i>Boro baako si di ni do mooru yan</i>	Celui qu'on aime n'est jamais trop loin
<i>Ay ga kuluuje Dommo nyaaleejo se...</i>	Je rends grâce à la belle Dommo...
<i>Hana fo yaacine ni ga ye Hamma se</i>	Un jour tu reviendras à Hamma
<i>Kala ya bu ay si dinnya ni Dommo</i>	Jusqu'à ma mort, je ne peux t'oublier, Dommo.

La vérité est justement que jusqu'à sa mort (dans un accident de voiture en 1977), Hamma n'a pas retrouvé Dommo et ne s'est plus jamais remarié. Seul son chant est resté comme, d'une part les traces d'un couple éphémère (le mariage a duré 11 mois) puis virtuel, d'autre part, les vestiges d'un amour profond et éternel. La vie amoureuse de Komser rappelle à bien des égards cette opinion défendue par les femmes de la nouvelle « La Rempailleuse » de Guy de Maupassant (1991 : 79-80). Elles soutiennent que « l'amour, l'amour vrai, le grand amour, ne pouvait tomber qu'une fois sur un mortel, qu'il était semblable à la foudre, cet amour, et qu'un cœur touché par lui demeurerait ensuite tellement vidé, ravagé, incendié, qu'aucun autre sentiment puissant, même aucun rêve, n'y pouvait germer de nouveau. »

### 3- La portée du chant de Komser

Le chant « Dommo » de Hamma Komser a eu une double portée : l'une au niveau personnel du chanteur, l'autre au niveau de la société.

Au niveau personnel, on peut considérer que chanter était devenu pour Hamma Komser, d'abord une activité de reterritorialisation. Il a chanté pour mettre de l'ordre à la place du chaos provoqué par sa séparation avec l'objet aimé ; il a chanté pour pacifier son rapport au drame vécu. De façon plus générale, cela lui a servi de catharsis et l'a aidé à vivre une vie qui, depuis sa séparation avec la femme aimée, a perdu sinon son sens, du moins son goût.

On peut aussi voir, par le chant, une ouverture au monde pour Hamma Komser. En effet, une fois enregistré et diffusé par la radio, donc connu du grand public, Komser sera, durant plusieurs années et jusqu'à sa mort, le principal invité des cérémonies de jouissance à Niamey, la capitale du pays.

Avec son chant qui est un véritable cri de cœur, Hamma Komser prend un relief social et devient le porte-parole de la jeunesse en générale, de tous ceux qui aspirent à choisir



librement leur conjoint et, de façon particulière, de tous « ceux que l'amour a blessés » : « *Manti ay hinne se no a te; ay day no ci* », « ce n'est pas à moi seul que cela est arrivé, mais je suis le seul à en parler », avait dit le chanteur.

Quarante ans après son décès, les stations de radio continuent de diffuser son chant. L'air est même repris par les orchestres tradi-modernes et modernes qui l'adaptent à des genres musicaux d'inspiration occidentale.

## II. La textualisation d'une passion

Avant d'être l'objet social précédemment décrit, « Dommo » est un chant, une monodie accompagnée de musique, celle du *komsa*. C'est aussi une chanson, autrement dit, c'est un texte produit pour être chanté. Ce sont ces deux composantes situées sur des plans différents qui s'associent pour faire de « Dommo » le support du discours passionnel de Hamma Komser.

### 1- Le chant comme péritexte

Le péritexte est défini par Le Nouveau Petit Robert, qui parle de l'écrit, comme l'« ensemble des textes qui complètent le texte principal d'un ouvrage ». Le dictionnaire ajoute que ces textes (dont la préface, les notes, le glossaire...) font partie de l'ouvrage. Ils contribuent évidemment à l'explicitation de l'œuvre. Par analogie, nous utilisons le concept de péritexte pour désigner tout ce qui ne relève pas du texte proprement dit de « Dommo », mais qui concourt à l'édification de son message.

On retient d'abord cette petite guitare à corde unique (le *kuntiji ou komsa*) que Komser joue lentement et qui produit des sons hésitants, sanglotants, comme pour ouvrir, couvrir et amplifier le pathétique scénario que le texte va dérouler. Et puis, il y a la voix distinctement grave et déchirée du chanteur qui, plus que tout, témoigne de la douleur et du drame vécus par l'amoureux qui chante. La voix joue sur ses propres inflexions. Elle adopte une intonation tantôt dramatique quand elle évoque le « complot des hypocrites » contre le couple, tantôt lyrique quand elle s'occupe à la description de la femme aimée, tantôt pathétique lorsqu'elle veut rendre compte de la séparation avec Dommo et de la douloureuse mémoire de cette séparation.

