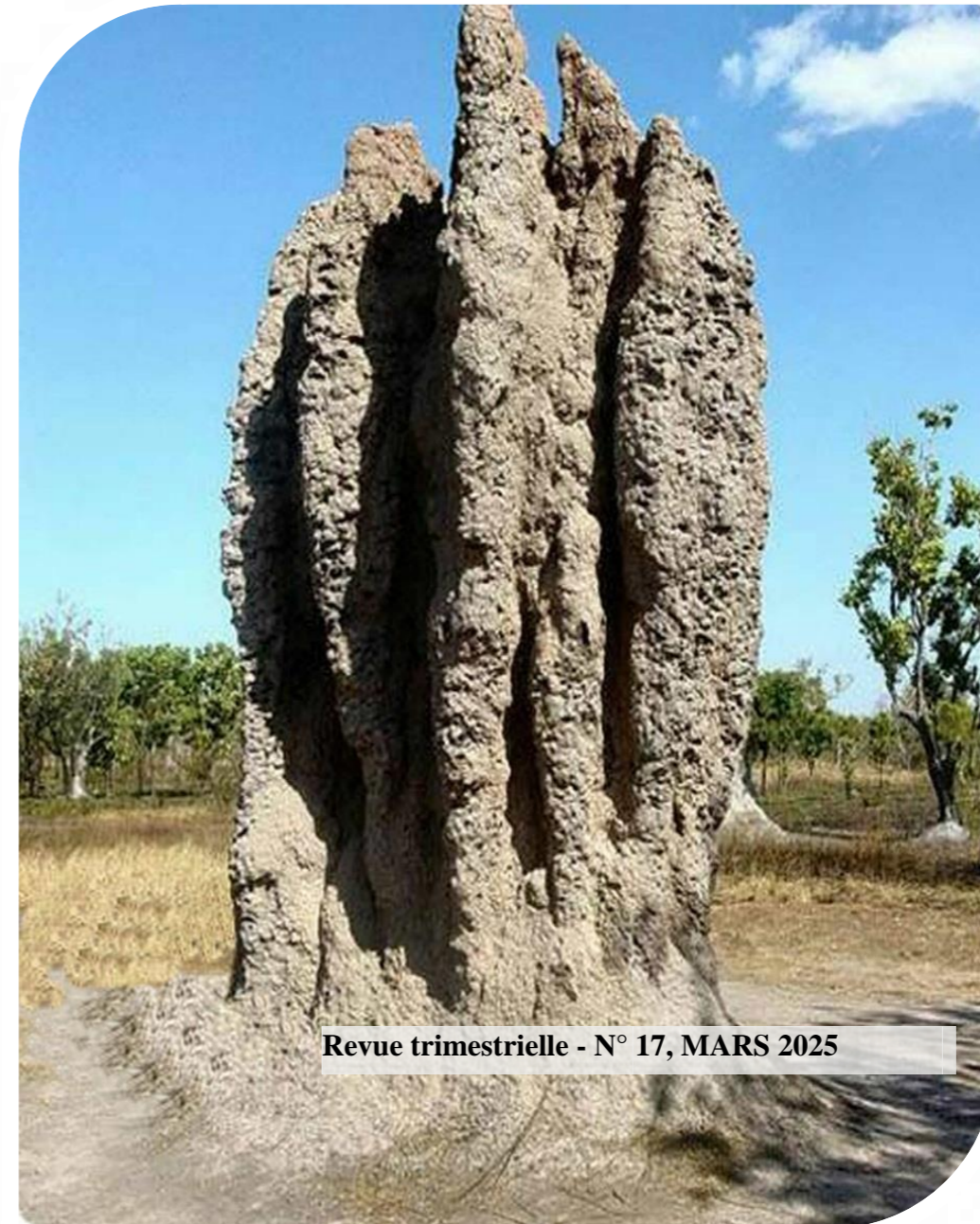


Print ISSN: 2617-4766

E-ISSN: 2617-4774

Đamá Nínau

REVUE INTERDISCIPLINAIRE
LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES



Revue trimestrielle - N° 17, MARS 2025

REVUE TRIMESTRIELLE - N° 17 Đamá Nínau | REVUE INTERDISCIPLINAIRE LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES

Mise en page et Impression

IMPRIMERIE ST LOUIS

53, Rue N'ZARA Doulassamé Face Première Eglise Baptiste du TOGO

BP: 61536 / Tel Bureau: (228) 22 22 10 45 / Mobile : (228) 90 12 37 30

E-mail: imprimerie.stlouis@yahoo.fr



SJIFactor - Scientific Journal Impact Factor

E-mail : evaluation@sjifactor.com

Website : <http://sjifactor.com/>

SJIF 2025 = 6.907 (Scientific Journal Impact Factor Value for 2025).

SJIF Impact Factor Evaluation [SJIF 2025 = 6.907]

"Dama Ninao" est une revue scientifique interdisciplinaire qui accepte et publie tous les articles relevant des Lettres, Arts et Sciences Humaines. A cet effet, elle s'intéresse aux études et théories littéraires, linguistiques, sociologiques, philosophiques, anthropologiques et historico-géographiques. La Revue "Dama Ninao", entendu "L'Entente" en langue kabyè du Nord Togo, est créée dans l'intention de matérialiser la mondialisation ou la globalisation qui s'opère avec l'esprit d'équipe et d'échanges et la désuétude du monde autarcique. Le monde scientifique universitaire ne peut échapper à cet esprit d'équipe qui fonde un creuset où « le fer aiguisé le fer », les échanges se croisent, puis s'entremêlent pour aboutir à une reconstruction des connaissances scientifiques individuelles dans la collectivité.

La Revue Dama Ninao nous renvoie à la Civilisation de l'Universel du poète sénégalais Léopold Sédar Senghor, qui prône la porosité des âmes avec l'acceptation de l'autre, de ce qu'il dispose d'utile pour mon avancement : sa civilisation, sa culture, sa langue ... Elle se fonde notamment sur la philosophie de Paul Ricœur qui préconise la perception de Soi-même comme un autre. Considérer soi-même comme un autre aux yeux de l'autre, nous amènerait à faire taire nos distensions et ressentiments afin de redimensionner notre espace, reconstruire notre histoire et notre société.

La Revue Dama Ninao s'est inspirée de la nature. Des insectes en miniature nous produisent de bels chefs-d'œuvre architecturaux, conjuguent leur génie créateur et leur force dans la patience et dans la tolérance. Ils créent des œuvres monumentales qui dépassent l'entendement humain, les termitières. A cet effet, la nature semble nous parler, nous guider, nous instruire dans le silence. Seules ces créations nous interpellent sans autant faire de nous des disciples. Comme la termitière qui, pour la plupart du temps, est une composante de maillons surgissant de la même matière, la Revue Dama Ninao se veut une termitière scientifique dont les enseignants-chercheurs en sont les maillons.

Au confluent de diverses sciences, la Revue Dama Ninao se propose de promouvoir la recherche scientifique et universitaire en impulsant le dialogue interdisciplinaire, le dialogue entre divers champs disciplinaires et divers contributeurs du monde universitaire.

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM
Université de Lomé

ADMINISTRATION DE LA REVUE

Directeur de publication et rédacteur en chef :

Professeur TCHASSIM Koutchoukalo, Université de Lomé

Directeur de rédaction :

SILUE Lèfara (Maître de Conférences), Université Félix Houphouët Boigny

Comité Scientifique

Professeur Yaovi AKAKPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Kodjona KADANGA, Université de Lomé (Togo), Professeur Xavier GARNIER, Université Paris 3 (France), Professeur Norbert VIGNONDE, Université de Bordeaux (France), Professeur Adama COULIBALY, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Okri Pascal TOSSOU, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), Professeur Mamadou KANDJI, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Komla Messan NUBUKPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Amadou LY, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Kazaro TASSOU, Université de Lomé (Togo), Professeur Dotsè YIGBE, Université de Lomé (Togo), Professeur Kodjo AFAGLA, Université de Lomé (Togo), Professeur Alain-Joseph SISSAO, Institut des Sciences des Sociétés (Burkina Faso), Professeur Komla Essowè ESSIZEWA, Université de Lomé (Togo), Professeur Gneba KOKORA, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Louis OBOU, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Ataféi PEWISSI, Université de Lomé (Togo), Professeur Vicente Enrique Montes Nogales, Universidad de Oviedo (Espagne), Professeur Mamadou FAYE, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Akila AHOULI, Université de Lomé.

