



LES TRAITEMENTS DES RYTHMIQUES DANS LES MUSIQUES D'ALLAH THÉRÈSE

[Étapes de traitement de l'article]

Date de soumission : 20-04-2025 / Date de retour d'instruction : 30-04-2025 / Date de publication : 29-05-2025

Théophile Bodjé DJOKE
Université Félix Houphouët-Boigny
✉ jauchay@yahoo.fr

Résumé : Allah Thérèse compose et exécute des musiques susceptibles d'être pratiquées dans toute la Côte d'Ivoire et ailleurs dans le monde. Ses compositions musicales épousent bel et bien le sens privilégié d'une certaine rythmique que l'on pourrait qualifier de rythmiques pures. Ses œuvres adoptent une rythmique soit binaire, soit ternaire, soit la rythmique hybride. À partir de l'analyse de certaines pièces de cette cantatrice du centre de la Côte d'Ivoire, nous montrerons que sa musique traite ces diverses rythmiques de façon particulière. Chez Allah Thérèse, ces rythmiques subissent des modifications profondes et significatives. Elles agrémentent les compositions artistiques musicales de cette cantatrice.

Mots clés : Musique, Parole, Rythmique, Traitement, Voix

THE TREATMENT OF RHYTHMS IN THE MUSIC OF ALLAH THERESE

Abstract : Allah Thérèse composes and performs music that can be played throughout Côte d'Ivoire and elsewhere in the world. Her musical compositions truly embrace the privileged sense of a certain rhythm that could be described as pure rhythms. Her works adopt either binary, ternary, or hybrid rhythms. From the analysis of certain pieces by this singer from central Ivory Coast, we will show that her music treats these various rhythms in a particular way. In Allah Thérèse's work, these rhythms undergo profound and significant modifications. They enhance the artistic musical compositions of this singer.

Keywords: Music, Word, Rhythm, Treatment, Voice

Introduction

Les Baoulés ont toujours produit des genres musicaux recelant des rythmiques qui leur sont propres. Leurs productions musicales sont caractérisées par des mesures ou rythmiques ternaires, binaires ou composées. Au contact d'autres musiques, ces rythmiques ont connu des modifications, car le peuple baoulé a fait des ouvertures sur d'autres contrées. Des transformations importantes sont ainsi intervenues à leur niveau. Dénaturées, nombre de musiques baoulé sont purement et simplement sujettes à des rejets par ladite communauté. Pour rétablir une sorte d'équilibre musical et anthropologique, il nous paraît nécessaire de revisiter ces rythmiques sur leur fond traditionnel en nous basant sur les productions d'Allah Thérèse, une chanteuse baoulé bien connue de ce terroir. Quelles sont les singularités adoptées dans les traitements rythmiques à travers les musiques d'Allah Thérèse ? Autrement dit, comment sont traitées les rythmiques dans les compositions d'Allah Thérèse ? Comment ces rythmiques sont-elles structurées et que révèlent-elles ? Telles sont les interrogations majeures auxquelles nous tentons de répondre à travers notre réflexion. Notre travail est basé sur 3 hypothèses. La première stipule qu'avec la cantatrice Allah Thérèse, les traitements rythmiques engendrent des singularités et offrent donc à cette chanteuse, la possibilité de se différencier, de s'extérioriser et de s'enraciner. Ils font véhiculer pendant des circonstances, les phénomènes musicaux, sociaux, plus ou moins incontournables. Quant à la deuxième hypothèse, **elle postule que** les traitements des rythmiques chez Allah Thérèse, opèrent une certaine interpellation de la population consommatrice les invitant à faire évoluer les données musicales locales. Ils permettent donc à sa population consommatrice de se refaire. Notre troisième hypothèse stipule que les traitements sont informateurs en tout état de cause, à divers niveaux. Tout en assurant le véhicule de diverses informations, ils instruisent et par la même occasion éduquent fondamentalement. Ces traitements favorisent tout de même la profondeur musicale tant chez le compositeur que chez les consommateurs. Ils portent les germes d'un certain savoir, connaissance sur la société productrice. Cette réflexion s'articule autour de trois axes : le premier dresse le cadre théorique et méthodologique de l'étude. Le deuxième point aborde la transcription d'une œuvre musicale d'Allah



Thérèse alors que la troisième et dernière partie s'attache à mettre en évidence les traitements des rythmiques.

