Ziglôbitha,
Revue des **A**rts, **L**inguistique,
Littérature & **C**ivilisations
Université Peleforo Gon Coulibaly - Korhogo

Lecture de la théâtralité dans le chant-danse gahou du pays gouro

Lou Touboué Jacqueline SOUPE
Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire
soupe_lou@yahoo.fr

Résumé : Une des manifestations culturelles les plus importantes pour les pays africains, le théâtre connaît une léthargie depuis des décennies. En prenant en compte l'interdépendance des arts en Afrique, ce travail qui réfléchit sur la place du théâtre dans la société ivoirienne postindépendance, propose les arts de la scène, notamment le chant-danse gahou du pays gouro de Côte d'Ivoire comme une solution pour réinventer la pratique théâtrale. Parole culturelle et sociale dans les performativités artistiques, le gahou est une synthèse des questions essentielles que soulève la théâtralité. À travers les chanteurs-danseurs-performers, le gahou investit les places publiques, lieux de refondation du lien social pour donner sens à la vie en communauté. À partir des approches sémiologiques et sociologiques, il s'agit d'analyser les manifestations du théâtre ainsi que la représentation de la société à travers le gahou.

Mots clés : théâtre, théâtralité, chant-danse, gahou, gouro

Abstract : One of the most important cultural events for African countries, the theater has known a lethargy for decades. By taking into account the interdependence of the arts in Africa, this work, which reflects on the place of theater in post-independence Ivorian society, offers the performing arts, in particular the gahou song-dance of the Gouro country of Côte d'Ivoire as a solution to reinvent theatrical practice. Cultural and social word in artistic performativities, gahou is a synthesis of the essential questions raised by theatricality. Through the singer-dancer-performers, the gahou invests in public places, places of refoundation of the social bond to give meaning to life in community. Keywords: theater, theatricality, song-dance, gahou, gouro. From semiological and sociological approaches, it is a question of analyzing the manifestations of theater as well as the representation of society through gahou.
Keywords : theater, theatricality, song-dance, gahou, gouro

Introduction

Peter Szondi fait remonter la crise du drame autour de 1880. Cette crise atteint un point de non-retour avec les productions de Samuel Beckett entre 1950 et 1960[1]. Dans les années 1980, le théâtre expérimental donne un autre coup d'accélérateur décisif à ce mouvement de rupture avec les principes traditionnels du théâtre en intégrant des arts comme la musique, la danse, le chant, la performance, les technologies de l'information. Ces nouvelles écritures donnent naissance au théâtre postmoderne ou postdramtique. En analysant la

[1] Dans son ouvrage intitulé, *Théâtre et réception Le spectateur postdramatique*, Catherine Bouko rappelle l'évolution de la crise de la représentation.

dramaturgie dans ces aspects les plus dynamiques comme la fable, l'action, l'intrigue, les personnages et en privilégiant la dimension de la représentation, de la performativité, la question de la spécificité du théâtre refait surface notamment dans les travaux de Hans-Thies Lehmann[2]. Tout en abordant le caractère fragmentaire du théâtre nouveau, le théoricien montre que le spectacle de théâtre est une écriture autonome, disparate et éclectique. C'est sans doute cela qu'indique Patrice Pavis (1996, p.190) pour qui « chaque pratique dramaturgique et scénique […] possède ses propres critères de dramaticité (façon de tendre un conflit) et de théâtralité (manière d'utiliser la scène) ». Le théâtre postdramatique ouvre ainsi un champ de réflexion sur les théâtres du monde. Les spectacles divers des aires culturelles différentes peuvent donc valablement prétendre à une qualité de théâtralité.

En Afrique francophone, dans ces années de bouleversements, Barthélémy Kotchy recherche les sources du théâtre qu'il trouve dans les cérémonies traditionnelles, les contes, les musiques. Notamment, avec le tohourou de Srolou Gabriel[3], il décline les caractéristiques du théâtre africain traditionnel qui mêle chants et danses. Le gahou du pays gouro[4] qui a des liens étroits avec le tohourou peut également être analysé comme pratique scénique qui laisse transparaître des éléments théâtraux. Quels sont les signes dans le gahou qui disent la présence du théâtre ? Les aspects théâtraux du gahou sont à rechercher dans la représentation de l'espace et du temps, des objets et des figures scéniques du chanteur principal et des membres de son orchestre. À partir de l'étude du spectacle gahou, cette réflexion a pour objectif de contribuer à l'élaboration d'un nouvel ordre théâtral qui, de toutes les façons, n'est plus ni exclusivement texte, ni exclusivement mise en scène, mais fondu dans tout type d'art. En nous servant de la sociocritique dans sa dimension historique et interprétative ainsi que de la sémiologie théâtrale comme un mode opératoire propre à l'étude des spectacles, il s'agit de décrire et d'analyser le gahou pour situer ses différents niveaux de théâtralité. Après avoir présenté quelques rythmes du pays gouro, cette réflexion va s'attarder sur le chant-danse gahou afin de l'analyser comme un moyen de représentation pour l'identification et la pérennisation de la société.

---

[2] Hans Thies-Lehmann, *Le théâtre postdramatique,* Paris, L'Arche Éditeur, 2002.