Comité de lecture

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM, Université de Lomé (Togo), Professeur Gbati NAPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Didier AMELA, Université de Lomé (Togo), Professeur Komi KOUVON, Université de Lomé (Togo), Dr Komi BEGEDOU, Université de Lomé (Togo), Dr Koffi Dodzi NOUVLO, Dr Kpatimbi TYR, Université de Lomé (Togo), Dr Madis KROUMA, Université de Lomé, Professeur Arthur MUKENGE, Université de Rhodes (Afrique du Sud), Professeur Xolali MOUMOUNI-AGBOKE, Université de Lomé (Togo), Dr Anoumou AMEKUDJI, Université de Lomé (Togo), Professeur Raphaël YEBOU, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), Professeur PERE-KEZIMA, Université de Lomé.

Comité de rédaction

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM, Docteur Wonouvo GNAGNON (Assistant), Docteur DOUHADJI Kossi, Université de Lomé.

Contact : revuedamaninao@gmail.com

Site Internet de la Revue Dama Ninao : <https://revuedamaninao.net/>

LIGNE EDITORIALE DE LA REVUE DAMA NINAO

Dama Ninao est une revue scientifique internationale. Dans cette perspective, les textes que nous acceptons en français ou anglais sont sélectionnés par le comité scientifique et de lecture en raison de leur originalité, des intérêts qu'ils présentent aux plans africain et international et de leur rigueur scientifique. Les articles que notre revue publie doivent respecter les normes éditoriales suivantes :

La taille des articles

Volume : 10 à 15 pages ; interligne 1.5, police 12 pour le corps du texte et les courtes citations ; police 11 pour les longues citations, Times New Roman, les références des citations doivent être incorporées dans le texte. Exemple : Guy Rocher (1968, p. 29), pas de référence en foot-notes à l'exception de quelques commentaires.

Ordre logique du texte

- Un **TITRE** en caractère d'imprimerie et en gras. Le titre ne doit pas être trop long ;
- **Nom et prénom(s)** du contributeur ou des contributeurs, **nom de l'institution** d'appartenance, **adresse mail**
- Un **Résumé (Abstract)** de 8 lignes en français et anglais, en interligne simple, suivi de 6 **Mots clés (Key words)**
- Une **Introduction** : elle doit avoir une problématique, une méthode et une structure.
- Un **Développement** : les articulations du développement du texte doivent-être titrées comme suit :

1-Pour le **Titre** de la première section

1-1-Pour le **Titre** de la première sous-section

1-2- Pour le **Titre** de la deuxième sous-section

2- Pour le **Titre** de la deuxième section

2-1-Pour le **Titre** de la première sous-section

2-2- Pour le **Titre** de la deuxième sous-section

3- Pour le **Titre** de la troisième section (si l'auteur de l'article le souhaite)

-Une **Conclusion** : elle doit être courte, précise et concise en mettant en relief l'authenticité des résultats de la recherche.

-**Bibliographie** (Mentionner uniquement les auteurs cités)

Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Editeur. Exemples :

- AMIN Samir (1996), *Les défis de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan.
- BERGER Gaston (1967), *L'homme moderne et son éducation*, Paris, PUF.
- DIAGNE Souleymane Bachir (2003), « Islam et philosophie. Leçons d'une rencontre », *Diogenes*, 202, p. 145-151. (Pour les articles).

Typographie française

- La Revue Dama Ninao s'interdit tout soulignement et toute mise de quelque caractère que ce soit en gras.
- Les auteurs doivent respecter la typographie française concernant la ponctuation, l'écriture des noms, les abréviations...

Tableaux, schémas et illustrations

En cas d'utilisation des tableaux, ceux-ci doivent être numérotés en chiffre romains selon l'ordre de leur apparition dans le texte. Ils doivent comporter un titre précis et une source. Les schémas et illustrations doivent être numérotés en chiffres arabes selon l'ordre de leur apparition dans le texte.

Soumission des manuscrits

Tous les manuscrits doivent être soumis uniquement par voie électronique à l'adresse suivante : revuedamaninao@gmail.com/infos@revuedamaninao.net. Tous les échanges entre le secrétariat de la revue et l'auteur se feront uniquement par internet, il importe donc de fournir un mail actif que l'auteur consulte très régulièrement et d'envoyer toutes les informations relatives au processus de publication des articles uniquement par mail. Les frais d'instruction de l'article sont de **20000f** payables immédiatement au moment de l'envoi de l'article. À l'issue de l'instruction, si l'article est retenu, l'auteur paie les frais d'insertion qui s'élèvent à **30.000f**. Les frais d'instruction et d'insertion s'élèvent donc à **50.000f** payables par transfert, frais de

transfert y compris. Le paiement des frais d'insertion donne droit à un tiré à part. Si un auteur achète un exemplaire, les frais d'envoi sont à sa charge. Les frais de gravure des clichés, des schémas et l'expédition des tirés à part (pour ceux qui voudraient les avoir par la poste) sont à la charge des auteurs. La Revue Dama Ninao paraît trimestriellement. Toute soumission doit parvenir au secrétariat de la rédaction un mois voire deux semaines (délai de rigueur) avant la publication du numéro dans lequel l'article pourra être inséré. Pour toute information, envoyez un mail à : revuedamaninao@gmail.com/infos@revuedamaninao.net ou visitez le site de la revue : www.revuedamaninao.net.

Evaluation par les pairs

Les instructeurs à qui la revue affecte les articles de leur spécialité, doivent les lire avec rigueur, rejeter tout article dont le contenu est en inadéquation avec le titre et/ou dont le raisonnement n'offre pas une qualité scientifique, faire des propositions pour l'amélioration dudit article, renvoyer l'auteur de l'article à la ligne éditoriale de la revue au cas où elle n'est pas respectée. Ils se doivent notamment de vérifier, par le biais d'internet, si le même article n'est pas déjà publié dans une revue en ligne.

Objectifs et portée

La revue Dama Ninao, de par son nom qui signifie « entente », a pour objectifs :

- de matérialiser le monde universitaire qui est un creuset où « le fer aigüise le fer », les échanges se croisent, puis s'entremêlent pour aboutir à une reconstruction des connaissances scientifiques individuelles dans la collectivité ;
- de promouvoir la recherche scientifique et universitaire en impulsant le dialogue interdisciplinaire, le dialogue entre divers champs disciplinaires et divers contributeurs du monde universitaire.

La revue Dama Ninao a une portée scientifique et sociale. A cet effet, elle publie tous les articles relevant des Lettres, Arts et Sciences Humaines et s'intéresse aux études et théories littéraires, linguistiques, sociologiques, philosophiques, anthropologiques et historico-géographiques sur appel à contribution thématique (colloque) ou varia. Elle est un espace de rencontre, de construction et de reconstruction des réseaux relationnels et scientifiques.