1. Approche théorique et méthodologique

Sur le plan théorique, notre étude s'abreuve à plusieurs sources épistémologiques. Elle s'enracine dans la musicologie systématique, dans la sociologie, la communication. Par ailleurs, avant d'aller plus loin, il nous faut clarifier certaines notions clés dont la compréhension est nécessaire pour appréhender à bon escient cette étude : traitement, rythmique.

Sur la notion de traitement, le Dictionnaire Hachette (2004) et le Petit Larousse (2007) illustrent, indiquent qu'elle fait allusion à la manière d'agir envers quelqu'un ; l'action d'examiner ou de régler une question, un problème. Quant à la rythmique, elle fait référence à ce qui a du rythme ; qui appartient au rythme. C'est également une méthode d'éducation physique, musicale et respiratoire destinée à l'harmonisation des mouvements du corps. Partant de là, ayant trait au rythme celui-ci signifie ceci. (Du latin, grec, *rythmus*). En prosodie, c'est une cadence régulière imprimée par la distribution d'éléments linguistiques (temps forts, temps faibles, accents etc...) à un vers, à une phrase musicale etc. ; mouvement général qui en résulte. En musique, élément temporaire de la musique, constitué par la succession et la réalisation entre les valeurs de durées. Succession de temps forts et de temps faibles imprimant un mouvement général, dans une composition artistique. Par extrapolation, c'est le retour, à intervalles réguliers dans le temps d'un fait, d'un phénomène. C'est également une cadence, une allure à laquelle s'effectue une action.

Sur le plan méthodologique, notre travail a consisté à l'analyse d'une pièce musicale d'Allah Thérèse qui a pour titre *Anouanzè*. Composée dans les années 1970, aux heures de gloire de Félix Houphouët-Boigny, premier président de la République Côte d'Ivoire, cette œuvre musicale exalte les hauts faits de cet homme. Par cette chanson, Allah Thérèse explique comment Houphouët-Boigny et ses compagnons du Rassemblement Démocratique Africain (RDA) ont acquis l'indépendance. C'est à juste titre que cette pièce apparaît comme l'un des plus célèbres de la chanteuse. Notre choix pour cette pièce réside dans le fait qu'elle expose avec beaucoup de clarté les éléments

à l'étude, à savoir les rythmiques des musiques baoulé. Notre analyse de cette œuvre ne prend donc pas en compte sa dimension sémantique. Elle s'intéresse à l'analyse formelle, rythmique. Laquelle est soutenue par la recherche documentaire. Le cadre théorique et méthodologique de notre étude étant connu, venons-en à la présentation des résultats de notre travail qui consiste à la présentation d'une réduction graphique, une transcription de la pièce Anouanzè. Cette transcription a été réalisée grâce au logiciel informatique Sibélius 7.

2. Présentation de l'œuvre « Anouanzè » d'Allah Thérèse

2

12

S. nè tio... ya gnan in dé - pendance

A. ya gnan in- dé - pendance

T. nè tio... ya gnan in dé pendance fon- dio fon - dio fon - dio fon - dio fon - dio fon -

B. ya gnan in- dé - pen- dance fon - dio fon - dio fon - dio fon - dio fon - dio fon -

17

S. Côte d'l voi ma mé wan bé la nan-nas - sé

A. fon_ dio yé ma ya gnan fon dio Côte d'l voi ma mé wan bé la nan-nas - sé

T. dio fon_ dio yé ma ya gnan fon dio bé la nan-nas - sé fon

B. dio fon_ dio yé man ya gnan fon dio bé la nan-nas - sé fon

22

S. sé yé- hé Bo tia nan ga man bé gnin minho Na- nan Hou-phouët Boi- gny bo tia nan ga

A. sé yé- hé Bo tia nan ga man bé gnin minho Na- nan Hou-phouët Boi- gny bo tia nan ga

T. sé

B. sé

accéléré



FOUNDI

[A] J = 120

Soprano: Côte d'Ivoire ma mou a-nouan-zè nè diè yo - fè Côte d'Ivoire ma mou a-nouan-zè nè diè

