



LA MUSIQUE D'ALLAH THÉRÈSE : LA MÉMOIRE AU SERVICE DE LA COMMUNICATION SOCIALE

[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

Kouakou Benoit KOUAKOU Oi

Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire)

✉ benkouakouoi@gmail.com

&

N'Dri Alfred KOUAMÉ

Université Alassane Ouattara

✉ ndri4alfred@yahoo.fr

Résumé : Le présent article analyse les éléments mémoriels et littéraires et les dispositifs de communication des chansons d'Allah Thérèse. Il vise à comprendre en quoi le vécu historique des peuples, les proverbes, les contes et autres genres de la littérature orale constituent des outils de communication sociale. Le travail convoque trois chansons du répertoire de la chanteuse. Au niveau théorique, il s'appuie sur le culturalisme, l'herméneutique et la sociocritique. Le travail de construction-déconstruction-reconstruction démontre en quoi le recours aux proverbes et autres images permet de traduire la société. Il met en lumière, par ailleurs, comment la convocation de l'histoire permet d'éclairer le présent, de dévoiler la résilience de l'artiste et sa représentation de l'homme. À l'évidence, la musique d'Allah Thérèse apparaît comme un véritable creuset de la mémoire collective, de même qu'un outil de communication socio-musicale, c'est-à-dire une musique qui, se saisissant des réalités sociales en tant que canal de communication, devient médiation de l'espace public.

Mots-clés : Communication sociale, socio-anthropologie de la communication, littérature orale, musique-mémoire, Allah Thérèse.

THE MUSIC OF ALLAH THÉRÈSE: MEMORY IN THE SERVICE OF SOCIAL COMMUNICATION

Abstract : This article analyzes the memorial and literary elements and communicative devices of the songs of Allah Thérèse. It aims to understand how people's historical experiences, proverbs, tales and other genres of oral literature constitute tools of social communication. The work uses three songs from the singer's repertoire. Theoretically, it draws on culturalism, hermeneutics and sociocriticism. The work of construction-deconstruction-reconstruction demonstrates how the use of proverbs and other images translates society. It also highlights how the summoning of history sheds light on the present, revealing the artist's resilience and his representation of man. Clearly, the music of Allah Thérèse is a veritable crucible of collective memory, as well as a tool of socio-

musical communication, i.e. music that, by seizing social realities as a channel of communication, becomes a mediator of the public space.

Keywords: Social communication, socio-anthropology of communication, oral literature, music-memory, Allah Thérèse.

Introduction

La tradition orale peut se saisir comme tous les types de témoignages transmis verbalement par un peuple sur son passé. Selon Hampaté Bâ (1972), elle est un héritage de connaissance de tous ordres patiemment transmis de bouche à oreille et de maître à disciple à travers les âges. Ce legs ancestral semble être une des sources d'inspiration d'Allah Thérèse dont la musique absorbe et transmute les mythes, les proverbes, les contes, en somme la littérature orale dans la variabilité de ses genres. Cette musique-mémoire devient dès lors le véhicule du vécu historique des peuples et un outil de communication. En effet, dans les pratiques communicationnelles des peuples africains de la tradition orale, mythes, contes, proverbes, chansons, etc., fusionnés ou séparément, constituent des moyens très couramment utilisés pour la transmission du message à l'intention de la société. Ils forment le lot des pratiques usuelles et symboliques des peuples de la tradition, qui les appréhendent comme des outils de communication.

De fait, la musique a régulièrement servi d'outil de communication. La musique comme langage ou comme outil de communication est constamment explorée par les chercheurs. Benoît Kouakou Oi Kouakou (2017, p. 103), prenant l'exemple de la musique-danse ahossi des Agni-Morofwè, montre comment, elle sert à véhiculer des messages sur la vie sociale et politique dans la société traditionnelle. Il écrit :

Par la mise en musique des problèmes de la société, donc par leur mise en forme et leur mise en scène, l'ahossi se positionne comme un instrument privilégié de médiation de l'espace public chez les Agni-Morofwè. En rendant saillants les problèmes essentiels des individus et de la société, en les construisant et en publicisant les situations, c'est-à-dire en les installant dans l'agenda de la communauté entière, les acteurs de l'ahossi provoquent leur prise en compte, leur résolution. Il s'agit de rendre l'information et la communication présentes pour participer à la socialisation des populations.