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM

Université de Lomé

SOMMAIRE

1. **DIDACTIQUE DE L'ELOGE DANS L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE TCHADIEN ET SON IMPACT SUR LE DEVELOPPEMENT DES COMPETENCES ARGUMENTATIVES/EXPRESSIVES DES ELEVES p. 9-25**
HINFIENE Kebkiba, Université de Pala (Tchad)
DAGUE Abraham, Cabinet d'Études (Tchad)
2. **LES RADIODIFFUSIONS LOCALES ET LA GOUVERNANCE CLIMATIQUE DURABLE AU TOGO ----- p. 26-42**
GNASSEMBE Adri Dibaba M., Université de Lomé (Togo)
NAPO Gbati, Université de Lomé (Togo)
DJANGBEDJA Minkilabe, Université de Lomé (Togo)
3. **LA BATAILLE DU LOKLIN ET LA MISE EN SERVITUDE DES VAINCUS DANS LE TAKPININ (AU NORD DE LA CÔTE D'IVOIRE) (1890-1914)----- p. 43-64**
VIDO Agossou Arthur, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)
COULIBALY Dognima Lassina, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
4. **DE L'HISTORIQUE DANS LE ROMANESQUE : L'EXEMPLE DE ROMOLA, OU LE REVE INACHEVÉ DE GEORGE ELIOT ----- p. 65-79**
IBOURAHIMA BORO Alidou Razakou, Université de Parakou (Bénin)
SEGUEDEME Hergie Alexis, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)
5. **ACCES A L'EDUCATION PRESCOLAIRE CHEZ LES ENFANTS EN MILIEU RURAL AU MALI : DEFIS ET ENJEUX ----- p. 80-95**
Dr Bassy KANOUTE, Université des Sciences Sociales et de Gestion de Bamako (USSGB) (Mali)
6. **MUTATIONS SOCIO-SPATIALES ET ENVIRONNEMENTALES DANS LA COMMUNE DE BONDOUKOU (NORD-EST, CÔTE D'IVOIRE): UNE ENTORSE AU DÉVELOPPEMENT DURABLE-----p. 96-115**
DIARRASSOUBA Bazoumana, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
SECREDOU Kouakou Kra Romaric, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

- 7. MECANISMES SOCIOCOGNITIFS DE L'ORIENTATION
PROFESSIONNELLE ET RECHERCHE D'EMPLOI DES DIPLOMES DE
L'UNIVERSITE DE DOUALA ----- p. 116-137**
DOUANLA Djiala Adéline Merlyne, Université de Douala, (Cameroun)
COMMANDE Bayaba Schadrac, Université de Douala, (Cameroun)
- 8. ANÁLISIS SEMÁNTICO-PRAGMÁTICO DE LA PALABRA «PERDÓN» EN
BAOULÉ, LENGUA KWA DE COSTA DE MARFIL ----- p.138-151**
KOUAME Fréjuss Yafessou, Université Alassane Ouattara de Bouaké (Côte
d'Ivoire)
- 9. DETERMINANTS ET EFFETS DU PARRAINAGE SUR LES
PERFORMANCES SCOLAIRES DES ECOLIERS DES COMMUNAUTES
AGRO-PASTORALES DE NIKKI AU NORD-BENIN ----- p. 152-179**
DJOHY Georges, Université de Parakou (Bénin)
- 10. PESANTEURS SOCIOCULTURELLES ET FREQUENTATION DES
MUSEES EN CÔTE D'IVOIRE : CAS DU MUSEE DES CIVILISATIONS DE
CÔTE D'IVOIRE ----- p. 180-195**
OUATTARA Gnouobere Affou, Institut National Supérieur des Arts et de
l'Action Culturelle (INSAAC), (Côte d'Ivoire)
DALLY Jean François, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action
Culturelle (INSAAC), (Côte d'Ivoire)
- 11. INVESTIGATING THE CAUSES AND MANAGEMENT OF INDISCIPLINE ACTS
AMONG SECONDARY SCHOOL STUDENTS IN BENIN: A CASE STUDY OF CEG
TANKPÈ AND CEG HOUÈTO IN ABOMEY-CALAVI ----- p. 196-215**
SAKPOLIBA Goudjinou Innocent, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)
EZIN Ohô Emmanuel, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)
- 12. COMMUNICATION CITOYENNE ET GESTION DURABLE DES
INFRASTRUCTURES ROUTIÈRES ET D'ASSAINISSEMENT EN CÔTE
D'IVOIRE : CAS DE LA VILLE DE BOUAKÉ ----- p. 216-237**
KPANGBA Boni Hyacinthe, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
KOFFI Yao Maurice, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
KODJO Béné Marie-Ange Christel, Université Alassane Ouattara (Côte
d'Ivoire)

13. **LES FESTIVALS : OUTIL DE VALORISATION DU PATRIMOINE ET D'ATTRACTIVITE TOURISTIQUE DANS DISTRICT AUTONÔME DES MONTAGNES (CÔTE D'IVOIRE)**----- p. 238-252
OUATTARA Djamanatigui, Université de San Pedro (Côte d'Ivoire)
14. **CARACTERISTIQUES SOCIODEMOGRAPHIQUES ET TRAITS DE PERSONNALITE DES ADOLESCENTS SOUFFRANT DU TROUBLE DU JEU VIDEO A LOME AU TOGO** ----- p. 253-270
DEKPO-KPONKOU Josiane A., Université de Lomé (Togo)
BAWA Ibn Habib, Université de Lomé (Togo)
KPASSAGOU L. Bassantéa, Université de Lomé (Togo)
15. **ANALYSE SEMIOTIQUE DU LOGO DE L'ALLIANCE DES ETATS DU SAHEL (AES)**----- p. 271-292
BEREMWIDOUYOU Issouf, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso)
16. **INTERNET COULLISSE DE L'ANONYMAT : LES STRATEGIES POUR S'EXPRIMER LIBREMENT** ----- p. 293-308
MBONDZI Jeannette Yolande, Université Omar Bongo (Gabon)
17. **FROM SELFHOOD TO SURVIVAL: POSTCOLONIAL REFLECTIONS ON PAUL LAURENCE DUNBAR'S "WE WEAR THE MASK"** ----- p. 309-322
BEGEDOU Komi, Université de Lomé (Togo)
18. **DE L'ECRITURE POSTCOLONIALE DANS L'ŒUVRE DE MOHAMMED DIB : POUR UNE SUBVERSION DES SCHEMES NARRATIFS**----- p. 323-341
DOUKOURE Madja Odile, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
19. **LE FESTIVAL SAINT PIERRE DE SAN PEDRO : ENTRE VALORISATION TOURISTIQUE ET VOLONTE DE CONJURATION DE LA « MALEDICTION » DU PROPHETE HARRIS** ----- p. 342-364
YEO Mamadou, Université Polytechnique de San Pedro (Côte d'Ivoire)
SAGNON Ibrahima, Université Polytechnique de San Pedro (Côte d'Ivoire)
OUATTARA Aboubacar Adama, Université Polytechnique de San Pedro (Côte d'Ivoire)
20. **LA CRISE DU DIALOGUE ET DES REPLIQUES DANS LE THEATRE CONTEMPORAIN : L'EXEMPLE DE LA REINE ET LA MONTAGNE DE MAURICE BANDAMA ET DE RAMSES II, LE NEGRE DE THIAM**
ABDOUL KARIM ----- p. 365-381

- BOMBOH BOMBOH** Maxime, Ecole supérieure de théâtre, cinéma et l'audio-visuel, (Côte d'Ivoire)
- 21. LA CHUTE DE MOUAMMAR KADHAFI ET L'EXPANSION DU TERRORISME EN AFRIQUE DE L'OUEST (2011-2023)----- p. 382-401**
SILUE Nahoua Karim, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
- 22. L'IMMIGRATION DANS *DESTIN DE CLANDESTINS : JEUX ET ENJEUX D'UNE HYBRIDITE SPECIFIQUE* ----- p. 402-418**
KANON Nancy Mireille, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
- 23. LA POÉTISATION DU SILENCE CHEZ MICHEL DEGUY OU LA FABRIQUE D'UNE SIGNIFIANCE DU VIDE DANS DONNANT DONNANT ----- p. 419-436**
KOUASSI Oswald Hermann, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
- 24. CIRCUITS DE DISTRIBUTION DE POISSONS PAR LES FEMMES A N'DJAMENA (TCHAD)----- p. 437-458**
MAHAMAT Bello Yaro, Université de N'Djaména (Tchad)
Dr MADJIGOTO Robert, Université de N'Djaména (Tchad)
- 25. LE TOHOUROU BÉTÉ : ENTRE MUSICALITÉ ET THÉÂTRALITÉ----- p. 459-476**
MABA Tagbo Victo, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC), (Côte d'Ivoire)
ATTOUNGBRÉ Kouadio Félix, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC), (Côte d'Ivoire)
- 26. LA BIOÉTHIQUE Á L'EPREUVE DE L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE EN AFRIQUE ? ----- p. 477-493**
TANOH Yoman Alexandre, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
- 27. INFLUENCE DES STRATEGIES D'APPRENTISSAGE DES ELEVES ATTEINTS DE HANDICAP MOTEUR SUR LES PERFORMANCES SCOLAIRES : CAS DES ELEVES DE 3^E INSCRITS AU COLLEGE BESSIEUX DE LIBREVILLE-GABON ----- p. 494-510**
YEKE PENDI Ulrich Ariel, Université Omar Bongo (Gabon)
NTSAME MBA Flora, Université Omar Bongo (Gabon)
BOULINGUI Ninon-Léa, Université Omar Bongo (Gabon)