Alto: a-nouan-zè nè diè yo - fè a-nouan-zè nè diè

Ténor: a-nouan-zè nè diè yo - fè a-nouan-zè nè diè

26
S. man bé gnin minyo Hé bo-tia nan ga man bé gnin minyo Na-nan
A. man bé gnin minyo Hé bo-tia nan ga man bé gnin minyo Na-nan
T. Hé bo-tia nan ga man bé gnin minyo
B. Hé bo-tia nan ga man bé gnin minyo

29 *répéter à volonté*
S. Hou-phouët Boi gny bo tia nan ga man bé gnin minyo Hé bo-tia nan ga man bé gnin minyo
A. Hou-phouët Boi gny bo tia nan ga man bé gnin minyo Hé bo-tia nan ga man bé gnin minyo
T. Hé bo-tia nan ga man bé gnin minyo
B. Hé bo-tia nan ga man bé gnin minyo

PAROLES

Langue baoulé du Centre la Côte d'Ivoire

Côte d'Ivoire ma mou anouanzè nèdiè yofè
Côte d'Ivoire ma mou anouanzè nèdiè yofè
Nanan Boigny émi wan yélassé
Nanan Boigny émi wan yélassé
Na-nan yé man yagnan R D A
Hé an nétio yagnan indépendance

Fondio fondio fondio fondio fondio fondio
Fondio néman yagnan fondio
Côte d'Ivoire manmé wan béla nannassé
Yéhé botia nangaman bégnin minho
Nanan Houphouët Boigny botia nangaman bégnin
minyo
Hé botia nangaman bégnin minyo

TRADUCTION

Habitants de Côte d'Ivoire, nous sommes dans la joie.
Nanan Boigny, nous te remercions, nous te rendons hommage.
Par toi, nous, est venu le RDA (Rassemblement Démocratique
Africain)
Et par le RDA, nous avons obtenu l'indépendance
Paix ! Paix ! Paix ! Nous avons eu la paix
Peuple de Côte d'Ivoire, remercie Nanan.
Houphouët-Boigny, nous t'exprimons notre infinie reconnaissance.

Source : Djoké Bodjé Théophile, 2025

3. Les traitements des rythmes chez Allah Thérèse

L'œuvre ci-dessus présente trois traitements rythmiques. Il s'agit notamment des traitements cadentiels rythmiques zéro (00) ; Les traitements cadentiels rythmiques masculins ou d'ordre un (01) et Les traitements cadentiels rythmiques féminins ou d'ordre deux (02). Abordons les traitements cadentiels rythmiques d'ordre zéro.

3.1. Les traitements cadentiels rythmiques d'ordre zéro (00)

Appelé traitement rythmique cadentiel d'ordre zéro (00), ce type de traitement constitue le premier type de traitement rythmique chez Allah Thérèse. Ceci dans la mesure où il ne suggère aucun germe d'une quelconque cadence connue. D'ordre zéro (00), il produit des effets plus ou moins connus et non quelque fois des moindres. Ce type est née du domaine zéro. Ceci est bel et bien perçu à travers les simples cadences intéressées, intenses, et exécutées dans toute leur entité intrinsèque voulue par ladite

chanteuse lors de l'orchestration (Boulez, 1998). Il est plus ou moins usité par ladite cantatrice car elle l'a voulu ainsi, à en croire Dagri (2014). Il redonne en tout état de cause, les donnes valeureuses équitables rendues par son auditoire.