Ces trois éléments, à savoir les sons de la guitare, la voix et ses intonations s'accordent au texte et jouent deux fonctions essentielles :

- par leur morphosyntaxe sonore, ils configurent le cadre dramatique du discours. On retient d'ailleurs que les sons du *kountiji* non seulement accompagnent la voix mais font subir simultanément au texte chanté les « deux opérations de textualisation » (J-M Adam, 2011 : 47) contradictoires que sont la « segmentation » et le « liage ». En effet les sons s'intercalent entre les unités du texte et, en même temps qu'ils le découpent en fragments textuels (unités microstructurales) et en séquences (unités macrostructurales), ils servent de liens sonores entre ces unités.
- ces éléments « sensibilisent »: d'une part ils marquent le sujet parlant en l'investissant comme la source et le régisseur des émotions; d'autre part ils affectent l'auditoire et l'invitent à partager les émotions inspirées par le chant.

## 2- Des bris de textes

La production de Hamma Komser est d'une genericité complexe. Rappelons que c'est un chant et une chanson. En adoptant ce mode d'expression pour dire son histoire, Komser a choisi d'exprimer un sujet grave par le canal d'un genre considéré comme mineur dans le contexte socio-culturel songhay-zarma du Niger. L'œuvre de Komser est par son mode d'expression un texte de réjouissance ; par son contenu, elle a les « caractéristiques des genres rhétoriques judiciaires (accuser/défendre) et épédictiques [louanges/blâmes] » (J-M Adam, 2011 : 46). Cette combinaison du dérisoire et du grave, de l'euphorique et du dysphorique donne un statut particulier à la production de Hamma. Elle permet d'en faire une sorte de plate-forme sociale où se retrouvent les jeunes gens, autrement dit ceux qui sont exposés à vivre une mésaventure semblable à celle du chanteur et les vieux (les sages) que la chanson interpelle en tant que décideurs et régulateurs de la vie des jeunes couples.

La complexité de la genericité du texte est marquée par la présence de plusieurs types de séquences plus ou moins élaborées: des séquences descriptives, narratives, explicatives, argumentatives, etc. Les séquences les plus nombreuses sont les descriptives, parce que consacrées à révéler l'objet principal: Dommo. La séquence la plus longue est narrative; elle raconte l'histoire du divorce Hamma/Dommo décidé par le conseil de village.

- |    |   |  |
|----|---|--|
| 1  | <i>Bissimillahi, Rabbana, Aattina<br/>Arrahamaani, Rabban,a Aattina<br/>Doonay no ay ga fongu ay faamu<br/>Ay wo ay wande sintina Dommo</i>   | Au nom de Dieu, mon Seigneur,<br>Le Miséricordieux, mon Seigneur<br>Nostalgie qui me fait penser à ma femme<br>Moi, ma première épouse est Dommo   |
| 5  | <i>Dommo beene safariya ganda mo duma-duma<br/>Hano kan i na Hamma Komseeru ce<br/>Ay ne : « may ga Hamma Komseeru ce ? »<br/>Wiiza i na Hamma wo kalima no<br/>Wiiza Yaaye Goole yan.</i>              | Dommo au « safariya » et au « douma-douma » <sup>8</sup> .<br>Le jour où on convoqua Hamma Komser<br>Je dis : « qui donc convoque Hamma Komser ? »<br>Il se trouvait qu'on avait accusé Hamma<br>C'étaient [des gens comme] Yayé Golé. |
| 10 | <i>Dommo Nyaale ize candallo<br/>Ay mana Dommo fay, madan mana ay fay<br/>divorcé de moi<br/>Kwaara munaficey nda ibar bonfutey<br/>Ngey no na Dommo wo ka ay kambera...<br/>Annama dinji-ma-diniji</i> | Dommo la belle, femme étincelante<br>Je n'ai pas divorcé de Dommo, madame n'a pas<br>Les intimes hypocrites et les méchants ennemis<br>Ce sont ceux-là qui m'ont arraché Dommo...<br>Mais coûte que coûte                              |
| 15 | <i>Gabu ga gornayze kar...<br/>Ay di, ay di i na Hamma Komseeru ce<br/>Ay ne « may ga Hamma Komseeru ce ? »<br/>Komser ? »<br/>Kan i na Hamma Komseeru ce<br/>Komseero Hamma ka ka to amiiru do</i>     | L'épervier s'emparera du poussin...<br>On convoqua donc Hamma Komser<br>Je me dis « qui pouvait convoquer Hamma<br>Puisqu'on convoqua Hamma Komser<br>Komser Hamma vint répondre au chef [de canton]                                   |
| 20 | <i>Wiiza i na Dommo nyaaleejo ce<br/>Ay go ga goro madan Dommo ka<br/>Kan ay di Dommo ka kulu ay bine futu.<br/>Kan ay di Dommo ka kulu ay bine futu<br/>Ay ne la i laaha hé Allah hé</i>               | Dès que je vis Dommo, mon cœur s'attrista<br>Dès que je vis Dommo, mon cœur s'assombrit<br>Je dis : « il n'y a de dieu qu'Allah !  |
| 25 | <i>Kwaara munaaficey, ibar bonfutey<br/>Kan i ga Dommo ka ay kambera.<br/>Ay wo ka ka goro madan Dommo go</i>   | Les intimes hypocrites, les méchants ennemis<br>Qui veulent m'arracher Dommo ! »<br>Je vins m'asseoir en présence de madame Dommo  |

<sup>8</sup> Les « safariya » et « douma-douma » peuvent être considérés comme des idiotismes de la langue songhay-zarma. Le « safariya » est l'interstice entre les deux dents du centre, sur la mâchoire supérieure. Douma-douma vient du verbe « douma », semer, ensemer. Le terme « Douma-douma » renvoie donc à l'alignement qui rappelle les lignes de poquets pendant les semailles, notamment celles du mil.