- 28. LE CORPS HUMAIN : UN MYSTÈRE CACHÉ DE L'ÉTERNITÉ -- p. 511-526**
VAÏDJIKÉ Dieudonné, Université de N'Djamena (Tchad)
VOUNSOUNA Thomas Henri, Université de N'Djamena (Tchad)
- 29. DU ROMAN AFRICAÏN FRANCOPHONE COLONIAL AU ROMAN AFRICAÏN FRANCOPHONE POSTCOLONIAL : LES TRAJECTOIRES D'UN GENRE (DÉS)OCCIDENTALISÉ ----- p. 527-545**
GNAGNON Wonouvo Kossi, Université de Lomé (Togo)
- 30. CAMEL DE HENRI DUPARC, UN SYSTEME METAPHORIQUE PROLEPTIQUE----- p. 546-564**
N'DRI Yao, Université Félix Houphouët-Boigny, (Côte d'Ivoire)
OUE Gonseu Casimir, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (Côte d'Ivoire)
- 31. LA DIALECTIQUE DANS LA PAROLE LIBATOIRE CHEZ LES BAOLÉ : TYPOLOGIE, FONCTIONNALITÉ ET IDÉOLOGIE ----- p. 565-582**
N'GORAN Kouassi Honoré, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
- 32. PERCEPTIONS PSYCHOSOCIOLOGIQUES DE L'UNIFORME SCOLAIRE CHEZ LES ELEVES DU DISTRICT D'ABIDJAN ----- p. 583-600**
N'CHO Yéby Ignace, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (Côte d'Ivoire)
NYWLE Tintéou Olivier, Ecole Normale Supérieure (ENS), (Côte d'Ivoire)
- 33. MUSEES ET IDENTITE NATIONALE : LE CAS DU BENIN ----- p. 601-621**
KODOWOU Dodji Yohanès, Université de Lomé (Togo)
TANAÏ Aboubakar, Université de Lomé (Togo)

LE TOHOUROU BÉTÉ : ENTRE MUSICALITÉ ET THÉÂTRALITÉ

**Tagbo Victor MABA - Maître-Assistant (CAMES),
Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC)
&
Kouadio Félix ATTOUNGBRÉ - Maître-Assistant (CAMES),
Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC).**

Résumé : Dans le pays wè (Ouest de la Côte d'Ivoire) d'où il puise son essence, le Tohourou est particulièrement populaire. Largement pratiquée aujourd'hui, par les Niaboua et les Bété, ses particularités se distinguent par le jeu des danseurs et des chanteurs et la richesse de son orchestration. Sa mise en scène qui met en avant les récits des mythes, le jeu des acteurs, les accessoires, les rythmes, les chants, en fait une forme d'art totale mêlant le théâtre, danse et musique. Enrichi par cette diversité, il se distingue comme une pratique où la théâtralité et la musicalité s'entrelacent pour mettre en valeur les traditions populaires des peuples qui l'ont vu naître. C'est cette forme d'expression artistique exceptionnelle qui fera l'objet de cette étude.

Mots clés : Communautés, Danse, Musicalité, Chanson, Tohourou, Théâtralité, Côte d'Ivoire

Abstract: In the Wè country (western Côte d'Ivoire), from which it draws its essence, Tohourou is particularly popular. Widely practiced today by the Niaboua and Bété people, its particularities are distinguished by the performance of the dancers and singers and the richness of its orchestration. Its staging, which highlights the stories of myths, the acting, the props, the rhythms, and the songs, makes it a complete art form blending theater, dance and music. Enriched by this diversity, it stands out as a practice where theatricality and musicality intertwine to showcase the popular traditions of the peoples who gave birth to it. It is this exceptional form of artistic expression that motivated this study.

Keywords: Communities, Dance, Musicality, Song, Tohourou, Theatricality, Ivory Coast

Introduction

Le Tohourou est une danse traditionnelle de Côte d'Ivoire. Cette pratique artistique constitue une symbiose d'éléments sociaux reflétant une théâtralité et une musicalité complexes et riches. À travers sa mise en scène, ses chorégraphies, les jeux de mots, son orchestration, ses chants, le Tohourou se rapproche d'une véritable

représentation théâtrale et d'un spectacle de musique. Un tel constat exige une analyse profonde de cette danse pour comprendre le mode d'exécution et les différentes formes artistiques qu'elle renferme. **Le Tohourou bété : entre musicalité et théâtralité**, est le sujet qui fera donc l'objet de cette étude. Tel que formulé, la recherche va consister à analyser les éléments théâtraux et musicaux présents dans le Tohourou et de démontrer comment ils contribuent à faire de cette danse traditionnelle un spectacle. L'objet de l'étude et la question de recherche ayant été ainsi dégagés, nous avons opté pour une méthode qualitative incluant l'analyse documentaire, des observations ethnographiques portant sur la description des performances et des entretiens pour l'atteinte des résultats. En tenant compte de cette approche méthodologique, l'esthétique théâtrale, Catherine Naugrette (2014), l'analyse des spectacles, Patrice Parvis (2008), la polyrythmie et la dynamique musicale africaine, Arthur Morris Jones (1959), s'illustrent comme étant les théories les plus aptes pour préciser le cadre de l'étude. Ainsi, la compréhension du sujet conduit à l'examiner sous trois angles principaux. D'abord, les origines du Tohourou, ensuite la théâtralité et la musicalité dans le Tohourou et enfin, les fondements sociologiques et patrimoniaux du Tohourou.

1- Les origines du Tohourou

Pour comprendre l'origine du Tohourou, nous examinerons son histoire, son évolution et nous nous intéresserons à aux acteurs qui en assurent animation.

1-1- Les origines du Tohourou : historique et évolution

L'origine du Tohourou date de l'époque des grandes migrations des peuples ivoiriens qui s'étendent du 11^{ème} au 18^{ème} siècle : Pierre Kipré (2005, p.17), avec des flux et reflux de part et d'autre, occasionnant de multiples brassages culturels. Selon Tapé Gozé (1986, p. 24), « *Le Tohourou ou Blé-gla (masque chanteur) est une institution culturelle du pays Wè. Son histoire spécifique s'inscrit dans le cadre général de l'histoire du gla ou masque. C'est dans ce contexte qu'il faut le situer pour élaborer sa genèse* ». Pour appréhender les origines du Tohourou, il convient de remonter à l'univers des masques. En effet, dans la société Wè, le ministère de

l'éducation et de la culture regroupe trois masques qui sont le *Déhesri* (masque des cérémonies et de divertissement des habitants du village par les contes plaisants), le *Dégla* (masque danseur imposant le rythme aux batteurs par les mouvements du corps et des jambes) et le *Blégla* (masque chanteur symbolisant le charme, la finesse et l'art de la parole chantée). Au regard des valeurs socio-esthétiques de ces trois masques, ils seront adoptés par les Bété de Daloa avant de se propager dans tout le pays bété. C'est ainsi que les pionniers héritèrent eux-mêmes, de ces masques et le transplantèrent dans le terroir bété sur le vocable de « *Tohourou* », Tapé Gozé, (1986, p. 21). Ce sont ces trois masques du département de l'éducation et de la culture qui ont été la source d'inspiration et de création du Tohourou, Gohou Wondji (2019, p.16).