Ce premier type fait simplement allusion aux donnes mineures aussi simples et limpides qu'elles soient. Qu'elles soient tenues de bout en bout ou bien encore qu'elles soient plus ou moins confinées dans des phrases musicales redondantes et exceptionnelles (Ulrich, 1988). Celles-ci opèrent en des domaines toujours faciles et accordant une certaine primauté aux rôles prépondérants assignés à ces dites valeurs dans la contrée dont est issue la cantatrice. Ce traitement rythmique cadentiel qui considère et les rythmiques fondamentales et les cadences principales (Miller, 1986) confère une certaine joie intense à son auditoire pendant son exécution et son audition. Les germes de ce type d'ordre zéro sont plus ou moins repérés dans l'œuvre intitulée « Fondio » d'Allah dont nous avons pu présenter une réduction graphique (cela aurait alourdi notre travail) dans cette étude. S'agissant de la tonalité, elle est généralement majeure. Cette œuvre binaire, pique de temps à autre, les caractéristiques fondamentales de ces traitements. Œuvre simple, aérée et aussi limpide, elle ouvre le chemin à des opportunités caractérisant son expansion. Elle préfigure donc de ce fait, sur les entités fonctionnelles qui donnent droit à des formes également fonctionnelles et simples. Ce type de traitement rythmique évolue et joue également un rôle chez l'auditeur (Damone, 2007).

Ce type de traitement rythmique aussi des sensations qui ne suggèrent en aucun cas et en aucun lieu, des éléments fonctionnels formels comme l'indique Dagri (2014). Il tend donc souvent à brouiller les notions fondamentales musicales sensées être connues. Il est purement et simplement léger. Il donne pour ainsi dire la grande primauté au simple rayonnement des donnes musicales artistiques fonctionnelles. Il œuvre dans un sens parfois entraînant d'énormes complications entre les auditeurs et leurs milieux d'auditions réels fonctionnels (Zenatti, 1994).

3.2. Les traitements cadentiels rythmiques masculins ou d'ordre un (01)

Instigateur principale des donnes fonctionnelles intrinsèques, le traitement cadentiel rythmique masculin ou d'ordre 01 fait partie du fonctionnement des œuvres



de la cantatrice Allah Thérèse. Il ouvre et fait adopter un sens musical à l'auditeur selon Ulrich (1998). Ces traitements-ci sont bel et bien perçus dans l'œuvre « Anouanzè » et dans bien d'autres d'Allah Thérèse. Il est purement et simplement axé sur des caractéristiques réelles. Il marque plus ou moins le début des traitements dits féminins (William, 2004). Ces traitements se perçoivent bel et bien dans les œuvres précitées chez ladite cantatrice. Ce type de traitement rythmique donne donc les possibilités à l'auditeur de se divertir certes mais le fait aller en profondeur réelle dans ses opérations d'audition, selon Boulez (1998). Les consommateurs de première importance lui donnent une place aussi importante grâce à ce qu'ils y découvrent. Il est axé sur les rythmiques mais fait découvrir à un monde considérable, diverses notions : des harmoniques impliquées dans lesdites compositions artistiques musicales.

Il fait donc transcender, et par la même occasion il vient compléter dans un premier temps, les règles harmoniques auxquelles font allusion le compositeur réel ou véritable et son arrangeur. En un mot, le musicien en action. Il permet le commentaire approfondi des données réelles de nouveaux indices musicaux révélés et relevés ici et là. Il œuvre dans toutes ses œuvres, pour un bon début au troisième type de traitements. Ainsi Allah Thérèse s'ouvre aux indices premiers qui sont donc des indices fonctionnels hérités du premier type. L'on y assiste à nombre de combinaisons possibles effectuées dans les compositions artistiques musicales : combinaison entre rythmiques, combinaison entre rythmiques et mélodies, combinaison entre mélodies, (Boulez, 1998). Ces trois combinaisons sus-mentionnées font allusion à la hausse des degrés dans les données compositionnelles. Elles sont plus ou moins relevées ici et là pour retenir la grande attention faite pendant les diverses auditions. C'est un nouveau degré conféré aux œuvres de la cantatrice, Allah Thérèse. C'est aussi un nouvel esprit qui naît à travers ces combinaisons possibles et plausibles. Elles ouvrent les portes, de nouvelles orientations musicales qui tendent réellement vers les orientations fondamentales.