L'auteur note que « les effets de cette médiation sont tangibles », qu'il « n'est pas rare que des contenus de chansons ahossi soient convoqués comme illustration lors d'échanges privés ou publics, du genre : "Comme disent les musiciens de l'ahossi"... ». Benoît Kouakou et Fabien Lasme (2022), sous le vocable « communication socio-musicale » expliqueront comment l'art musical s'inscrit dans une diachronie pour s'ouvrir à la promotion des valeurs culturelles. Seri Dedy (1984, p. 113) concevait déjà



la musique « comme une haute instance idéologique » ainsi qu'« un instrument d'intervention socioculturelle », et, « l'artiste musicien comme un porte-parole, mieux, un *sujet transindividuel* au sens où l'emploie Lucien Goldmann » (p. 116). L'artiste musicien devient ainsi une « courroie de constitution de l'opinion publique et le canal de transmission du message de cette opinion publique » (Benoît Kouakou Oi Kouakou (*op. cit.*)).

C'est dans cette perspective que la présente réflexion, qui se veut interdisciplinaire en embrassant les champs de la littérature et de la socio-anthropologie de la communication, appréhende la musique et le musicien. Elle interroge, alors, les chansons d'Allah Thérèse pour en révéler les éléments mémoriels et littéraires ainsi que les dispositifs de communication et leurs enjeux sociaux. Elle répond ainsi à cette question capitale : quels sont les référents mémoriels et littéraires que convoquent les chansons d'Allah Thérèse dans une perspective de communication sociale ?

1. Méthodologie

Au niveau méthodologique, l'étude opte pour l'analyse qualitative lexico-thématique d'un corpus de cinq (05) chansons. Il s'agit de : « *Kleutré bôli* », « *Anouman gagdagali* », « *fon'di* », « *Ma houa ba* » et « *Sika ti kpa* ». Ces chansons sont tirées du répertoire de l'artiste et elles sont toutes disponibles sur YouTube. L'analyse, de façon pratique, après un travail de construction qui considère le niveau manifeste et le niveau immédiat de compréhension des chansons, procède, dans un deuxième temps, à un travail de déconstruction qui consiste à aller au-delà du sens commun pour débusquer ce qui est caché derrière elles. La construction et la déconstruction aboutissent, dans un troisième moment, au travail de reconstruction permettant de révéler ce qui se cache non seulement derrière les messages, mais aussi derrière les pratiques des émetteurs et destinataires de ce message, en identifiant la structure relationnelle, donc les rapports qui se nouent autour de ces pratiques et les sous-tendent.

Pour l'analyse théorique, le travail convoque le culturalisme (Abram Kardiner, 1969 ; Stuart Hall, 1994), l'herméneutique (Paul Ricœur, 1965) et la sociocritique (Claude Duchet, 1979). Le postulat culturaliste est que l'individu, dans une société, ne peut être appréhendé que s'il est moulé dans le tissu social de son appartenance. La culture, dans cette perspective, représente l'ensemble des institutions qui assurent la cohérence entre les individus. L'approche culturaliste est ici utile pour saisir les chansons d'Allah Thérèse à l'aune de l'environnement socioculturel en tant qu'il est de nature à former la personnalité de l'artiste, qui devient alors le produit d'une culture de base, donc de valeurs, de normes, de savoirs. L'herméneutique ou la science de l'interprétation des signes et des éléments symboliques d'une culture permet de pénétrer des textes, des

œuvres. L'œuvre de l'esprit, en effet, est comprise en termes de représentations de valeurs sociales contingentes.

Paul Ricœur (1965, p.13), voit, justement, l'homme comme disposant « d'une logique symbolique, d'une science exégétique, d'une anthropologie et d'une psychanalyse [...] capables d'embrasser comme une unique question celle du remembrement du discours humain ». L'herméneutique permet dans cette étude de présenter les liens entre les structures immanentes des chansons d'Allah Thérèse. Quant à la sociocritique, elle s'intéresse, selon Claude Duchet (1979), à la « socialité » du texte, autrement dit à la manière dont le social se manifeste dans la structure d'une œuvre. C'est la possibilité de la littérature de pouvoir présenter le réel social vécu par le biais de l'écriture. Elle opère quand le critique étudie dans l'œuvre et non à l'extérieur, la place qu'occupent les dispositifs sociaux culturels. C'est en cela qu'elle est pertinente dans cette étude.