Etymologiquement, le mot « *Tohourou* » est composé du préfixe " *ton* " et du suffixe " *wrou* " signifie 'parole salée', c'est-à-dire l'art de la belle parole. Chez les Niaboua qui ont hérité le masque danseur des Wê, Tohourou provient de " *tono-hourou* " qui signifie "donne lui des conseils, apprends-lui la parole ou encore apprends-lui la sagesse". (Gohou Wondji, Ibid.). Cela veut dire qu'à travers cet art, l'on apprend le sens de l'histoire car il est suffisamment initié à la tradition et à la culture. Pour ne pas trop spéculer sur ce concept, il faut retenir que « *Tono-hourou* », qui se traduit du Niaboua, langue originelle de cet art, par « enseigne-lui la sagesse » est la tentative lexicologique la plus plausible du Tohourou, lequel est une poésie chantée. Un art de chant et de musique exécuté par les dépositaires de la tradition et de l'histoire du peuple bété. Par essence donc, le Tohourou est un moyen d'éducation du peuple. Utilisant la parole soutenue par le chant et le rythme, le Tohourou apporte la vérité, trace la voie à suivre conformément à la tradition et aux normes sociales. De chez les Wê, il arrive en pays Niaboua, d'où il s'introduira chez les Bété. Aujourd'hui, contrairement à son territoire d'origine, le Tohourou est plus pratiqué au sein des communautés Niaboua et Bété de Daloa et d'Issia.

1-2- Les acteurs du Tohourou

Une prestation de Tohourou requiert la présence sur scène de trois types d'acteurs. L'acteur principal (premier artiste) dans un orchestre est le lead vocal qui exécute la plupart des chants, celui dont le groupe porte le nom. Pour l'orchestre de Tohourou, on dira par exemple, Liadé, Gbahi ou Gnepo viendra chanter ce soir, pour parler de l'orchestre. Le lead vocal est donc le chef incontesté du groupe ou tout simplement le Maître-Tohourou. Il est l'auteur compositeur et interprète de la quasi-totalité des chansons du Tohourou, c'est-à-dire les siennes et celles des autres membres de l'orchestre. Dans son jeu, le Maître-Tohourou tient la canne appelée le "*Tohourou péhi*" dans la main gauche et dans celle de la droite le "*Bissa*" ou chasse-mouche qui est généralement une queue de buffle ou de bœuf.

Le deuxième acteur dans une manifestation de Tohourou est l'accompagnateur ou agent rythmique. Comme son nom l'indique, c'est un musicien qui accompagne le Maître-Tohourou en émettant une seconde voix parallèle à celle de l'artiste/lead vocal. Il est aussi appelé agent rythmique, car il suit le lead vocal dans ses déplacements sur scène et a pour tâche principale de répéter son discours musical (tirade) pour créer l'harmonie et/ou la polyphonie. C'est un coéquipier essentiel du Maître-Tohourou (lead vocal) dans la conduite du chant et de l'animation générale de la prestation. C'est par rapport à lui que le chœur réagit et que le lead vocal développe le récit. Quant au troisième groupe d'acteurs, il constitue le chœur, c'est-à-dire le reste de tous les membres de l'orchestre.

Séry Bailly et Gohou Wondji classifient les héritiers du Tohourou en trois grandes générations. La première génération est composée cinq principaux Maîtres-Tohourou. Kipré Balou (Daloa), Diyra Gozé (Issia), Digbeugbo Zréga (Issia), Tagro Bhlé ((Issia) et Séry Yrima Dodo (Issia). La deuxième génération comprend, Tima Gbahi (Daloa), Lago Liadé Emile (Issia), Srolou Gabriel, Nahounou Gnepo (Issia) et Noughé Lago (Daloa). Cette génération a connu une gloire artistique au point où elle a enregistré de nombreux adeptes à l'exemple de Gohounou Patrice, Goprou Dominique et Kotokou qui possèdent également d'énormes qualités et ayant

maintenu la flamme de la succession. La troisième génération (la nouvelle génération) est portée par Blé Wandji (Daloa) avec son concept « *Le Tohourou de Zah* », Zadi Sébastien (Soubré), Tapé Oré Félix (Daloa), Blé Digbeu (Saioua), Lago Guina (Daloa), Guéhi Kanon (Issia) et Zomassa (Daloa).

Les Maîtres-Tohourou de cette Troisième génération sont les espoirs actuels de la pérennisation du Tohourou en tant que chant traditionnel porteur de l'histoire et l'héritage culturel du peuple bété.

2- La théâtralité et la musicalité dans le Tohourou

Cette partie de l'étude met en lumière comment la présence des éléments théâtraux et musicaux dans le Tohourou permet de faire de cette expression artistique une performance vivante et expressive.

2-1- Les éléments distinctifs de la théâtralité dans le Tohourou

Selon Anne Ubersfeld (1977, p 12), la théâtralité est « *L'ensemble des procédés qui confèrent à une performance, une dimension théâtrale, qu'elle relève du théâtre proprement dit, ou d'une forme d'expression artistique* ». Autrement dit, l'ensemble des éléments théâtraux observables dans une expression culturelle, qu'elle soit artistique ou non. Vu sous cet angle, la présence du dialogue, l'expression corporelle et la gestuelle, la mise en scène et les personnages, les costumes et les accessoires dans le Tohourou, en font une activité artistique s'inscrivant dans une perspective spectaculaire où la théâtralité joue un rôle fondamental. La présentation et l'analyse des éléments théâtraux ci-après, permettent de justifier cette thèse.

2-1-1- Le dialogue

Le Tohourou, au-delà de sa dimension chorégraphique et rythmique, se distingue par une forme musicale particulière qui s'apparente au dialogue théâtral. Cette caractéristique repose sur un échange vocal entre les chanteurs, organisés en sorte de relais scénique où la parole se construit et se transmet comme dans une représentation dramatique. Une sorte de symbiose, une interaction entre les différents acteurs (chanteurs, danseurs, instrumentistes, public) s'inscrivant comme l'affirme

Wolé Soyinka (1976), dans la tradition du théâtre africain où l'oralité est omniprésente.

L'oralité, une forme d'expression qui se caractérise par la puissance de la voix, sa dimension mythique et l'émotion qu'elle provoque. Ceci dit, le Tohourou, comme l'affirme Séry Bailly (2015, p 13), est

Un trésor en matière d'expression (vocabulaire, proverbes, images etc.) et il met à notre disposition de véritables livres d'histoire sociale, culturelle et politique. Ce n'est pas sans raison que ce genre s'appelle tohourou ou « tonohourou », qui veut dire, enseigne-lui la parole, la sagesse.

Plus qu'un simple moyen de communication, il est, comme au théâtre, un acte symbolique qui porte l'ensemble des maux de la société traduisant ainsi par la parole chantée, la douleur, le confort et les fantasmes des populations. Il est un instrument de prise de conscience comme « *le théâtre qui ne réveille pas seulement chez les spectateurs les fantasmes, mais aussi parfois, le réveil de la conscience* », Anne Ubersfeld (1977, p 42). Dès lors, le Tohourou et le théâtre s'exposent comme des pratiques stimulatrices de la prise de conscience sur les réalités socioculturelles des peuples impliqués. Ainsi, les pratiquants du Tohourou, bien que connus pour leur créativité, n'inventent rien. Ils tirent leur inspiration dans leur environnement culturel qui les influence.

Dans le processus d'exécution du Tohourou, les chanteurs interagissent selon un schéma dialogué qui rappelle les échanges entre les acteurs sur scène. Ils ne chantent pas simultanément, mais successivement, se répondant dans un enchaînement fluide. Lorsque le lead vocal, considéré comme l'acteur principal, entonne le chant ou la une phrase musicale, les autres chanteurs sur la scène, l'écoutent attentivement, comme des acteurs secondaires, avant de reprendre sous forme de réponse, enrichissant ainsi, le discours musical. Cette dynamique se poursuit de manière alternée, donnant naissance à un véritable dialogue chanté. Ce procédé vocal permet d'amplifier le message véhiculé et de donner un effet dramatique au spectacle. C'est dans cette dynamique que, comme au théâtre, le spectacle qui se construit progressivement, transmet l'émotion à travers des vers mélodiques qui

expriment les réalités du terroir. Chaque chanteur, à l'image de l'acteur sur scène, apporte sa touche personnelle, contribuant à une harmonie qui donne tout son sens au spectacle et captive le public qui ne peut rester indifférent. C'est de cette fusion que naît la théâtralité source de l'intensité dramatique.