*Za ay di Dommo ka ka furo zawra ra*  
*Ay bine pati kala ay ga hé iri borey*  
 30 *Madano na ay guna, ay na madano guna*  
*Kulu ay di zarku, koociya go ga he.*

sanglots

*Ay di zarku, koociya go ga he*  
*Ay ne Dommo se: « ifo se ni ga he ? »*  
*A ne ay se : « ay kurne sintina no ay ga ba ».*

35 *Ay ne: « hinni suuru Dommo zama waadu no. »* Je dis : « accuse avec patience Dommo, c'est un coup du sort. »

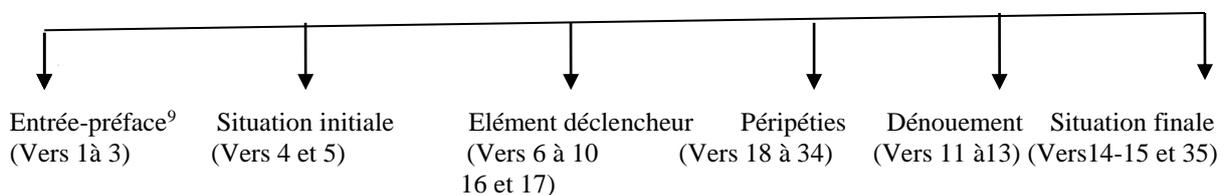
Dès que je vis Dommo entrer dans le vestibule  
 Mon cœur fit un tel bond qui m'arracha des larmes  
 Madame me regarda, je regardai madame  
 Alors je vis, « zarku », la jeune femme éclater en

Je vis « zarku », la jeune femme éclater en sanglots

Je dis à Dommo : « pourquoi pleures-tu ? »

Elle répondit : « c'est mon premier mari que

Au plan compositionnel, cette séquence comprend plusieurs parties qu'on peut schématiser comme suit :



On note ici, ce que J-M Adam (op-cit : 223) appelle un mode non linéaire de construction de sens. En effet, pour raconter l'histoire dramatique de son divorce avec Dommo, le chanteur procède, dans la même séquence, à des anticipations (Vers 11 à13 ; Vers14-15) et à des retours en arrière (Vers 6 à 10, 16 et 17). Il use aussi d'ellipse dans sa narration puisqu'après avoir évoqué la source de ce qui lui arrive, il omet de raconter le procès tenu par le conseil des sages contre lui. Il choisit plutôt de porter l'attention (la tension aussi) sur le rapport d'amour et de complicité qui continue d'exister entre Dommo et lui. Ces procédés discursifs contribuent donc à la mise en relief des obsessions du chanteur : ses griefs contre « les hypocrites » et son attachement à Dommo. Les séquences explicatives, comme celle qui suit, qui parsèment le discours de Komser, jouent le même rôle :

*Hankan se ay si dinya nin Dommo he...*  
*Waato kan ay na koociya hiiji din...*  
*Boro kulu no ga ba ma di Dommo*  
*Hano kan ay na koociya hiiji din*  
*Guna, fafey mana fun taray kala ay kambe ra*  
*Wato kan fafey ga ta mooruyan*  
*Waato kan fafey ga hagu kambe ra*  
*Wato kan fafey ga ta mooruyan*  
*Waatin ni na Dommo ka ay kambe ra*  
*Ni bay doori si fundi ka*  
*Don ay fundi fun.*

Pourquoi je ne t'oublierai jamais Dommo...  
 Lorsque j'avais épousé la jeune fille...  
 Dommo était le point de mire de tous  
 Lorsque j'avais épousé la jeune fille...  
 Vois, c'est entre mes mains que ses seins ont poussé  
 Au moment où ses seins se prêtent aux caresses  
 Au moment où ses seins conviennent aux caresses  
 Au moment où ses seins se disposent aux caresses  
 C'est à ce moment qu'on m'arracha Dommo  
 Vois-tu, la douleur ne peut tuer un homme,  
 Si oui, j'en serai mort.

Les deux derniers vers donnent au texte une valeur argumentative. Mais pour qu'il en soit ainsi, il faut, sur le plan propositionnel, les considérer ou comme une "assertion conclusive"

<sup>9</sup> Selon J-M Adam (1994), l'entrée préface à l'oral, remplace le procédé de titrage adopté pour les textes écrits. « A l'oral, au lieu d'un titrage annonçant le propos narratif et orientant les activités cognitives du lecteur en une ou deux propositions, toute l'histoire à venir se trouve souvent présentée. »



(J-M Adam, 2011: 185) ou, à l'inverse, comme des prémisses à l'argumentation. Le reste de la séquence devient, sous cet angle, une démonstration, un « étayage » à l'idée défendue.