2. Résultats

Les résultats de l'étude s'organisent autour de trois points : Allah Thérèse et le recours aux proverbes et images pour traduire la société (1) ; L'immersion dans l'histoire pour que nul n'ignore ce que fut le passé (2) ; L'histoire de vie qui dévoile la résilience et la représentation de l'homme chez Allah Thérèse (3).

2.1. Allah Thérèse et le recours aux proverbes et images pour traduire la société

Les proverbes et les images fortes sont fréquents dans les chansons d'Allah Thérèse, dans une communication sociale visant à développer un espace de savoir, de savoir-faire, de savoir-dire et de savoir-être. Dans cette perspective s'inscrivent les chansons « *Kleutré bôli* » et « *Anouman gadagali* ».

La chanson « *Kleutré bôli* » est bâtie sur un proverbe, « *Séfouè séli, Tifouè a'timan* », soit : « Celui qui devait parler a parlé ; celui qui devait entendre n'a pas entendu », que la chanteuse répète 5 fois dès l'entame de la chanson ». Le proverbe laisse entendre ainsi que le sage-détenteur de la parole de paix, qui avait la mission et le devoir de parler, de transmettre le message de sagesse pour instruire, a bel et bien fait ce qu'il avait à faire : il a parlé et bien parlé. En revanche, les destinataires du message, les auditeurs du sage, parce que distraits, n'ont pas écouté. Ils n'ont donc pas entendu, c'est-à-dire n'ont pas compris le sens profond, la quintessence du message-héritage laissé par le sage.

La chanson traduit, à la vérité, la nostalgie de la gouvernance de paix sous le premier président ivoirien, Félix Houphouët-Boigny. C'est bien lui, le sage, le clairvoyant qui a parlé et dont la parole n'a pas été entendue. En échos à cette défaillance des destinataires du message du sage, est énoncée cette désolante phrase : « *Wa yo cowou, n'dê n'ga yo cowou* » (C'est triste, cette affaire est vraiment triste). Cette phrase, devenue



presqu'une idée fixe, une tristesse obsédante alimentera le développement de la chanson que l'artiste fait en citant différents noms, comme pour en faire des témoins de la désolante situation.

Dans cette atmosphère de tristesse et d'amertume, la chanteuse passe opportunément, sans transition, à un autre proverbe, le proverbe qui donne son titre à la chanson : « *Kleutré bôli, yi bo wa yo wa n'zô* ». Traduction : « Quand le couvercle du récipient se brise, le récipient devient inutile. » Ce proverbe est répété 6 fois de suite, puis enchaîné à cette phrase : « *Nanan [Boigny] sié sié li yé min* », soit : « Le chef a gouverné le pays (pour nous) » qu'elle reprend sept fois. Puis, Allah Thérèse explique que le couvercle, pièce maîtresse du récipient, renvoie à la personne d'Houphouët-Boigny, tandis que le récipient représente le pays, la Côte d'Ivoire. Pour l'artiste, l'abandon du précepte de la paix, valeur cardinale de gouvernance laissée en héritage à la Côte d'Ivoire par Houphouët, est la cause du désastre.

On a ici un discours et une communication qui se saisissent de la nécessité de la paix et de la cohésion sociale. La paix dans la communauté est une nécessité. Cette paix, à l'échelle de l'individu peut être aussi troublée par certaines circonstances. C'est ce que l'artiste traduit dans la deuxième chanson, « *Anouman gadagali* », dans laquelle Allah Thérèse fait passer le message sur la cruauté de la vie. La chanteuse utilise l'image « *Anouman gadagali* », oiseau de malheur, comme un symbole puissant. Dans l'emploi réitératif d'une expression allégorique, l'artiste, avec insistance, relève l'action néfaste de cet oiseau, incarnation du mal dans la vie des hommes. On a donc, dans cette chanson, une communication-dénonciation de la méchanceté, qui germe dans les cœurs des individus, mais aussi entretenue dans le cœur de la société. Dans la communication sociale à travers cette chanson, on comprend qu'il existe des méchancetés gratuites, des vilenies et des sordidités à la limite de l'explicable, voire de la sorcellerie, l'un des problèmes majeurs qui hantent les familles et les communautés en Afrique.