[3] Barthélémy Kotchy, « Le tohourou de Srolou, drame-figuration », in *La chanson populaire en Côte d'Ivoire,* Paris, Présence Africaine, 1986, pp.263-298.

[4] Installé le long du fleuve Bandama dans la zone forestière et la savane arborée, le peuple gouro occupe le Centre-Ouest de la Côte d'Ivoire. Établi à Oumé dans la région du Goh, à Sinfra, Bouaflé, Gohitafla et Zuénoula dans la Marahoué ainsi qu'à Vavoua dans le Haut-Sassandra, le peuple gouro fait partie du groupe les Mandés du Sud.

1. De l'identification de la théâtralité dans des chants et danses en pays gouro

La notion de théâtralité offre plusieurs perspectives différentes. Pour Anne Ubersfeld (1996, p.83) : « La théâtralité d'un texte, c'est le fait qu'il peut être joué sur la scène. La théâtralité d'un spectacle est le fait qu'il peut être tenu pour du théâtre ». La théâtralité désigne ainsi le théâtre dans sa double acception. Les chants et les danses gouro, souvent vécus à la densité d'un échange scénique, font pour la plupart partie des spectacles performatifs, lieux de socialisation et de consolidation des liens. Il s'agit donc ici de les recenser puis d'identifier ceux qui pourraient revêtir une dimension théâtrale.

1.1. Les types de chants et danses en pays gouro

Le peuple gouro trouve diverses occasions de se réjouir, de se lamenter à travers la danse et le chant, des expressions artistiques indissociablement liées. À partir de l'exemple des peuples abè, adioukrou, bété, dan-toura, gouro, malinké, Christophe Wondji (1986, p.12) souligne l'effet d'entrecroisement de ces arts et arrive à la conclusion que : « chanson et danse sont les modalités d'une même substance, les spécificités d'une même essence : la musique ». Chez les Gouro, ces deux mots sont formés à partir du radical *lrè* ou *dtrè* qui peut désigner la musique. Chanter devient *dtrèvoki* et danser, *dtrètanki* ou *dtrèbhouki*. Patrice Pavis (1996, p.132) rappelle ces résultats en ces termes : « dans un spectacle africain, la musique ne saurait être artificiellement détachée du reste de la performance, du mouvement, de la danse, de la scansion du texte ». Ce caractère gémellaire de la chanson et de la danse nous autorise à convoquer invariablement le chant et la danse sous la forme contractée chant-danse comme expression d'une même entité confondue avec la musique.

L'hétérogénéité de la culture et de la société gouro telle que analysée par Claude Meillassoux[5], dont Tououi Bi Irié relève les limites en l'expliquant par la richesse culturelle des Gouro, se perçoit dans les expressions musicales. Chaque région, voire chaque village a ses chants et ses danses bien spécifiques même s'il existe quelques ressemblances. Les instances d'exécution des chants et danses se déroulent dans des circonstances déterminées en lien avec les activités socio-économiques. Selon les modes d'expression, les principes et les fonctions, ils peuvent être exécutés séparément par les hommes, par les femmes ou dans une forme de mixité. Sans établir une liste exhaustive, la typologie se fera autour de la distinction des chants-danses sacrés et chants-danses profanes.

[5] « Il n'y a pas d'homogénéité culturelle sur l'ensemble du pays gouro : les cultes, les masques, les manifestations ésotériques, les danses varient parfois d'un village à l'autre ». Claude Mésailleux, *Anthropologie économique des Gouro de Côte d'Ivoire*, Paris, p. 16. Cité par Tououi Bi Irié Ernest in *Conte gouro de Côte d'Ivoire : valeur expressive et pouvoir de socialisation de l'homme,* sous la direction du Professeur Zadi Zaourou Bernard, Université de Cocody, Thèse de Doctorat d'État ès Lettres et Science Humaines, 2009, p.88.

À l'intérieur de ces deux catégories, la présence et la place importante du masque en pays gouro exigent une autre classification qui tient compte de cette réalité culturelle. Il existe donc des chants-danses sacrés masqués et non masqués et les chants-danses profanes masqués et non masqués.

Les chants-danses sacrés masqués sont généralement le fait des hommes. Il en existe plusieurs dont le djè ainsi que le djègloin ou le glahou exclusivement réservés aux initiés. Le masque djè est strictement interdit aux femmes quels que soient leur âge, leur origine et leur fonction dans la communauté. Pour une raison ou pour une autre, une femme qui voit le djè est condamnée à la mort et dans une moindre mesure à la folie. Le masque joue un rôle social et politique de premier plan parce qu'il est un moyen de purification, de juridiction et de pression sociale. Il apparaît souvent pendant les périodes de grandes endémies ou pendant des cérémonies funéraires d'un initié, d'un patriarche ou d'un chef. Tandis que le djè est plus pratiqué au sud, le zamblé est un masque du nord qui apparaît de façon circonstancielle et dont les chansons ne sont décodables que par le prêtre officiant. Le goli est un masque sacré, cependant accessible à toutes les composantes sociales y compris les femmes qui peuvent assister à ses spectacles. Incarnation du génie mythique dont il imite les pas de danse, le masque goli annonce en général un moment de grâce. Par certains aspects populaires, le goli est à mi-chemin entre le sacré et le profane.