Il faut surtout inscrire cette parole de Komser dans une logique de contre-thèse : elle s'oppose à la thèse ou du moins à l'intention et à l'acte de tous ceux qui ont contribué à attenter à sa vie amoureuse (à sa vie tout court doit-on dire, puisqu'il dit que « *Dommo wo ay fundi no* », « Dommo c'est ma vie), en lui arrachant Dommo. La séquence est donc à mettre sous le principe du dialogisme qui caractérise le discours argumentatif :

« un discours argumentatif, note Moeschier, [...] se place toujours par rapport à un contre-discours effectif ou virtuel. L'argumentation est à ce titre indissociable de la polémique. Défendre une thèse ou une conclusion revient toujours à la défendre contre d'autres thèses ou conclusions [...] Cette propriété qu'a l'argumentation d'être soumise à la réfutation me semble être une de ses caractéristiques fondamentales et la distingue nettement de la démonstration ou de la déduction, qui, à l'intérieur d'un système donné, se présentent comme irréfutables. » (J-M Adam, idem)

Sous ce rapport, l'ensemble de la chanson de Komser se présente comme un texte à dimension argumentative qui exprime un dialogisme à plusieurs niveaux :

- c'est un texte de reconnaissance : il répond aux paroles de grâce et au bon comportement que Dommo a vis-à-vis de son désormais ex-mari ;
- le texte est une réponse à tous ceux qui ont torpillé le couple ;
- enfin, la chanson de Komser est un clin d'œil à l'auditoire, surtout à la tranche des jeunes exposée aux mêmes infortunes que le chanteur.

La non linéarité qui s'observe dans la composition des séquences est remarquable au niveau de l'ensemble de la chanson où les types de textes (les séquences textuelles) se succèdent, s'enchevêtrent, se répètent, donnant au tout l'a priori d'un amas d'énoncés sans cohérence.

Cette discontinuité du texte, cette impression de désordre que donnent en général les discours amoureux relèvent de la psychologie de celui qui les produit. Cela a été judicieusement expliqué par Roland Barthes (1997 : 7) qui appuie son argumentaire sur le sens originel même du mot discours. Discours, dit-il, c'est *dis-cursus*, c'est-à-dire l'action de courir ça et là, des allées et venues, des démarches, des intrigues. Pour Barthes donc, « l'amoureux ne cesse en effet de courir dans sa tête, d'entreprendre de nouvelles démarches, d'intriguer contre lui-même. Son discours n'existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent au gré de circonstances infimes, aléatoires. » Et selon Mirela Ivan (2007), « Barthes appelle "ces bris de discours" des figures, au sens chorégraphique, non pas rhétorique. »

En somme, sur le plan de sa textualisation, on peut conclure que la chanson de Hamma Komser, conditionnée par le sentiment amoureux, obéit à une « structuration configurationnelle », un des deux modes non linéaires de construction de sens défini par J-M Adam (op-cit : 225-226). « L'opération configurationnelle peut être définie comme le fait d'instituer à la production et de dégager à l'interprétation une configuration à partir d'une succession. Le mode configurationnel de compréhension revient à considérer les propositions-énoncés, les périodes, les parties d'un plan de texte et les séquences qui le constituent comme les éléments d'un complexe concret de rapports. Comprendre un texte, c'est être capable de passer de la séquence (lire-comprendre les énoncés comme venant les uns après les autres) à la figure ("configuration intelligible de relations")<sup>10</sup>. »

<sup>10</sup> C'est l'auteur qui souligne.



### III. La mise en scène discursive d'un parcours passionnel

Dans cette partie de la réflexion, nous abordons la dynamique affective du sujet parlant. Rappelons que ce sujet parlant est embrayé (il use du « je » pour se mettre en scène) et est totalement affecté par l'objet de son discours : l'être aimé, en l'occurrence Dommo. Il est, en plus, pris dans une crise passionnelle occasionnée par la disjonction avec cet être. De sa conjonction à l'objet de valeur Dommo, à sa disjonction d'avec, le sujet parlant parcourt un chemin passionnel qui apparaît non pas seulement par une syntaxe narrative, mais aussi par une dynamique affective sous-jacente au discours. C'est cette manifestation discursive du parcours passionnel qui est interrogée. On retrouve un personnage manipulé par l'amour, un sujet à la fois dithyrambique et blâmant, un sujet livré au doute dans la gestion de sa vie sentimentale.