3-3- Les traitements cadentiels rythmiques féminins ou d'ordre deux (02)

Les traitements d'ordre deux (02), font référence à une certaine fécondité. Ladite fécondité est la plurielle (Djoke, 2014). L'on y repère une certaine possibilité accrue, plausible et réelle dans sa réalisation et dans son fonctionnement. Les notions en présence ne sont guère des moindres. Cet ordre deux (02) chez la cantatrice Allah Thérèse est donc significatif, voire profond. Ceci dans la mesure où cette valeur deux (02) suggère ou fait encore penser à une pluralité d'éléments indéterminés et indéterminables. C'est le domaine de la grande et considérable possibilité accordée à la multiplication des dimensions et des référents convoqués dans cet ordre (Gut, 1980). Ici, nous pouvons faire mention des interactions réelles et véritables entre les diverses dimensions énumérées ci-haut chez Allah Thérèse.

Ce type de traitement est ainsi pour la simple raison qu'il fait vivre une certaine interaction intrinsèque entre les données évoquées ci-haut et son auditeur aguerrri. Ces deux différentes données opèrent véritablement dans les compositions artistiques musicales chez Allah Thérèse. Ici, il est question des traitements à travers lesquels s'appliquent vraiment les diverses combinaisons possibles susmentionnées et le réel musical fonctionnel. Il convient donc de noter en plus de ces combinaisons, les présences des indices fondamentaux aux niveaux référentiel, fonctionnel et enfin opérationnel (Djoke, 2014). Ceux-ci constituent des maillons fondamentaux dans ces divers traitements évoqués. L'on est de pleins pieds dans le domaine des grandes résolutions des données cadentielles (Viret, 2012). Ainsi, peut-on citer « les cadences parfaites et imparfaites » ; « les cadences rompues », « les cadences plagales » et enfin « les demis cadences ou encore signifiées par les repos sur les dominantes ». A travers ces différents traitements, l'on note les combinaisons entre les cadences, les combinaisons entre les rythmiques et enfin les combinaisons entre les mélodies, à un premier niveau. C'est le lieu où les traitements sont multiples, on perçoit alors les traitements par combinaisons, les traitements par correspondances et enfin les traitements par superpositions ordinales des maillons internes. Plusieurs degrés modaux dont les lydiens, et bien d'autres encore, font leur apparition dans ceux-ci. On y repère également les degrés tonneaux non des moindres. Ces traitements se forment et se fondent dans un véritable tout cohérent et fonctionnel. Ces deux indices précités se rendent plus ou moins opérationnels, dans des proportions plus intenses et plus



profondes. Celles-ci requièrent des occasions additionnelles plus visibles et encore fiables. Ainsi, repère-t-on trois types de traitements qui sont plus ou moins inévitables dans ce contexte. C'est le type dans lequel, l'on se croirait être en face de ce que l'on appellera « les mondes sens dessus dessous » mais, il n'en est rien. Ces traitements sont perçus « féminin » car ceux-ci provoquent des réactions diverses chez l'auditeur pendant de bonnes écoutes profondes. Ce, grâce aux différentes combinaisons réelles et effectives, et aussi grâce aux données fondamentales. Ces traitements se font à travers diverses combinaisons et entre les quatre indices relevés notamment les indices réels, les indices opérationnels, les indices fonctionnels, et enfin les indices référentiels propres qui sont des éléments de bonne facture. Il faut noter que ces œuvres sont possibles grâce aux rythmiques qui sont pures et propres plus ou moins au continent africain dont est issue Allah Thérèse. Ce sont des rythmiques pures qui, d'une manière ou d'une autre, sont réellement manipulables dans ces contrées africaines en l'occurrence en terres ivoiriennes.