Dans le Tohourou, comme dans une pièce de théâtre, le public joue un rôle participatif. Les paroles interprétées et alternées stimulent l'écoute qui engage l'audience dans une attente active. La réaction qui s'en suit, influence le jeu des acteurs et l'ensemble du spectacle qui provoque la catharsis, donnant ainsi à la mise en scène du Tohourou, une intensité émotionnelle particulière.

Dans cette mise en scène, l'oralité prend vie à travers un discours rythmé et des échanges chantés, évoquant un dialogue théâtral. Ce jeu d'interactions, enraciné dans l'art oratoire, devient un puissant moyen de transmission de l'héritage culturel bété. Ainsi, comme l'affirme Gbobouo Gisèle (2025)¹¹¹ :

Le Tohourou, n'est pas une danse, c'est un poème symphonique, une poésie mise en musique, qui s'est donnée pour objectif premier, d'enseigner la sagesse Africaine. Les textes parlent de la réalité de la vie : la mort, la pauvreté, la richesse. Ils encensent les bienfaiteurs et glorifient ceux qui se distinguent par leur générosité, leur bravoure ou leur bonté. La plupart des textes du Tohourou sensibilisent les populations à la cohésion sociale.

Les chanteurs du Tohourou, à l'image de comédiens sur scène, savent jouer avec les subtilités de la voix pour captiver leur auditoire. Leur voix devient un véritable instrument de communication, modulée avec précision grâce à la marque des inflexions, le rythme, à l'articulation et aux silences. Tels des griots, ils excellent dans l'art oratoire, conjuguant profondeur du sens, musicalité de l'intonation. Leur expressivité vocale, empreinte de nuances et d'émotions, transcende la simple performance musicale pour offrir une véritable mise en scène sonore qui émerveille

¹¹¹ Gbobouo Gisèle, Professeur d'Éducation Musicale, Commissaire Général du Festival dédié au Tohourou (FESTITOH CULTURE), dont la sixième édition s'est tenue le 22 au 28 juillet 2024, dans le village d'Arokpa, dans la Sous-Préfecture de Sassandra, Chef-lieu de Région, de la Région du Gboklè. Les artistes Tohourou invités à la cérémonie se composent de : Zèré Full, Lago Guina et Djokra.

et marque les esprits. Ce sont de véritables « *Maitres dans l'art de parler* », Djibril Tamsir Niane (1960, p 9).

Cette approche langagière est tout aussi valable au théâtre. Ainsi, le chanteur du Tohourou, tout comme le comédien dans la représentation théâtrale, jouent un rôle important dans la transmission du message. Ces propos se confirment avec Séry Bailly (2015, p 12), lorsque citant Wondji Christophe, il écrit que « *En Afrique, la chanson est à la fois littérature et musique, parole et danse, discours et rythme, pensée et expression corporelle* ». Dans le Tohourou, la chanson s'élève au rang d'une véritable représentation théâtrale. Elle intègre une dimension rythmique et dramatique qui captive le public, enrichit la narration, tout en mobilisant pleinement l'expression corporelle et la gestuelle des acteurs.

2-1-2- L'expression corporelle et gestuelle

L'analyse des mouvements corporels et des postures dans le Tohourou révèle une codification gestuelle qui exprime un message cadrant avec les réalités profondes de la vie des peuples. Chaque mouvement, chaque pas de danse, en plus de véhiculer une esthétique, exalte la vie des vivants et celle des morts. À l'image du jeu de scène dans le théâtre total, Antonin Artaud (1938), ils renforcent la narration, transmettent l'émotion, donnant ainsi à la performance une dimension théâtrale. L'expression corporelle et la gestuelle dans le Tohourou représentent des éléments significatifs du jeu scénique. Elles sont si indispensables qu'elles participent amplement à l'expression théâtrale qui justifie la théâtralité. Ainsi, selon Febvre Michèle (1986, p.14) :

Le corps dansant avant d'être en situation de signifier ou d'exprimer quoi que ce soit, s'offre au regard et, par sa seule présence, impose déjà le « sens » de sa plastique ; il n'est jamais neutre, et la théâtralité chorégraphique s'enracine dans l'histoire corporelle du danser, sorte d'assise bio-énergique de toute mise en scène.

En effet, le corps dansant, dans le Tohourou ne se limite pas seulement à un simple enchaînement de pas. Il est un instrument, un outil autour duquel le drame

prend tout son sens. Toute la mise en scène de la danse repose sur l'ensemble du corps qui structure tous les mouvements, faisant du Tohourou un art total où danse et théâtre ne font qu'un. Chaque geste chargé de sens et d'histoire, participe à la transmission du message que viennent renforcer les costumes et les accessoires. Ces derniers prolongent l'expressivité du corps, accentuent les intentions gestuelles et enrichissent le spectacle.

2-1-3- Les costumes et les accessoires

Dans le Tohourou, cet art oratoire en pays bété, les accessoires et les costumes se distinguent comme des objets essentiels. Leur présence dans le spectacle leur donne un caractère symbolique. Le chasse-mouche, la chemise en raphia, la jupette, les chaussons et les amulettes y jouent un rôle déterminant. Loin d'être de simples objets de décors, ils ont chacun, une signification particulière.

Le chasse-mouche confectionné à partir de queues d'animaux, ne sert pas, comme à l'accoutumé, à chasser les mouches ou les insectes. Il rappelle les attributs des chefs, des autorités traditionnelles qui les utilisent pendant les cérémonies pour marquer leur statut. Il sert également à chasser les mauvais esprits. Son usage dans le Tohourou rappelle le pouvoir, la sagesse, le leadership, des valeurs chères au peuple bété.

La jupette et la chemise en raphia rappellent les forces de la nature et le rapport qu'elles entretiennent avec les communautés. Elles suggèrent l'harmonie, la solidarité. Elles sensibilisent par ailleurs, les populations sur l'importance de l'environnement qui représente bien plus qu'un simple cadre de vie. Il est leur identité, l'expression de leur culture et à ce titre, le garant de l'équilibre sociale. C'est dans l'environnement que les populations puisent leur histoire, leurs croyances et leurs divinités. L'utilisation des accessoires issus de l'environnement illustre parfaitement le lien entre l'homme et son milieu. Elle rappelle que la nature fournit les ressources essentielles à la création et à l'expression artistique. Ainsi, préserver cet environnement devient une nécessité, non seulement pour garantir la pérennité de

ces pratiques culturelles, mais aussi pour assurer la survie des générations actuelles et futures.

L'environnement, en tant que milieux naturel, rural et urbain regroupe tous les éléments de la nature dont on se sert pour assurer la survie des populations. Dans le domaine des arts et la culture ou simplement les expressions artistiques, comme les chants et les danses, l'ensemble des matériaux d'usage sont issus de l'environnement. Dans le domaine du théâtre en particulier, le choix des matériaux participe à la qualité et au sens de la représentation. Ainsi, tout comme au théâtre, la jupette, le chasse-mousse et tous les autres accessoires sont tout aussi significatifs dans le Tohourou. Ce sont des objets importants dont la présence dans l'ensemble du spectacle, contribue à donner du sens à toute la scénographie que Michel Corvin (2008, p 1231), définit comme « *L'art de la mise en forme de l'espace de la représentation* ». Ils donnent une identité visuelle aux différents rôles et expriment les caractéristiques psychologiques et sociales des peuples. Ils participent à la construction du décor mobile et servent parfois de prolongement au jeu des acteurs. L'esthétique globale du spectacle repose sur l'harmonie entre costumes, accessoires, et scénographie. Cette interaction de ces éléments visuels du spectacle représente le moteur de la coordination scénique qui permet de donner forme au jeu des personnages dans le Tohourou et dans le théâtre.