#### 1- Un sujet manipulé

Citant Herman Parret, Merila Ivan (2007) note que la manipulation est « une action provoquant une action de la part de l'autre ; toutefois, l'acte manipulateur, qui est essentiellement discursif, n'est pas une unité d'interaction, elle est une action unilatérale. (...) L'acte discursif de manipulation est un acte discursif mutilé : l'intentionnalité est nécessairement couverte et non avouable. La structure être-paraître de la manipulation ne peut être expliquée qu'en situant très précisément l'intention de manipuler par rapport à l'intention de communiquer. »

Le sujet manipulateur est, dans l'aventure de Hamma Komser, le grand amour qu'il voue à l'objet Dommo. Mais, depuis la séparation de Hamma avec l'objet aimé, ce manipulateur est renforcé par un autre, la nostalgie. Voici quelques extraits du chant qui manifestent la manipulation passionnelle de l'amour chez Komser :

<i>Baakasinay binayze bine gunguri</i>	L'amour est l'âme du cœur
<i>Boro baako si di ni do mooru yan</i>	Celui qu'on aime n'est jamais trop loin
<i>Kala ya bu ay si dinya nin, Dommo...</i>	Jusqu'à ma mort, je ne t'oublierai, Dommo

<i>Da ay koy fongu Dommo si ay kambe ra</i>	Quand le souvenir de Dommo me revient
<i>Da ay go jirbi ga ay moyeey no ga hay</i>	Quand je veux dormir, mes yeux restent ouverts
<i>Da ay go nwaari bon ya nwaaro jisi</i>	Quand il faut manger, j'abandonne le repas

<i>Dommo, saba nda gande, ize candalo</i>	Dommo, la svelte, la femme étincelante
<i>Jiwal maata Dommo wo no ay go ga ce</i>	C'est Dommo, la femme accomplie, que je chante
<i>Hala ay fongu Dommo, kala ay ma he</i>	Quand je me rappelle Dommo, je m'attriste
<i>Kala mundi yan ma fun ay moyey</i>	Jusqu'à ce que des larmes suintent de mes yeux.

L'attachement à l'objet aimé et l'empire de la nostalgie du même objet (sujets manipulateurs) poussent Komser à produire (faire-faire) un discours épideictique qui, d'une part célèbre Dommo, d'autre part blâme ceux qui, par leur manigance, ont séparé les deux jeunes amoureux.

#### 2- Un sujet exalté

Le discours de Hamma Komser est particulièrement focalisé sur Dommo. Il fait une description presque exhaustive de la femme aimée. Selon J-M. Adam et A. Petitjean qui citent



Apotheloz, « une description résulte d'une sorte de mise en équivalence d'unités qui ont été prélevées sur l'objet et qui sont comme autant de points d'ancrage de prédicats descriptifs, ces derniers pouvant eux-mêmes contenir des unités qui sont susceptibles à leur tour de constituer le lieu de nouveaux points d'ancrage d'autres prédicats descriptifs, et ainsi de suite. »<sup>11</sup> Notons que dans le chant de Komser, le portrait de Dommo ne s'opère pas dans une séquence précise du texte, il est distribué dans tout le chant.

Il existe d'après J-M. Adam quatre procédures descriptives qui constituent la base du prototype descriptif : l'ancrage, l'aspectualisation, la mise en relation, l'enchâssement par sous-thématisation. Il en résume leur teneur comme suit :

« Par l'opération d'aspectualisation, les différents aspects de l'objet (parties et / ou qualités) sont introduits dans le discours. Par la mise en relation, l'objet est, d'une part, situé localement et / ou temporellement et, d'autre part, mis en relation avec d'autres par les divers procédés d'assimilation que constituent la comparaison et la métaphore. Par une opération facultative de thématization, n'importe quel élément peut se trouver, à son tour, au point de départ d'une nouvelle procédure d'aspectualisation et/ ou de mise en situation, processus qui pourrait se poursuivre à l'infini. Enfin, quel que soit l'objet du discours (humain ou non, statique ou dynamique), il faut souligner qu'une même opération d'ancrage garantit l'unité sémantique de la séquence en mentionnant ce dont il est question sous la forme d'un thème-titre donné soit au début soit à la fin de la séquence »<sup>12</sup>.

Komser commence son chant justement par l'annonce du « thème-titre » de son texte, Dommo:

*Bissimillahi, Rabbana, Aattina  
Arrahamaani, Rabban,a Aattina  
Doonay no ay ga fongu ay faamu  
Ay wo ay wande sintina Dommo*

Au nom de Dieu, mon Seigneur,  
Le Miséricordieux, mon Seigneur  
Nostalgie qui me fait penser à **ma femme**  
Moi, ma première épouse est **Dommo**

Et tout le chant porte les marques de la nostalgie de la femme perdue (ancrage) par le sujet-parlant embrayé, Hamma. Le chanteur procède par la suite à la description progressive de Dommo, par aspectualisation et par mise en relation.