Les chants-danses sacrés non masqués se pratiquent autant par les hommes que par les femmes. Le yrizéhin[6] est un chant cérémoniel du septième jour consacré à la levée du lit mortuaire dans les régions du nord. Exécuté dans la forêt sacrée, il magnifie les hauts faits du défunt. Le klin est un rite d'initiation lié à l'excision de la jeune fille qui passe ainsi de l'adolescence au statut de femme. Le bêtanki ou le bladiéki qui se manifeste par des transes est une initiation au monde des génies. Ses prêtres et prêtresses qui se signent avec le kaolin sont des devins ayant des pouvoirs mystiques.

Les chants-danses profanes[7] sont accessibles à tous sans distinction de sexe, d'origine ou de statut. Ils s'organisent également autour de leur caractère profane masqué ou pas. La première catégorie compte en son sein le blyo dont les danseurs portent des grelots fabriqués avec des feuilles de rônier et des chapeaux surmontés de masques représentant un type d'oiseau. Le djanin (similaire au blyo) met en valeur le talent du sculpteur. Le laouhé et le flali sont à l'image du zaouli classé au patrimoine de l'humanité par l'UNESCO. Ces

[6] La Thèse de Doctorat de Gouli Gnanazan Awa Inès donne plus d'informations sur certaines de ces expressions artistiques.

[7] Cette liste a été établie grâce aux échanges avec M. Boka Bi Yao Georges, Inspecteur Général au Ministère du Tourisme et des Loisirs, par ailleurs, organisateur du festival de chants et danses, dénommé *Litètèfè* dans la sous-préfecture de Bazré ainsi que dans la grande région de la Marahoué.

chants-danses se produisent généralement à l'occasion des fêtes de réjouissance ou pendant la visite d'une autorité administrative locale ou nationale mais, il n'est pas exclu qu'ils apparaissent pendant des funérailles.

Les chants-danses profanes non masqués sont légions et produits dans des localités différentes notamment dans les cantons Bazré, Kononfla et Golafla. Ici, la distinction selon les genres masculin-féminin est très marquée. Emprunté aux Gagou, le kwlèdtrè se danse avec un morceau de peau d'animal porté à la hanche ou en bandoulière pour rappeler son origine mythique liée à la chasse. Il se présente comme une forme de zaglobi mêlée au gbégbé du pays bété. Très peu chanté, le kwlèdtrè vient juste après le gouligalé, une danse guerrière qui s'exécute à des occasions exceptionnelles de réjouissances ou aux obsèques des dignitaires. Il est une imitation du champ de bataille rythmé par le *laago* ou le tambour mâle. Les femmes ont l'exclusivité du zallo qui vante les mérites de leurs fiancés et maris, rend hommage aux héros du village ou expose les problèmes de femme ou de foyer. À l'aide de bois tapés sur le sol de façon harmonieuse, les femmes chantent et dansent au rythme du zégblé yiri. Le djètawou ou le djètahou (sud) tohowou (centre) ou le wouli (nord) du pays gouro sont des chants funéraires pratiqués par les pleureuses à l'endroit où est exposé le corps du défunt. Ils se présentent sous la forme de complaintes ou de chants laudatifs en l'honneur du défunt et de sa lignée. Dans la région nord, le zin est également un chant funèbre dont la spécificité réside dans le fait qu'il s'exécute aux obsèques d'un homme par deux groupes de femmes, les épouses et les nubiles. Le gahou rentre dans la catégorie des chants funéraires. Tandis que les quatre chants cités sont le fait exclusif des femmes, le gahou appartient proprement aux hommes et s'exécute sur la place du village.

La typologie des chants et danses montre une société en réalité hiérarchisée fonctionnant sur le modèle de la division du travail par genre masculin et féminin. Même si la plupart des masques représentent les visages de femmes, elles restent à l'écart de cet univers. Quand elles se mêlent aux hommes, elles jouent des rôles secondaires pour agrémenter le jeu. La chanson et la danse sont souvent l'affaire des hommes. Malgré le désordre apparent, la société gouro est très hiérarchisée et fonctionne par clan ou *gligba* dont les hauts faits qui s'expriment par le mime, la gestualité, la chorégraphie, le dialogue entre le tambour et le danseur, s'apparentent à des formes d'expression théâtrale.

1.2. Les formes de théâtralité en jeu

La notion de théâtralité a révolutionné le discours théorique sur l'écriture et la pratique du théâtre. Deux acceptions majeures se dégagent de la définition du mot : l'idée du désir du théâtre d'une part et le fait de penser le théâtre sans le texte d'autre part. La première perçoit la théâtralité en fonction du non

théâtral, c'est-à-dire de tout texte qui n'est pas théâtral en soi. La seconde acception conçoit la théâtralité comme un acte purement scénique. Même s'il précise et affirme l'importance du texte par la suite, Roland Barthes (2002, p.123.) corrobore cette idée. Selon lui, la théâtralité « c'est le théâtre moins le texte ». Ce postulat pose déjà la question du théâtre comme spectacle analysé par Isabelle Barbéris. Dans son ouvrage, elle appelle théâtre,

> Tout ce qui, dans les arts vivants, relève de la dimension matérielle de la scène. Ce faisant, (l'auteur) inclut tout ce que l'on a coutume d'appeler aussi « danse », « performance » et « spectacle ». En d'autres termes, (elle) s'intéresse à la matérialité spectaculaire, au jeu et à la scène non pas en tant que fiction, illusion mais en tant que réalités. Barbéris (2010, p. 1)

De fait, tout spectacle peut devenir théâtre à partir de la représentation perçue comme différentes modalités d'une occupation scénique par un corps.