2.2. *L'immersion dans l'histoire pour que nul n'ignore ce que fut le passé*

Allah Thérèse sait faire immersion dans l'histoire du pays pour faire resurgir les événements passés dans ses chansons. La chanson « *Côte d'Ivoire anouanzé min* » ou « *fon'di* » ou encore « Indépendance » en est un exemple.

Il s'agit d'une chanson-hommage à Houphouët-Boigny et aux grandes figures du Rassemblement Démocratique Africain (RDA), et surtout aux figures politiques de la lutte pour l'indépendance de la Côte d'Ivoire. Dès les premières paroles, l'on est situé sur la teneur du message quand Allah Thérèse déclare : « *Côdivoire min nou, anouanzé n'dê ô yê fê / Nanan'yo man ya gnan RDA / RDA n'dê ti, ya gnan indépendant* ». Entendez : « Dans toute la Côte d'Ivoire résonne la bonne nouvelle de la cohésion, de la concorde. Remerciements éternels à Nanan Boigny qui créa le RDA. Grâce au RDA, nous avons

eu l'indépendance ». Puis, elle clame : « *Fon'di'o ! Fon'di'o ! fon'di'o !* » Soit : « Indépendance ! Indépendance ! Indépendance ! » Par la suite, en bonne historienne qui a recours aux archives, Allah Thérèse n'oublie pas le RDA, l'arme de lutte qui a permis au peuple ivoirien de sortir du joug colonial. Ce rappel historique est marqué également par une ode à plusieurs figures éminentes du RDA, en l'occurrence : Mamadou Konaté, Ouézin Coulibaly, Jacob Williams, Konan Raphael, Gabriel Dadié, Marie Coré, Auguste Denis, Yacé Philippe, Mamadou Coulibaly.

Cette chanson apparaît ainsi comme un devoir de mémoire, une invitation à se souvenir. La culture mémorielle est la caractéristique des hommes et des peuples qui refusent d'oublier ce que fut leur histoire ainsi que ceux qui ont impacté cette histoire, surtout dans son rejaillissement sur un présent à même d'ouvrir sur un avenir prometteur. Le passé et le devoir de mémoire représentent donc des points importants dans cette communication sociale qui a pour objectif de parler de la société à la société, c'est-à-dire de la société ivoirienne aux habitants du pays dans un souci d'éducation aux fondamentaux qui ont permis la liberté et la libération.

2.3. L'histoire de vie qui dévoile la résilience et la représentation sociale de l'homme chez Allah Thérèse

On a tout dit sur Allah Thérèse, mais ce qu'on ne dit pas assez, ou qu'on oublie souvent de dire, c'est sa résilience. Car, cette femme a fait montre de sa capacité à supporter, à resurgir, à rebondir et à s'en sortir malgré la douleur de l'absence de maternité. Cela se perçoit dans sa chanson « *Ma houa ba* » (Je n'ai pas enfanté).

La chanson se présente comme une sorte d'autobiographie, voire un journal intime, une privée, un récit de vie, ou plutôt une histoire de vie. Oui, les vies ont leur histoire ! Dès l'entame, la chanteuse révèle l'infertilité dont elle souffre et qui constitue pour elle une cause de déshonneur, voire d'humiliation. « *Man woua ba, man yo wazo* », ce qui signifie : « Je n'ai pas eu d'enfant, je suis déshonorée ». Et la chanteuse de relater comment les femmes de sa fratrie sont infertiles, contrairement aux hommes. Elle révèle comment cette limite biologique et sociale l'a amenée sur les ondes de la radio. « *N'yoga sè nan wa yo yé. N'ti n'kpèpko kô mi radio* », ce qui signifie : « comment fais je faire pour résoudre ce problème. Il faut mieux que j'aie à la radio ». Ce média devient désormais son allié, une archive pour la perpétuation de son nom qui, autrement, serait tombé dans l'oubli.

On a ici la force de caractère et la résilience d'une femme illettrée, marquée par le sort infamant de l'infertilité dans un contexte traditionnel africain où la femme qui n'enfante pas est traitée de sorcière et victime de toute sorte de quolibets, de surnoms goguenards comme « ventre cimenté », « ventre cimetièr ». En effet, dans les sociétés traditionnelles africaines, la fertilité de la femme est un gage de consolidation du mariage. Elle est aussi et surtout le gage de la perpétuation de la lignée et de l'héritage.