La mise en relation consiste en une localisation et une identification précise de la personne chantée :

« *Tawayey kayne, daari yan kayne  
Ay wo ay wande sintina Dommo  
Kuttaasi kwaara no Dommo go* »

« Benjamine des jumelles, benjamine des « dari »  
Moi, ma première épouse est Dommo  
Dommo habite le village de Kouttassi. »

Elle consiste aussi et surtout en une présentation louangeuse de Dommo par l'usage de nombreuses épithètes homériques qui mettent en relief :

- soit la beauté physique de la femme :

*Dommo, Ize candalo*

Dommo, la femme étincelante

<sup>11</sup> Jean-Michel Adam et André Petitjean, *Le Texte descriptif*, Paris, Editions Nathan, 1989, p.113.

<sup>12</sup> J-M. ADAM, *Les textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, op. cit. p. 95. C'est nous qui soulignons.



*Handariyayze mo koyo, Dommo* Dommo, la fille aux yeux d'étoile  
*Dommo nyaaleejo* Dommo, la belle  
 Dommo, Nyaale saba nda gande ize candalo. Dommo, la belle, svelte et étincelante femme  
*Ize-way diine bi koyo* La fille aux gencives noires  
*Dommo beene safariya ganda mo duma-duma* Dommo au « safariya » et au « douma-douma »

- soit la beauté morale de Dommo :

*Ize-way guuru dondonno, Dommo* Dommo, la fille tam-tam de fer

Le tam-tam de fer est considéré par les Zarma comme plus beau que celui sculpté dans le bois ; il est aussi plus résistant. Dommo réunit donc à la fois beauté et patience symbolisées par le tam-tam de fer.

- soit l'aura de la jeune femme :

*Jiwal maata, Dommo* Dommo, la reine des femmes  
*Dommo, koko wandiya* Dommo, la fille aux nombreux prétendants

*Izo no kan gaa-kuro na booro yana* C'est la fille dont l'aura surclasse la beauté

Les épithètes homériques assimilent Dommo aux choses qui comptent, qu'elles relèvent de la nature (étoile) ou de la société. Cette mise en relation vient en appui à l'aspectualisation de l'objet chanté qui s'attarde sur les qualités physiques de Dommo (ses dents, son cou, sa taille, ses cheveux...). La femme aimée apparaît finalement sous le jour d'un actant objet de valeur (objet de quête) que le discours charge d'autres valeurs (physiques et morales) attendues chez la femme. A entendre Hamma Komser, Dommo réunit tous les 12 canons de beauté de la femme zarma<sup>13</sup>. Elle y ajoute d'ailleurs un 13<sup>ème</sup> : son bon caractère. Ce qui fait de cette femme un être sans égal :

*Ba wande zangu no Hamma te* Et même si Hamma épouse cent autres femmes  
*Ay wo day si du madan Dommo cine* Il n'aura d'épouse de la classe de Dommo...  
*Zama hakan ay ne Dommo se a ma te* Car c'est ce que je recommande à Dommo  
*Nga day no a ga te...* Qu'elle s'évertue à faire

*Allamyo ti Dommo, may ga ni taka* Dis-moi Dommo, qui donc t'a enfantée  
*Kan ni ga boori sanda Irkoy diya?* Toi qui es si belle comme le Prophète ?  
*A ne : « ay takako si du ga boro fo taka* Elle dit : « celle qui m'a enfantée ne pourrait enfanter  
 que moi  
*Zama boro fo nya si du ga boro fo ize hay »* Parce que une mère ne peut enfanter la fille d'une autre  
*Ize fo nya ma Dommo hay da a ga hay* Que la mère du singleton n'enfante que Dommo  
*A ga ba burku-burku baabandi yan* Cela vaut mieux qu'enfanter une racaille »

<sup>13</sup> Pour ces canons, voir Amadou Saïbou Adamou (2014), *Identités et parole poétique chez les Songhay-Zarma*, Editions Gashingo, pages 285 à 287.



C'est donc un portrait en hypotypose<sup>14</sup> de Dommo que fait Komser ; il en ressort un objet hautement magnifié et donné en exemple à toutes les femmes :

*Way-boro kulu ga hima ga te Dommo cine* Toutes les femmes doivent aspirer à être comme Dommo  
*Bombayyan nda suuru no Dommo ga* C'est la dignité et la patience qui sont en Dommo.

Mais, s'il est dithyrambique lorsqu'il traite de Dommo, le discours de Komser est fielleux quand il vise ceux qu'il accuse d'être les auteurs du divorce du couple Hamma/Dommo.

*Ay mana Dommo fay, madan mana ay fay* Je n'ai pas divorcé de Dommo, madame n'a pas divorcé de moi  
*Kwaara munaaficey nda ibar bonfutey* Les intimes hypocrites et les méchants ennemis  
*Ngey no na Dommo wo ka ay kambera...* Ce sont ceux-là qui m'ont arraché Dommo.

Les personnes accusées (dont une seule est nommément désignée dans le chant) réunissent les principales caractéristiques des hypocrites. On sait que ces derniers sont le plus souvent liés à ceux qu'ils vilipendent : ils sont donc faux et méchants. Pour le dire, Komser fait recours à un discours parémiologique (en l'occurrence le discours des proverbes), à l'évocation du divin et au discours eschatologique.