En fonction de chacune des situations auxquelles est confrontée la société, elle se les représente par une danse précise accompagnée d'un chant qui décrit la situation. Certaines vont avoir une valeur mimique et représentative plus accentuée que d'autres. Dans la société gouro, la guerre est représentée par le gouligalé, la chasse par plusieurs danses dont le kwlèdtrè et les cérémonies autour de la mort par le djètahou et le gahou.

Le gouligalé est une danse guerrière qui mime les hauts faits de guerriers sur le champ de bataille. Le *gouligaléblizan* est souvent à la fois un chef de guerre et un grand chasseur. Pour l'occasion, il se déguise en guerrier et porte sur la tête, une coiffe en plume d'oiseaux, en peau de bêtes féroces et de rameaux. Il se peint le visage en noir pour se camoufler. À la taille, au niveau de la hanche, il a une sorte de jupe en peau d'animal à laquelle, il ajoute des rameaux. Il tient dans la main une flèche, un fusil ou tout type d'arme de combat. Il porte en bandoulière un couteau, une lance dont il couvre le bout pour éviter tout accident. Il se pare d'amulettes visibles pour dissuader tout concurrent mystique. En allant à la guerre, l'objectif est avant tout de ramener l'adversaire vivant pour le soumettre à l'esclavage. Donc le combat prend une dimension mystique et se déroule souvent dans un corps à corps. Le gouligalé reproduit la scène de guerre surtout après une période fructueuse d'expédition militaire. Le costume et les objets de guerre dont chacun dispose et les types de peaux d'animaux et d'armes exhibés sont fonction des hauts faits et du grade dans la hiérarchie militaire. Dans la mise en scène, l'accoutrement a pour objectif d'inspirer la peur et d'imposer le respect. Les gestes rappellent les combats et célèbrent les guerriers.

Le kwlèdtrè se danse torse nu, en file indienne dirigée par un danseur-meneur puis deux à deux. Les danseurs portent des peaux d'animaux au niveau

de la cheville. Le meneur de jeu dont la prestation ouvre la danse et met fin à chaque séquence tient des grelots qui fonctionnent comme des éléments de structuration du jeu et d'organisation du groupe. Rythmé par le *laago* ou le tambour mâle et les grelots, le kwlèdtrè commence souvent par une mise en scène du mythe de création de la danse découverte par un chasseur.

Le gahou allie la parole, la mimique, la gestuelle, l'expression corporelle sur le rythme des tambours, des grelots, du cor. Les pionniers du genre sont originaires de la tribu Gola. Il s'agit de : Goli Bi Guessan, Nommon Korbou, Déhin Bi Zamblé, Kouaï Bi Voly dit Kouaï Bi Bodia, Zélia Bi Dati, Sanhiri Vion, Dri Bi Kouamé Gaspard. Mais, la mémoire collective n'a retenu que le visage et l'histoire d'un petit nombre dont notamment, Lagoua Bi Goorè Dadjè du village de Liadjènoufla, descendant du chasseur ayant découvert le rythme. Dadjè va en effet révolutionner le genre avec son grand batteur de tam-tam Dougloin Kouassi et le promouvoir dans toutes les régions gouro. Les chanteurs comme Tizié Anatole, Dodié Michel, Gooré Bi Zadi, les percussionnistes de la trempe de Soupè Bi Akran et les danseurs dont Dobiati Cosmos (recruté ensuite par le ballet national), vont perpétuer l'œuvre de Goorè Bi Dadjè dans sa forme pure.

Avec l'avènement des orchestres congolais, eux-mêmes influencés par la rumba, le tchatcha, le jazz et les bals populaires, distillant la variété française, anglaise, organisés par les élèves venus de la ville, la musique traditionnelle se réinvente. Les musiciens forment des groupes d'orchestres et modernisent les différents rythmes ivoiriens. Le gahou intègre ainsi toutes les musiques gouro et se modernise en utilisant la guitare solo et basse, la batterie, les baffes, les micros et les amplificateurs. Il prend la forme d'une musique tradi-moderne appelée *ballo*, une déformation du mot bal que proposaient justement les citadins. Des chefs d'orchestre comme Wêhi Bi Gokon Germain de Prognianni, Gozan Clavère, Kouamé Djerk et les frères Boti de Zéminanfla, Soti Golè et Yao Simplice de Kononfla, Goli Zahino, KG Rémy, Anderson Dri Bi, Yéplé Jazz de la tribu Gola, Gooré Bi Zadi de Sonfla, Soupè Bi Zobro Guédé, Koffi Julien, Alla Percé du canton Ngoh/Bazré apparaissent sur la scène locale. La plupart de ces artistes vont produire des disques comme le tout premier orchestre, le Kayéli Band de Wêhi Bi Gokon Germain, qui avec les chanteurs Trika Bi Goorè Attila, Zan Eugène, Gazro Djimi, vont connaître un succès national grâce à la chanson *Gagloudji* imposée à podium 1979 et reprise par Meiwey en 2004. Mais pour les puristes, Yéplé Jazz reste à ce jour, un des meilleurs successeurs de Lagoua Bi Goorè Dadjè dont le fils biologique Dadjè Bi Kouassi Marcelin continue les œuvres en reprenant certaines de ses chansons. La nouvelle génération conduite par Bi Pomi Junior essaie de réécrire l'histoire du gahou à l'ère du coupé décalé.