Cette réalité est d'autant plus importante ici que chez les Akan, ethnie dont est issue la chanteuse, l'héritage se fait par la voie matrilineaire, c'est-à-dire que seule l'ascendance maternelle est prise en ligne de compte pour la transmission de l'héritage. En clair, l'héritage passe de l'oncle (le frère de la mère) au neveu (le fils de sa sœur). Il apparaît dès lors que dans le cas de Allah Thérèse, la situation est doublement inconfortable. Elle ne peut donner ni descendance à son époux, ni héritier à ses frères. Mais, malgré cette situation humiliante et même traumatisante, l'artiste démontre sa capacité à supporter les coups de la vie. Elle accepte son sort, révèle la chanson. Elle ne fait d'ailleurs pas que résister face à l'épreuve de l'infertilité, elle se construit malgré ou avec cette blessure. Cela lui confère un certain ressort supplémentaire pour persévérer dans son art. Ainsi, humiliante et dégradante, l'infertilité n'a pas le dessus, Allah Thérèse sort en vraie femme qui a gagné la bataille de la vie, la vraie vie des Hommes (avec Grand H), les Hommes de valeur, les Hommes de métier. Elle a vécu le métier d'Homme dans les règles de l'art.

Cette histoire de vie a d'une certaine manière fixé la représentation sociale de l'homme chez Allah Thérèse. On le perçoit dans la chanson « *Sika ti kpa* ». En effet, dans cette chanson, l'artiste dit : « *Sika tikpa, i douman tchinni, koussou o ni sran sè man* » (l'argent est utile ; il a un grand nom, mais il ne peut égaler l'homme). La chanson aborde la dialectique de l'argent, et relance l'épineux débat pour situer qui de l'homme et de l'argent est supérieur. Pour l'artiste, s'il n'y a pas de doute que l'argent a une place de choix dans la vie des hommes, il ne saurait prendre la place de l'homme. La chanteuse révèle par-là que seul l'homme est capable d'entrer en communication-communion avec son prochain, c'est-à-dire de vivre une vraie vie de société faite d'entraide, de partage, de joie, d'amour. On perçoit bien la pensée et le postulat de l'artiste : l'homme n'est pas seulement déterminé et poussé par les besoins existentiels, mais aussi et surtout par les valeurs qui l'humanisent.

C'est bien connu, chez les sujets résilients, les dispositions environnementales, en l'occurrence la présence indispensable de l'Autre, joue souvent un rôle important. Cet Autre, chez Allah Thérèse, ne peut être remplacé, pas même par l'argent. De fait, l'artiste, comme tout résilient, est entrée dans un processus dynamique dans lequel les ressources personnelles et socio-environnementales se manifestent de manière interactive pour constituer une combinaison de possibilités permettant non seulement le dépassement des circonstances adverses, mais aussi le développement et la potentialisation de diverses ressources mobilisées.

3. Discussion

Les résultats de l'analyse de la musique d'Allah Thérèse comme la mémoire au service de la communication sociale ont révélé comment, à travers sa musique, l'artiste traduit la vie et la société. Ce point fait la discussion en organisant la réflexion autour de deux

points : La musique d'Allah Thérèse : un creuset de la mémoire collective ; La musique-mémoire d'Allah Thérèse se présente comme un outil de communication socio-éducative.

3.1. La musique d'Allah Thérèse : un creuset de la mémoire collective

La musique d'Allah Thérèse se présente comme un creuset de la mémoire collective ivoirienne en tant qu'elle convoque l'histoire de la Côte d'Ivoire, ses valeurs et traditions, ses mythes, sa culture, en somme tout le legs historique. Loin d'être de simples outils dans l'arsenal langagier de l'artiste, les proverbes, les allégories, et autres valeurs des traditions orales ivoiriennes qui nourrissent la musique de l'artiste recèlent des témoignages sur le vécu des communautés ivoiriennes, sur leurs valeurs sociales, humaines et historiques, qui représentent, selon Hampaté Ba (1986, p. 191), « des trésors de connaissance transmis par la tradition orale et qui appartiennent au patrimoine culturel de l'humanité tout entière. »