Les proverbes sont utilisés comme discours allusif, pour désigner les briseurs de son amour :

*Ay mana Dommo fay, borey no na a fay* Je n'ai pas divorcé Dommo, ce sont les gens qui l'ont fait  
*Day mayyan ga Dommo ka ni kambe ra?* Et qui donc t'a arraché Dommo?  
*Ir nda cara ka Dommo ka ay kambe ra* Ce sont mes proches qui m'ont séparé de Dommo  
*Kwaara munaaficey ibare bonfutey* Les intimes hypocrites, les méchants ennemis  
*Hinje ga haaru no kuro go a cire* **Ces (blanches) dents qui rient mais qui cachent le (rouge) sang**  
*Tu ra zambu anddamayzey bone* **Le dépôt de boule de mil, ô malheur au fils d'Adam !**  
*Ni di beene ga boori, ganda kulu muule* **Il est beau de surface mais avarié dans son fond.**

Ces « dents qui rient », « ce dépôt de boule de mil », autrement dit les hypocrites, qui empruntent leur apparence au bon et au beau, ne trompent en réalité qu'eux-mêmes, fait savoir le chanteur qui recourt au discours eschatologique pour annoncer le triste sort qui attend ses détracteurs :

*Kwaara munaaficey ibare bonfutey* Les intimes hypocrites, les méchants ennemis  
*Kayando hane, aran ga bay sariya go* **Le jour de la résurrection, ils ont à faire**  
*Tu ra zambu anddamayzey bone* Dépôt de boule de mil, malheur au fils d'Adam!  
*Borey kama yan na Hamma wo kalima hé* **Ceux qui ont convoqué Hamma (chez le chef)**  
*Hay! Alciyooma goy goono fa* **Sûr! Dans l'autre monde, ils ont à faire!**  
*Borey kama yan na Dommo ka ay kambe ra.* **Ceux qui m'ont arraché Dommo.**

Leurs manèges dévoilés, le chanteur convoque ces « faux amis » devant l'imparable justice de Dieu:

*Hay kulu kan fo ga te kulu afo ga bay* Tout ce que fait l'un, l'autre le saura

<sup>14</sup> L'hypotypose est selon Jean-Michel Adam (2011 : 171) une technique de la description qui permet de faire une « exposition vive de l'objet, présentifié et rendu vivant par le travail stylistique de l'orateur ou de l'écrivain. »



Irkoy ma boro hanan ba ma ze.

La justice de Dieu est meilleure que l'auto-disculpation

Qu'il loue ou qu'il blâme ceux qu'il chante, on retient que Komser apparaît dans son discours comme un homme affecté par son sujet et exalté par son propos. Mais, son discours le dévoie aussi et le dévoile sous les traits d'un homme en perte d'équilibre.

### 3- Un sujet ambivalent

Par rapport à son objet de quête, Dommo, Hamma Komser se présente comme un sujet perdu entre espoir et résignation.

Espoir, lorsqu'il prédit le retour naturel de Dommo dans son premier foyer :

*Dinji ma dinji hansì wonno biri  
Hanfo hari ga ye nga koy kambe ra  
Nyaale saba nda gande hini suuru.*

Coûte que coûte, c'est au chien que reviendra l'os  
Un jour, toute chose reviendra à son légitime propriétaire  
La belle et svelte, garde seulement patience.

L'espoir est soutenu par la volonté même de la jeune femme de retrouver son premier époux, lorsqu'elle annonçait devant le conseil des sages :

« Ay kurne sintina no ay ga ba ». « C'est mon premier mari que j'aime. »

Mais, le complot des « ennemis » semble si bien ourdi que l'espoir devient fragile. Il faut s'en remettre à Dieu :

*Hay kulu kan anddamayze te fundi se  
Haw nda Irkoy ma haw nda a Diya  
Irkoy hinne no ga bana fundi se  
Nyaale saba nda gande koy day [ga] goro.*

Pour tout le mal que le fils d'Adam inflige à son prochain  
Que ce dernier s'en remette à Dieu et à son Prophète  
Dieu seul sait venger les torts  
Alors, La Belle et Svelte, vas et patiente.