Avec la modernité et l'évolution de la musique de variété, les femmes s'essaient à la pratique du genre en procédant à la synthèse du gahou et du djètahou. Il s'agit notamment des sœurs de Yéplé Jazz, Élisabeth et Éloïse

Zanhouo, de Madou Lou Delphine, Lou Renan et de Lou Suzanne Nazou qui a marqué la scène musicale des années 1990.

En raison de leur mode de représentation, ces chants-danses et notamment le gahou, portent en eux les germes d'un art dramatique qui rend compte du pays gouro. L'œuvre de Dadjè Bi Kouassi Marcelin, héritier de Lagoua Bi Goorè Dadjè fera particulièrement l'objet de cette analyse.

2. Analyse descriptive de la théâtralité dans le gahou

Le chant est un art de la parole qui n'est pas a priori scénique. Il peut se pratiquer sans mouvement, sans spectacle. La théâtralité est un donner à voir, une représentation, un spectacle. Elle renvoie à tout ce qui est scénique. Pour que le chant devienne scénique, il s'accompagne de mouvements, de danses. Le premier vocable qui convoque la théâtralité ici, c'est la danse, la chorégraphie parce qu'il y a une occupation de la scène avec des acteurs qui sont des chanteurs-danseurs-musiciens. Le chant fait ainsi appel à la musique pour rythmer la danse. Dans une représentation ordinaire, il peut y avoir de la musique. Ce n'est pas l'objet de cette étude qui vise surtout à montrer que « l'art dramatique de la culture traditionnelle africaine est avant tout un art de l'oralité, c'est-à-dire l'art du discours oral englobant : celui qui relève à la fois du geste, du muni, de la parole, de la musique, etc. » Barthélémy Kotchy, (1990, pp.105-106). L'artiste accompli maîtrise le discours narratif qu'il agrémente de proverbes et d'images ; sait faire parler son corps ; a une grande faculté d'improvisation et une capacité à établir et maintenir un contact franc avec le public. C'est en définitive, un artiste multidimensionnel. Maîtriser la parole et la prendre en public est au-delà du jeu, un moyen d'apprentissage. Chanter devient un exercice pédagogique, un moyen d'acquisition du savoir et de sensibilisation. C'est donc dans la performance artistique des musiciens, des danseurs et surtout du chanteur principal ou soliste que se révèle la théâtralité du gahou, un lieu de formation du jeune gouro.

2.1. La figure scénique comme élément de théâtralité

L'analyse du spectacle ne saurait se faire sans la description de la figure scénique ou l'acteur en mouvement. Élément central de la mise en scène, elle/il donne vie aux autres composantes du jeu scénique. Dans le spectacle gahou, les chanteurs, les danseurs et les musiciens qui créent par la performance sont des figures scéniques. Leurs actions puisent aussi bien dans une structure établie que dans toutes les ressources de la voix, du corps, du geste.

Le spectacle gahou commence par un premier tableau qui présente un chant d'allégresse à valeur d'invitation ou de publicité. En effet, les membres de l'orchestre entament sous la forme d'une mise en train, une procession à travers les principales artères du village pour rejoindre l'espace ludique circulaire

formé par les spectateurs. Ceux-ci intègrent le cercle de jeu et dansent avec les membres de l'orchestre. Après ce tour de chant-danse populaire, le cercle se reforme pour laisser les acteurs principaux dérouler leur art.

Le deuxième tableau met en scène le chanteur principal et son agent rythmique. Il entonne en a-capela, un chant d'auto-présentation, d'auto-exhibition ou d'auto-célébration que Barthélémy Kotchy (1986, p.269) appelle « chanson d'identification ». Puis avec son agent rythmique et le joueur de cor, ils font le tour du cercle. En pays gouro, le soliste ou chanteur principal est toujours accompagné par un agent rythmique qui répète inlassablement un bout de phrase pour agrémenter le chant et pour permettre au soliste de garder le fil conducteur du chant. C'est en cela que l'accompagnateur joue un double rôle de poète et de mémoire du soliste. Celui-ci s'arrête à certains moments quand il aperçoit dans le public une personnalité qui se lève et le félicite. À cette étape, le chanteur principal se présente à l'auditoire en mettant en voix des récits mythologiques rappelant les conflits d'égo entre les hommes d'une même communauté. Aussi avec la chanson *Zokou*, Dadjè Bi Kouassi puise-t-il dans le monde animal pour évoquer sa lignée d'artistes et se distinguer des imposteurs autoproclamés chanteurs. *Zokou* met en scène Gloga Bi Zokou un chimpanzé et Zuhin Lou Gambloh, une girafe, deux animaux qui incarnent les valeurs contrastées. Zokou symbolise la laideur et Zunhin Lou, la beauté. Il adjoint à ces deux animaux, le lion, l'oiseau aux sept plumages pris au piège pour mieux expliquer sa suprématie. Selon la traduction de Goli Bi (2011, p.57) il dit : « Moi, je suis le lion de la jungle qui tue sa proie et la mange. Et c'est pour cette raison que je triomphe de tous. Je suis le lion. » La chanson *Zokou* est la représentation métaphorique de la beauté, la force, la domination, la prééminence de la famille Dadjè (descendant de chasseurs et d'artistes) dans la société et particulièrement dans le nouvel univers concurrentiel de la chanson gouro[8]. Le conflit récurrent de positionnement révèle la hiérarchisation de la société gouro mise à mal par la modernité.