Conclusion

Au terme de cette étude, il nous a été possible de relever un certain nombre de traitements dans les œuvres de la cantatrice ivoirienne Allah Thérèse. Ce sont les traitements rythmiques cadentiels d'ordre zéro (00), les traitements rythmiques cadentiels masculins ou d'ordre un (01), et les traitements rythmiques cadentiels féminins ou d'ordre deux (02). Dans le premier type appelé traitement d'ordre zéro (00), il est purement et simplement relevé aucune forme de démarcation possible et réelle. Mais c'est le domaine de la légèreté, du plus ou moins éphémère, de passer. Il est qualifié donc d'aussi moins important ; tant au niveau de la composition artistique musicale qu'au niveau de l'auditeur. Les œuvres de ce type laissent son auditeur, pour ainsi dire, sur sa faim. Et ce dernier n'éprouve presque aucune réaction vive et importante à son endroit quelconque. Dans le deuxième type intitulé d'ordre un (01), l'on perçoit un réel début d'une démarcation possible. Ce type ordonne donc une sorte de formes ou d'indices réels réglementaires. L'on y parle de nombre de combinaisons possibles et plausibles relevées ici et là d'une manière ou d'une autre. Ce type retient l'attention de tout un peuple. Il existe plus de personnes en contact plus ou moins permanent avec lui. Ceci grâce à sa structure ou composition interne. Dans le troisième type, l'accent est mis sur les compositions de la structure interne de l'œuvre réelle. L'on y note l'effectivité des compositions plus ou moins avancées à travers le second type. L'on assiste à la mise en pratique réelle des données suggérées dans le second type. Ainsi, pouvons-nous dire que nous sommes en pleins pieds dans les profondeurs significatives où sont impliquées les diverses combinaisons. Ainsi les

indices relevés y font leur apparition. Il convient tout de même de préciser que c'est les lieux d'applications des harmoniques aux niveaux rythmiques cadentielles et mélodiques. Les divers indices sont également repérés. Ces rythmiques 2/4 ; 3/4 ; 4/4 ; 6/8 ; 9/8 ; 6-4-4-8 et bien d'autres encore sont en usage permanent dans ce type. Elles sont pures et réelles dans toute leur évolution dans ces œuvres. Ce type donne droit à la grande manipulation possible en terre ivoirienne. De telles manipulations sont-elles envisageables par la progéniture future qui ne s'implique guère dans les maillons sociaux ivoiriens ?

Références bibliographiques

- BOULEZ P. (1998). *Penser la musique aujourd'hui*, Paris-France : Edition Gonthie, 196p
- CORNELOUP, M. (1979). *Guide pratique du chant choral*, Paris, France : Editions Francis VAN DE VELDE. 128p
- DAGRI P. (2014). *Comprendre la musique africaine*, Abidjan-Côte d'Ivoire : Edition NEI-CEDA, 178p
- DAMOME, E. (*Musique et religion en Afrique*), consulté le 27 août 2007 sur le site <http://www.afiavimagazine.com/musique-et-religion-en-afrique/>
- DJOKE, B. (2014). *Le bôgôblô musique dans la société atchan Côte d'Ivoire*, Paris, France : Editions Harmattan. 135p
- DUBOIS, M. (2008). *Le Guide du savoir chanter*, Paris, France : Editions Alternatives. 127p
- GNANGORAN B. (1981). *Introduction à la Drummologie*, Abidjan-Côte d'Ivoire : Edition Sankofa, 199p
- GUT Serge-PISTONE Daniel : le commentaire musicologique du chant grégorien 1700, Editions Honoré Champion, Paris 1980, 206p
- KERRIEN S. « Le chant et la musique dans la liturgie » consulté le 27 août 2007 sur le hpp: http://www.union-sainte-cecile.org/articles/13-04_3.pdf
- MILLER, R. (1986). *La structure du chant*, Paris, France : les Editions Cité de la musique, 375p
- ULRICH Michels. (1988), *Guide Illustré de la Musique Tom 1*, Paris : Edition fayard- les indispensables de la musique, 284 p.
- ULRICH Michels. (1988), *Guide Illustré de la Musique Tom 2*, Paris : Edition fayard- les indispensables de la musique, 574 p,
- VIRET, J. (2012). *Le chant grégorien*, Paris, France : Editions Eyrolles, 202 p.
- WILLIAM DE GASTON. (2004). *Atumpani le tam-tam parlant*, Paris, France : Editions l'Harmattan, 479p
- ZENATTI ARLETTE (1994). *Psychologie de la musique*, Paris, France : Presse universitaire de France, 340 p