L'espoir cède donc à la résignation, au dépit même. Désormais, aucune femme ne peut remplacer la belle Dommo dans la vie de Komser :

*Za Dommo nyaale fay Hamma ga  
Ay mana di zanka kan ga te Hamma se*

Depuis que la belle Dommo est séparée de Hamma  
Je n'ai rencontré de femme qui plaît à Hamma

Tout semble scellé. On croirait que Hamma Komser ne trouverait plus jamais de femme à sa mesure, qu'il ne voudrait plus en aimer. Soutenir ce point de vue, c'est oublier que « la passion, comme les maladies, peut frapper plusieurs fois le même être, et le frapper à le tuer si quelque obstacle se dresse devant lui. » G. Maupassant (op.cit: 80):

*Yana di zanka kan ga te Hamma  
Kala Wando Canga-wayme kan go Tili  
Ay di zanka kayna fo kan ay ga ba  
Ni di jiwál maata nyaale kan go Tili*

Je n'ai pas rencontré de femme qui plaît à Hamma  
A l'exception de Wando, Tchanga-waymé qui vit à Tili  
J'ai vu une fille qui m'a plu  
C'est cette femme accomplie qui est à Tili

D'obstacle, Hamma en retrouve justement sur son chemin. Après celui des « briseurs de couple », c'est l'obstacle des ressources financières nécessaires pour se remarier et pour fonder un nouveau foyer qui se dresse devant Komser :

*Ay di zanka kayna fo kan ay ga ba*

J'ai vu une fille qui m'a plu



*Day talaka si hiiji nooru si ni kambe ra* Mais, [un homme] sans le sou ne peut prétendre se marier.

Un nouvel espoir s'effondre qui ne laisse à Hamma que l'amer souvenir de cette épouse-là qu'il aime toujours et cette voix grave et émouvante qui chante...Dommo.

## Conclusion

«Dommo» de Hamma Komser est un discours amoureux. Il relève de la catégorie thymique (articulée en euphorie et en dysphorie). C'est sous cette grille que l'étude a démontré que le sujet parlant, les actions, les connaissances et la passion actualisées dans le discours, obéissent tous au sentiment (et au ressentiment) amoureux. C'est ce fort lien du sujet parlant à l'objet chanté qui constitue la base même du motif passionnel de ce discours amoureux. Le sujet du discours (le « je » de Hamma Komser), submergé par le pathémique, convertit les objets en valeurs axiologiques : le discours amoureux devient une « productivité ». On peut y lire une reconfiguration méliorative de la vie pourtant tumultueuse d'un couple, une superlativisation de l'objet sélectionné en l'occurrence « Dommo » marquant l'attachement du chanteur à la femme chantée. Pour dire et partager avec son auditoire ce vécu, le sujet du discours procède aussi par une scénarisation de sa passion. Le discours amoureux devient alors le lieu où les sujets, par leurs actes et leurs caractères, se dévoilent et se dévoient. Où surtout le sujet parlant, partagé entre dysphorie et euphorie et dessinant un itinéraire affectif en spiral, magnifie et mythifie la femme aimée, l'épouse perdue.

## Bibliographie

### Corpus

Chants de Hamma Komser, enregistrés à la Radio Niger et à l'Institut de Recherche en Sciences Humaines (IRSH) de l'Université Abdou Moumouni de Niamey.

### Entretiens

Entretiens de Moussa Hamidou avec Hamma Komser, le 24 février et le 03 mars 1972, IRSH, Niamey.

### Autres documents

ADAM Jean-Michel et Petitjean André (1989), *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan.

ADAM, Jean-Michel (1994), *Le Texte narratif*, Paris, Nathan.

ADAM Jean-Michel (1977), *Les Textes : types et prototypes – Récit, description, argumentation, explication et dialogue* (1ère éd. 1997), Paris, Armand Colin.

Adam Jean-Michel (2011), *La Linguistique textuelle* (3<sup>ème</sup> édition), Paris, Nathan.

BARTHES, Roland (1974), « La Théorie du texte »,

[https://www.psychanalyse.com/pdf/THEORIE\\_DU\\_TEXTE\\_ROLAND\\_BARTHES.pdf](https://www.psychanalyse.com/pdf/THEORIE_DU_TEXTE_ROLAND_BARTHES.pdf), consulté le 19-08-2015.

BARTHES Roland (1997), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.



BERTRAND Denis (1987), «Sémiotique et explication de textes : les discours d'une passion », in *Le Français dans le monde*, numéro spécial, Février/Mars, Paris, Edicef, pages 50 à 71.

CHARAUDEAU Patrick, « Pathos et discours politique », in Rinn M. (coord.), *Émotions et discours. L'usage des passions dans la langue*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2008, consulté le 2 janvier 2017 sur le site de *Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications*. URL: <http://www.patrick-charaudeau.com/Pathos-et-discours-politique.html>

CABREL Francis (2002), « C'est écrit », <https://www.lacoccinelle.net/285574.html>, consulté le 12-09-2017.

COSTE Claude (1998), *Roland Barthes moraliste*, Presses universitaires du Septentrion.

Dictionnaire, *Le nouveau Petit Robert* (2010)

GREIMAS Aigirdas J. et Fontanille Jacques (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.

IVAN Mirela (2007), « Le discours amoureux. Approche théorique », <http://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A5562/pdf>, consulté le 29-10-2017.

MAUPASSANT Guy (de) (1991), « La Rempailleuse », in *Contes de la bécasse et autres contes de chasseurs*, Paris, Presses Pocket, pages 79 à 86.

AMADOU Saibou Adamou (2014), *Identités et parole poétique chez les Songhay-Zarma*, Niamey, Editions Gashingo.