Le jeu de Dadjè Bi se déploie à travers les gestes[9], les mouvements brusques, les différentes intonations de la voix. Il tient dans la main, une queue d'animal appelée un *vihi*[10] ou *driwoli* ayant appartenu à un ancêtre guerrier ou chasseur. Pour l'occasion, il peut porter une jupe en raphia ou en pagne traditionnel surmonté d'un autre pagne noué à la taille, une coiffe en rameau

[8] Deux travaux, une Thèse de Doctorat et une Biographie, produits respectivement par Gouli Gnanazan Awa Inès et Goli-Bi Irié Mathurin, ont retranscrit le répertoire de Dadjé Bi Kouassi Marcelin.

[9] Les traits caractéristiques non permanents qui font intervenir les gestes, les déplacements sur la scène, sont ce qu'on appelle les mouvements, la vectorisation dont Patrice Pavis relève les différents points à la page 64 de son ouvrage intitulé, *L'analyse des spectacles*.

[10] Terme gouro qui désigne une queue d'animal (bœuf, cheval, buffle, éléphant).

tressé ou en pagne spécialement confectionné. Les autres membres du groupe s'habillent souvent comme ils veulent mais les chanteurs et danseurs tiennent des queues d'animaux ou de petites branches d'arbres.

Le troisième tableau présente une constellation de chansons abordant divers sujets sur l'amour, le courage, le travail, la mort, la vie, en lien avec l'histoire, la société, les mœurs, le pouvoir, le sacré. Dans un jeu de *role play* entre le chanteur principal et son orchestre, se déploie une théâtralité vocale, gestuelle, musicale, chorégraphique harmonieuse. En général, c'est à ce moment que le chant est entrecoupé ou cesse pour que s'instaure un dialogue non verbal entre les batteurs de tam-tam et les danseurs qui, après avoir fait le tour en groupe, sollicitent le tambour à tour de rôle ou deux à deux.

Mais c'est surtout la performance de Dadjè Bi Kouassi qui nous intéresse ici. Pendant son tour de chant et selon le thème, l'artiste incarne successivement divers personnages de chasseur rusé, de fils digne, de parents éplorés, d'amant prodigieux, d'animal féroce, d'artiste inégalé etc. Il joue aussi bien des personnages anthropomorphes que zoomorphes pour camper des situations diverses liées à la société gouro. À travers les membres supérieurs et inférieurs, il a recourt aux pauses, aux mimiques, aux postures, à l'enchaînement des mouvements pour focaliser l'attention du spectateur. Selon les circonstances, il mime la colère, la jalousie, la force, la tristesse par les variations, les intonations et les tonalités de la voix ainsi que par la gestuelle.

Pour créer des émotions chez le spectateur dans la chanson intitulée *Doubagla*, métaphore de la dépossession, de la mort, du vide, du désespoir, Dadjè Bi Kouassi chante la symbolique du buffle écorné. Tandis que le fils décédé est assimilé aux cornes du buffle, la mère ou le père éploré est représenté par le buffle. Afin de mieux rende compte de la douleur, il utilise cumulativement trois signes. D'abord, il émet des sons graves en guise de beuglement, de mugissement, de soufflement, de gémissements, obtenus par le changement de tonalités et des souffles lourds. Ensuite, il s'accroupie ou se tient debout, un ou les deux bras portés sur la tête tournée vers le bas imitant un homme en pleur en pays gouro. Il fait des rotations autour d'un corps imaginaire, remuant la tête et balançant les bras, expression de grandes douleurs ou de tristesse. Ce *gestus*[11] socialement codé pousse les spectateurs à envahir la scène pour exprimer leur adhésion au message véhiculé. Dadjè Bi Kouassi se révèle selon le mot de Barthélémy Kotchy, chanteur-acteur,

[11] Utilisation particulière du corps, le gestus prend la connotation de comportements sociaux selon Brecht. Dans son *Dictionnaire du théâtre*, puis dans la 4e édition revue et augmentée de *Vers une théorie de la pratique théâtrale Voix et images de la scène*, Patrice Pavis énumère et analyse les différents sens du mot.

narrateur-acteur et clôt souvent ses spectacles sur une note d'espoir et de cohésion dont les autres composantes du jeu théâtral rendent bien compte.

2.2. Les autres composantes du spectacle gahou

L'analyse du jeu théâtral ne saurait prétendre à l'exhaustivité si elle se limite à la figure scénique. Le spectacle étant une totalité signifiante, il importe d'interroger l'espace, le temps, les objets et le costume comme autres éléments de la théâtralité du gahou.