2-1-4- La mise en scène et les acteurs dans le Tohourou

La mise en scène, selon Patrice Pavis (2002, p 235), se définit comme « *L'ensemble des choix effectués par le metteur en scène pour organiser l'espace scénique, diriger le jeu des acteurs, coordonner les éléments visuels et sonores, afin de donner une interprétation dramatique d'un texte ou d'une performance* ». Le Tohourou, en tant que performance, répond bien à ce principe par le modèle d'organisation qui implique son spectacle. Il engage les organisateurs et l'ensemble des acteurs tels, les instrumentistes, les danseurs et les chanteurs. À ceux-ci dont le rôle est important dans l'ensemble du spectacle, il convient d'ajouter le public qui participe également au jeu. Tout comme au théâtre, le spectacle du Tohourou met en

scène des chanteurs, des danseurs et bien d'autres acteurs, qui, à la lumière des comédiens, incarnent des rôles précis, à travers lesquels ils transmettent le message.

Le spectacle du Tohourou, à l'image d'une représentation théâtrale, repose sur une mise en scène rigoureuse où chaque élément est soigneusement agencé. Les mouvements des danseurs et des chanteurs, la gestuelle, l'expression corporelle, les costumes, les accessoires, la musique, tout est codifié et minutieusement préparé pour transmettre le message. Le jeu du Tohourou, loin d'être une improvisation, est un agencement chronologique où chaque élément utilisé dans le spectacle remplit une fonction bien définie. Le spectacle du Tohourou, en tant que mise en scène dramatique, suit une évolution structurée. Il se déroule à travers des séquences chorégraphiques qui évoquent des récits, des émotions ou des rites sociaux. Le corps dansant, le langage y est soutenu par un cadre scénique et une direction artistique qui donnent au spectacle toute sa théâtralité.

2-2- La musicalité comme fondement artistique du Tohourou

Le Tohourou est une expression artistique fondée essentiellement sur la musique. C'est une musique issue des chansons populaires Niaboua, mais dont les caractéristiques et styles fonctionnent comme les systèmes musicaux des Bété. En parlant de musicalité, il s'agit d'étudier les différents aspects musicaux et ethnomusicologiques à partir de l'analyse musicale, prise comme procédé systémique pour mettre en lumière le Tohourou en tant que chanson traditionnelle et relever ses caractéristiques vocales, instrumentales ainsi que la manifestation des autres éléments sonores.

2-2-1- Le Tohourou : un orchestre indispensable de la chanson traditionnelle bété

Si les chansons du Tohourou prennent leurs racines dans le sol Niaboua, elles appartiennent tout de même aux cultures précoloniales krou, et s'identifient en tant que système musical du groupe ethnique bété. C'est dire que la chanson traditionnelle bété est mise en exergue au travers du Tohourou, considéré comme un genre musical poétique composé d'un ensemble orchestral qui comprend plusieurs intervenants

(musiciens) avec divers pupitres. C'est un orchestre dont la taille peut toujours varier, (en moyenne six musiciens) organisé en soliste (lead vocal), accompagnateur ou agent rythmique, et le chœur. Ces trois pupitres sont présentés avec des détails concernant l'organisation interne (si possible) de chacun d'eux. Le soliste qui est le maître-Tohourou, doit maîtriser parfaitement la culture, les proverbes et la sagesse Krou. C'est un bon improvisateur qui manie avec dextérité la langue bété, de même que les principes qui régissent le Tohourou même en tant qu'institution sociale et aussi en tant que prestation musicale. Ce maître-Tohourou est à la fois le soliste et le chef d'orchestre.

En ce qui concerne l'accompagnateur, il assure la seconde voix au travers de la rythmique et de la ponctuation de la parole pour accompagner le Maître-Tohourou qui assure la fonction de lead vocal. Il est le coéquipier direct du lead vocal dans la conduite du chant, à un degré d'intervalle, en dessous de celui du lead, et dans l'ensemble rythmique de l'orchestration générale. Dans l'orchestre Tohourou de Tapé Oré Félix, on perçoit parfois deux accompagnateurs qui se relaient en fonction de l'ossature du chant. C'est par rapport à leurs différents procédés techniques que le chœur réagit et que le lead vocal développe son récit. C'est pourquoi dans le Tohourou l'équilibre de l'orchestration est confié à l'accompagnateur, car ce dernier est la courroie de transmission entre lead vocal et chœur.

On trouve en troisième position les autres musiciens d'accompagnement qui sont à la fois choristes et instrumentistes, exécutant le chœur et jouant aux tambours ainsi que les percussions légères. Tout le dispositif orchestral repose sur la participation de ces musiciens d'accompagnement. D'une part, le chœur joue sa partition en se référant aux deux premiers artistes (lead vocal et accompagnateur). D'autre part, les instrumentistes participent à l'arrangement de chaque chant en fonction du texte musiqué et aussi selon la rythmique et la mélodie qui gouvernent la chanson entonnée par le leader (Maître-Tohourou).

2-2-2- Les procédés vocaux dans la musique Tohourou

La musique Tohourou repose essentiellement sur la polyphonie qui est la combinaison de plusieurs voix indépendantes et pourtant liées les unes aux autres, par les lois de l'harmonie. Dans le cas de la musique Tohourou, les réponses du chœur s'inscrivent dans les formes polyphoniques simples, composées de la diaphonie et du parallélisme. Ces deux procédés vocaux sont exploités par les musiciens pour concevoir/créer l'esthétique musicale spécifique au Tohourou. La réponse du chœur se fait en polyphonie à la suite du soliste (Maître-Tohourou) dans un style responsoriale (appel-réponse), tout en cherchant à harmoniser la chanson en cours d'exécution.

Le type de polyphonie vocale privilégié dans la musique Tohourou est la diaphonie ; un procédé dans lequel la superposition de deux voix homorythmiques se fait par mouvements d'ensemble dont la tierce parallèle est exécutée depuis le temps des précurseurs comme Kipré Balou, Diyra Gozé et bien d'autres. Outre la tierce parallèle, la quarte et la quinte sont aussi les procédés les plus fréquents dans la musique Tohourou des artistes postcoloniaux comme Tima Gbahi, Lago Liadé, Srolou Gabriel et bien d'autres Maîtres de la génération actuelle, notamment Blé Wandji. Entre le lead et l'accompagnateur, la diaphonie peut être occasionnelle ou sporadique. En effet, pendant que le Maître-Tohourou (lead vocal) donne un discours chanté en homophonie, l'accompagnateur qui est son agent rythmique peut créer une seconde voix par endroits. Ce phénomène apparaît plutôt comme une intervention homophonique, car l'incidence polyphonique produite par l'accompagnateur est purement décorative ou ornementale. C'est une esthétique musicale spécifique au Tohourou.

2-2-3- Les caractéristiques instrumentales dans la musique Tohourou

Dans la musique Tohourou, l'orchestre d'accompagnement est généralement composé de quatre instrumentistes composés de deux percussionnistes (Tambours), un hochet et d'une cloche. Chaque instrument constitue un pupitre et exécute une cellule rythmique bien donnée. Pendant que la cloche produit l'ostinato pour

maintenir le tempo, les deux tambours produisent chacun une formule rythmique soutenue par le hochet. La superposition et combinaison cohérente de toutes ces figures rythmiques donne lieu à la polyrythmie, sous une pulsation très souvent ternaire, créant ainsi un effet d'entrecroisement perpétuel, sous l'emprise du chant. La polyrythmie produite par les musiciens est strictement cyclique, c'est-à-dire répétitive, car leur déroulement est fondé sur l'alternance irrégulière de diverses structures, laissent toujours aux musiciens une vaste marge de liberté où leur créativité spontanée peut s'exprimer.

2-2-4- Les structures formelles et organisation des autres éléments sonores dans le Tohourou

La musique Tohourou met donc en exergue la chanson traditionnelle bété. Ainsi, les événements du Tohourou occasionnent des rassemblements populaires qui constituent des moments d'intenses émotions et des occasions propices pour le Maître-Tohourou d'entonner et improviser le chant ; ce qui donne bien évidemment place à la danse. La structuration et l'organisation de la musique Tohourou reposent sur l'improvisation du Maître-Tohourou et également du percussionniste, offrant ainsi la possibilité d'introduire des éléments variables qui prennent forme à partir du système musical krou. Cette improvisation permet ainsi de parfaire l'œuvre potentielle dans sa manifestation temporelle, de l'ajuster à la complexité de la situation donnée (celle des musiciens, du public, la circonstance, le contexte social, la danse, etc.) et d'obtenir ainsi, l'accomplissement véritable des éléments sonores qui sont la marque et l'identité du Tohourou.