La notion d'espace ne prend son sens d'espace scénique que s'il accueille le jeu d'acteurs devant un public. C'est l'espace matériel contenant des objets. Selon les termes de Michel Pruner (1998, p.47), c'est le lieu des corps en mouvement dont les dispositions varient en fonction des cultures. Pour Antonin Artaud (1964, p.55-56) :

> La scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse et qu'on lui fasse parler son langage concret […] Il consiste dans tout ce qui occupe la scène, dans tout ce qui peut se manifester et s'exprimer matériellement sur une scène, et qui s'adresse d'abord aux sens au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit comme le langage de la parole.

Dans le théâtre classique, l'espace dramatique correspond à l'univers fictionnel ou espace sémiotique qui est à son tour représenté de manière concrète sur la scène au moyen de signes verbaux et non verbaux. L'analyse du spectacle gahou ne prend en compte que le second espace dédié à la représentation, c'est-à-dire l'espace scénique ou scénographique. Cet espace ne subit pas de transformation spécifique en vue du spectacle et se rapproche du point de vue de Peter Brook (1977, p.25) :

> Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé.

Le lieu théâtral ou l'édifice aménagé pour recevoir la scène devient tout espace du village. Dans ce lieu, l'espace de l'acteur et du public se confondent. Il n'y a pas d'une part, un espace (la scène, l'estrade) réservé strictement à l'acteur-chanteur-danseur-musicien et un autre (la salle) destiné absolument au public d'autre part. Le quatrième mur est ainsi brisé ; ce qui rend la scène accessible à tous. L'on observe une autopénétration comme une agression mutuelle. Il n'y a pas de frontière étanche entre le regardant et le regardé de sorte qu'à certains moments, l'on se demande qui du regardant et du regardé crée l'événement. Ce qui donne à voir le jeu dans le jeu, la scène dans la scène, le spectacle dans le spectacle, le théâtre dans le théâtre puisque, les danseurs et des spectateurs

recréent par les différents mouvements et gestes, un autre espace. Il n'est donc pas rare de voir au cours des spectacles de Dadjè Bi Kouassi, les femmes se mettre en rang pour essuyer le visage du chanteur et déposer leur pagne sous ses pieds pour ensuite former un autre espace de chant-danse. Les différentes attitudes, les réactions et les postures des spectateurs-danseurs miment ou expriment par ailleurs, l'univers fictionnel ou la fable chantée.

Parfois c'est l'espace du jeu qui vient à la rencontre de celui du spectateur quand, l'artiste dépose son *vii* sous les pieds d'une personne dans le public en signe d'hommage. En général un dignitaire, le spectateur ainsi entré dans l'espace de jeu, esquisse des pas de danse et offre un présent pour répondre à la marque de distinction.

La théâtralité du gahou réside dans le mouvement perpétuel et complice entre le soliste, son orchestre et le public. L'affaiblissement du mur, du rideau entre les artistes et le public ainsi que les marques d'attention sont le symbole d'une société respectueuse de l'ordre hiérarchique mais qui trouve le moyen de fusionner ses énergies, mieux ses composantes.

La notion de temps dramatique correspondant ici au temps de la fiction du chant-récit n'est pas représentée. Selon le contexte, la chanson peut figurer un temps atmosphérique, historique, mythique, chronologique sans que ce temps soit matériellement traduit sur la scène. Le temps scénique est celui de la lumière du jour ou du clair de lune qui constitue les seules belles occasions pour les jeunes de s'amuser et de tisser des liens. Les divertissements organisés à cette période sont aussi bien une manière de célébrer la lumière comme temps du jeu que comme moment de fraternisation et de socialisation. C'est à travers ce temps que les jeunes construisent des projets d'avenir pour la pérennisation de la communauté. La place du village au clair de lune symbolise la page Facebook d'aujourd'hui, espace-temps de divertissement et de rencontre.

Les objets scéniques sont essentiellement constitués d'instruments de musique. Même si chaque objet joue des rôles spécifiques porteurs de sens, il s'agit moins de procéder à leur description, leur classification en vue de relever leur usage et leur utilité que de relever leur richesse structurelle et la variété des techniques de jeu qu'ils offrent. Ces instruments se présentent sous la forme de trompe en corne, de flutes, de clarinettes, de clochettes, de cors, de tam-tams, de tambour et d'accessoires comme la queue d'animal ou des branches d'arbres. Fabriqués à l'aide de bois, de cornes ou de peaux d'animaux ou encore de fer, ils jouent un rôle de rythmisation, d'ornement, d'esthétisation ou de structuration du spectacle.

Élément déterminant du jeu dramatique et caractéristique permanente, le costume est un identifiant qui, en principe, ne change pas. Le costume de théâtre, de danse, de tout spectacle peut être porteur d'un message. Il n'est donc pas gratuit et permet au public de lire le spectacle. S'il change, cela signifie que

l'acteur change de personnalité ou de rôle. Sur la scène du gahou, le chanteur et les membres de son orchestre ne subissent aucun processus de vêtement, de dévêtement et de revêtement en principe. Mais il arrive qu'au fur et à mesure que le spectacle se déroule, les spectateurs chargent le corps (le cou, la taille, l'épaule) du performer de plusieurs morceaux de pagnes ou de foulards en signe d'adhésion aux faits relatés et de geste de satisfaction.

Dans le gahou traditionnel, les acteurs se paraient de vêtements faits à base de tapa, de raphia, de pagne tissé, cousus sous la forme de jupette. Avec la modernité, au lieu d'être torse nu, ils portent un débardeur, un teeshirt ou une chemise. Ils peuvent également porter des uniformes qui les distinguent des spectateurs. Ces costumes dédiés absolument au spectacle, ne sont portés à aucune autre occasion. En plus de la jupette et du teeshirt, le soliste peut tenir une queue d'animal ou une canne sur laquelle, il prend appui.

Dans le spectacle gahou, le costume a un lien étroit avec le type de public et les codes sociaux qui le déterminent. Dans une soirée dansante au Vénus bar de Yopougon, les figures scéniques du gahou peuvent s'habiller en costume veste et cravate pour montrer leur modernité. Face à un public de citadins, l'orchestre fait correspondre son accoutrement. Mais au village, pour une fête de réjouissance, les manifestations socio-culturelles, ils s'habillent en tenue ordinaire composée de chemise ou d'un teeshirt et d'un pantalon. Mais lorsque, le spectacle concerne des occasions particulières comme des funérailles d'une personnalité ou la réception d'une autorité, le costume traditionnel devient une évidence. En fonction du lieu ou du public, il y a une façon particulière de s'habiller. Le spectateur qui vient danser peut se dénuder le torse montrant ainsi son beau corps vigoureux. Le costume renvoie à quelque chose de commun au public aux sens duquel, il parle conformément au code culturel. La capacité d'adaptation du gahou répond sans doute à un souci de renouvellement et de pérennisation pour atteindre une cible plus large et valoriser ainsi, la communauté et la culture gouro, microcosme de la société ivoirienne.

Conclusion

La société ivoirienne a évolué. Les habitudes des populations notamment gouro ont changé. Même si dans ses aspects les plus fondamentaux comme les figures scéniques, la structuration du spectacle, certains instruments de musique, le chant-danse gahou est resté fidèle à ses origines, il s'est mué en ballo avec orchestre. Cette analyse a entrepris d'investiguer dans l'univers du spectacle gahou du pays gouro en vue de montrer que la notion de théâtralité a une dimension plurielle. L'on peut convoquer la théâtralité d'un chant, d'une danse à travers la figure scénique du chanteur-danseur-musicien-performer ainsi que des catégories comme l'espace, le temps, les objets, le costume. Elle

n'est pas exclusivement rattachée au théâtre mais fait référence à d'autres pratiques artistiques comme le chant, la danse, les deux expressions artistiques qui transcendent les époques et les espaces. Aussi par ces temps où il n'y a plus de frontière entre les arts, le chant-danse gahou peut-il être un moyen de réinvention du drame ivoirien pour répondre aux exigences de la société postmoderne qui se nourrit de mobilité.

Références bibliographiques

Artaud A., 1964, *Le théâtre et son double*, Éditions Gallimard, Paris.

Barbéris I., 2010, *Théâtres contemporains, mythes et idéologies,* Presses Universitaires de France, Paris.

Barthes R., 2002, « Le théâtre de Baudelaire », *Écrits sur le théâtre,* (Textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière), Éditions du Seuil, Paris.

Bouko C., 2010, *Théâtre et réception Le spectateur postdramatique*, P.I.E. Lang S.A., Bruxelles.

Brook P., 1977, *L'espace vide*, Éditions du Seuil, Paris.

Goli Bi I. M., 2011, *Marcelin Dadjè Bi, le messager au sommet de l'art*, Les éditions Matrice, Abidjan.

Gouli G. A. I., 2019, *De l'expressivité et de la fonctionnalité dans le gahou des Gouro : l'exemple de Marcelin Dadjé Bi*, Tome I et II, sous la direction du Professeur Tououi Bi Irié Ernest, Université Félix Houphouët-Boigny, Thèse de Doctorat d'État en Lettres Modernes.

Kotchy B., 1986, « Le tohourou de Srolou, drame-figuration », *La chanson populaire en Côte d'Ivoire,* Présence Africaine, Paris.

Kotchy B., 1990, « Le jeu dramatique africain moderne entre l'oralité et le textuel », in *Théâtre Sud*, L'Harmattan/RFI, Paris.

Lehmann H.T., 2002, *Le Théâtre postdramatique,* L'Arche Éditeur, Paris.

Pavis P., 1996, *L'analyse des spectacles*, Éditions Nathan, Paris.

Pavis P., 1996, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris.

Pavis P., 2007, *Vers une théorie de la pratique théâtrale Voix et images de la scène*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve D'Ascq.

Pruner M., 1998, *L'analyse du texte de théâtre*, Dunod, Paris.

Tououi Bi I. E., 2009, *Conte gouro de Côte d'Ivoire : valeur expressive et pouvoir de socialisation de l'homme,* sous la direction du Professeur Zadi Zaourou Bernard, Université de Cocody, Thèse de Doctorat d'État ès Lettres et Science Humaines.

Ubersfeld A., 1996, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Éditions du Seuil, Paris.

Wondji Christophe, 1986, « Chanson et culture populaire en Côte d'Ivoire », *La chanson populaire en Côte d'Ivoire*, Présence Africaine, Paris.