3- Le Tohourou : une institution sociale et communautaire

Le Tohourou est un patrimoine ancestral, considéré aujourd'hui comme une institution sociale qui regroupe un ensemble de connaissances et de savoir-faire artistique du peuple bété, acquis au fil des ans, par l'apprentissage, la répétition ou l'expérience. De fait, le Tohourou regorge des savoirs ancestraux fondés sur la musicalité et la théâtralité, avec des acteurs profondément enracinés dans les traditions culturelles, les pratiques locales habituelles propres au peuple bété. Ils ont

la charge de transmettre ce que les ancêtres ont tenu à conserver de génération en génération.

3-1- Une institution sociale et communautaire

Le Tohourou est une institution sociale et communautaire. À l'instar de toutes les musiques traditionnelles, il constitue le ciment de l'accomplissement de l'individu et le fondement d'une organisation. Par son orchestration et sa mise en scène, il forge le corps, le cœur, l'esprit de l'homme. Le Tohourou est avant tout, l'expression de l'âme d'un peuple (peuple bété, en particulier), portant en lui toute son histoire.

En effet le Tohourou, bien plus qu'une production musicale ou chorégraphique, est une véritable institution sociale et communautaire, tant dans son essence que dans ses fonctions. Chez le peuple bété, il joue un rôle essentiel dans la transmission des valeurs culturelles, l'organisation sociale et le renforcement du lien communautaire.

Le Tohourou est un espace d'éducation et d'initiation. Il permet aux jeunes d'apprendre les normes et principes qui régissent la société bété. Par exemple, à travers la danse et les chants, par la voix des chanteurs, les anciens transmettent des enseignements sur le respect des aînés, la solidarité et la gestion des conflits.

La pratique du Tohourou est indissociable des moments forts de la vie communautaire. Elle accompagne les cérémonies de mariage, de funérailles, de purification et d'initiation, servant ainsi de cadre rituel ou s'exprime l'identité collective. Lors des funérailles d'un patriarche ou d'un chef de village ou d'une autorité coutumière, le Tohourou rythme le passage du défunt vers le monde des ancêtres, soulignant ainsi sa portée spirituelle. (Gabriel Srolou dans sa chanson "Ibohziéhi " en hommage à Djédjé Gnapi, le 1^{er} speaker en langue bété de la Radio Côte d'Ivoire, mourut en 1970).

Le Tohourou, par-dessus tout, est un instrument de cohésion sociale. Il mobilise toutes les générations et renforce l'appartenance au groupe. En pays bété, le Tohourou se sert des fêtes collectives, des danses ou des rencontres populaires pour

célébrer l'amour et la cohésion entre les populations. En plus d'être une expression artistique, le Tohourou est un pilier de la vie sociale et communautaire, assurant la pérennité des traditions bété.

3-2- Le Tohourou : Un élément patrimonial vivant

Le Tohourou est un élément majeur du patrimoine culturel bété. Par ses origines, ses fonctions sociales et ses caractéristiques, il revêt des aspects importants de la culture bété qui en font un témoin de cette communauté. En tant qu'expression identitaire, il s'enracine dans l'histoire des Bété. Son ancrage dans le vécu des populations l'identifie comme un héritage culturel transmis de génération en génération. Par ce lien, le Tohourou représente un savoir-faire transmis oralement, à travers l'enseignement des danses et des chants spécifiques aux jeunes membres de la communauté. La perpétuation du Tohourou par les nouveaux Maîtres comme Blé Wandji (Daloa), Zadi Sébastien (Soubré), Tapé Oré Félix (Daloa), Blé Digbeu (Saïoua), Lago Guina (Daloa), Guéhi Kanon (Issia) et Zomassa (Daloa), est une illustration parfaite de cette réalité.

Par ailleurs, le Tohourou s'inspire de l'identité ethnique bété, notamment par l'usage des costumes et des accessoires tirés du milieu environnemental. Lors des cérémonies auxquelles les chanteurs du Tohourou participent, tous portent des costumes fabriqués à partir de matériaux locaux. Par exemples, les peaux d'animaux, des perles, des tissus tissés à la main, porteurs de significations liées à l'esprit et à l'histoire des communautés bété. Il en est de même pour les mouvements et les gestes des danseurs qui entretiennent une relation intime avec l'environnement naturel et spirituel bété. Tout acte, à l'intérieur de la performance représente un symbole, une description subtile de la vie des communautés. Par les signes et les éléments matériels, le Tohourou s'active comme un instrument d'unification de l'histoire, des croyances et des pratiques sociales bété. Vu ainsi, le Tohourou, par son attachement à la société bété se distingue comme un élément patrimonial, avec pour rôle de préserver les traditions, de transmettre les savoirs et de construire l'identité bété dans ce monde en constante évolution.

Conclusion

Le Tohourou, un art majeur de la chanson traditionnelle en Côte d'Ivoire. C'est un patrimoine culturel et une marque identitaire, un symbole qui, par la musicalité et la théâtralité se perpétue de générations en générations. À travers cette recherche, nous avons voulu faire connaître et faire comprendre ce genre artistique. C'est aussi un hommage mérité que nous faisons aux Maîtres-Tohourou, en raison de leur contribution à la promotion et la célébration de cet héritage culturel. Cependant au regard des enjeux des industries créatives de plus en plus portée sur la promotion des musiques modernes contemporaines, la réussite de la pérennisation du Tohourou requiert la mise en commun des ressources humaines et matérielles. Cela consiste en une approche coopérative nécessitant des changements en termes d'organisation, de culture et d'attitude de tous les acteurs du Tohourou et au-delà, toutes les musiques du terroir qui représentent la substance de notre histoire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AROM Simha (1986), *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, Paris, SELAF, 905 p.

AROM Simha (1988) *Systèmes Musicaux en Afrique Subsaharienne* Canadian University Music Review.

ARTAUD Antonin (1985), *Le théâtre et son double*, Paris, GALLIMARD, 251 p.

BAILLY Séry (2015), *Le Tohourou : un chemin vers la sagesse*, Abidjan, Nouvelles Editions Balafons, 130 p.

CORVIN Michel (2008), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Éditions Bordas / SEJER, 1583 p.

DAGRI Paul (2014), *Comprendre la musique africaine*, Abidjan, NEI/CEDA, 178 p.

DJIBRIL Tamsir Niane (1960), *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 153 p.

KIPRE Alex, *Le Tohourou entre mutation et renaissance*, in Fratmat.info du 31 Décembre 2024.

NAUGRETTE Catherine (2014), *L'esthétique théâtrale*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 255p.

PAVIS Patrice (2021), *L'analyse des spectacles, Théâtre, mime, danse, cinéma*, Paris, Armand Colin, 448 p.

PAVIS Patrice (2008), *La mise en scène contemporaine : Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 336 p.

UBERSFELD Anne (1977), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 316 p.

WOLÉ Soyinka (1976), *Myth, littérature and the African world*, University Press, 168 p.

WONDJI Gobou Maurice (2019), *Blé wondji et le tohourou bété de la nouvelle génération. Au cœur de la créativité musicale en Côte d'Ivoire*, Abidjan, L'Harmattan, 118 p.

WEBOGRAPHIE

FÈBVRE Michèle (1986), « Le corps dansant, aujourd'hui. Jeu », *Revue de théâtre*, N°41, p.14- 25, <https://id.erudit.org/iderudit/26625ac>, consulté le 20 février 2025, 15 h 45 mn.

GINA Thésée (2017), « Le corps dansant Afro et l'environnement : contribution des danses africaines aux rapports à l'environnement », *Arts éducation relative à l'environnement, Regards. Recherches. Réflexions*, volume 14 - 1, <https://doi.org/10.4000/ere.2667>, consulté le 20 février 2025, 15 h 17 mn.

PAVIS Patrice, *la Mise en scène contemporaine*, <https://www.fabula.org>, consulté le 19 février 2025 à 19 h 23 mn.