Une autre dimension mémorielle attachée à la musique d'Allah Thérèse est à souligner à savoir : la dimension de mémoire ou d'archive pérenne par opposition aux sources orales traditionnelles que l'on pourrait saisir comme des mémoires ou archives liquides, car marquées du sceau de l'oubli, de la précarité de conservation et des distorsions, étant entendu que : « les premières archives ou bibliothèques du monde furent les cervelles des hommes. » aux dires de Hampaté Ba (1986, p. 192). Ainsi, si peut être pris comme archives, tout ce que nous ont légué le présent et le passé, et qui est conservé non seulement pour la valeur qu'elles représentent, mais aussi à cause de la conscience que l'homme a de la fluidité du temps, la notion d'« archives » désigne également tout mode de conservation pérenne, car la vocation de tout acte archivistique est la conservation dans la durée. Ainsi donc, a le caractère d'archives, tout ce qui permet de retenir de façon durable ce qui peut passer, être effacé. C'est pourquoi, pour Paul Ricœur (2000, p. 226) : « Les témoignages oraux ne constituent des documents qu'une fois enregistrés. Ils quittent alors la sphère orale pour entrer dans celui de l'écriture [...] On peut dire alors que la mémoire est archivée, documentée. »

La musique d'Allah Thérèse porteuse du vécu historique des peuples, des proverbes, des contes et autres genres de la littérature orale et marquée du sceau de l'archivage permanente par l'enregistrement et la médiatisation se donne à voir dès lors comme une archive pérenne de la mémoire collective ivoirienne, un outil de sauvegarde qui permet de faire passer les valeurs du monde du passé à celui du devenir. C'est une forme de consécration du passé, de l'histoire dont la connaissance et la sauvegarde garantissent à une communauté donnée son identité et sa survie. T. Todorov (2015, p. 9-10) explique cette valeur stratégique majeure de la mémoire quand il écrit qu'« ayant compris que la conquête des terres et des hommes passait par celle de l'information et



de la communication, les tyrannies du XXe Siècle ont systématisé leur mainmise sur la mémoire et ont voulu la contrôler jusque dans ses recoins les plus secrets. »

Cette musique-mémoire se présente ainsi comme un rempart contre les tentatives diverses de de distorsions, de manipulations et d'abus de la mémoire collective et individuelle, dans nos sociétés en proie, de plus en plus, à la médisance, au mensonge, à la désinformation, à l'uniformisation des valeurs, des pensées et des identités par les cultures dominantes. La conscience de l'enjeu stratégique de la mémoire chez Allah Thérèse est certaine. Cette perception de l'importance de la mémoire est partagée par T. Todorov (2015, p.10), qui explique que l'intérêt pour les questions mémorielles pousse à effacer, à maquiller ou à transformer les traces de ce qui a existé. Ainsi, « les mensonges et les inventions se mettent à la place de la réalité ; on interdit de chercher et de diffuser la vérité ; tous les moyens sont bons pour parvenir à son but. » L'objectif ici pour Allah Thérèse semble avoir été de lutter contre l'effacement, la falsification de ses traces, de son histoire et celles de sa communauté. Ce qu'elle veut sauvegarder, ce sont les valeurs véritables dans lesquelles elle se reconnaît ainsi que son histoire-héritage et celle de son pays qui doivent constituer une boussole pour les générations futures.

3.2. La musique-mémoire d'Allah Thérèse comme un outil de communication sociale et de communication éducative

La musique-mémoire d'Allah Thérèse se présente, à la vérité, comme un outil de communication sociale et de communication éducative. Les chansons de l'artiste véhiculent des messages qui sous-tendent la construction de la société. Elles constituent ainsi un cadre privilégié pour l'éducation aux valeurs fondamentales et pour le contrôle social. En tant qu'instruments de communication sociale, surgis des entrailles de la société, de ses observations et de ses critiques, ces chansons sont utilisées de façon préférentielle pour traduire la société et pour éduquer les acteurs sociaux, et les amener à réfléchir sur des phénomènes qui se déroulent autour d'eux, dans *leur* société.

Le but, c'est de recréer, de refaire, de rénover, d'améliorer la communauté et la vie sociale. De fait, les chansons d'Alla Thérèse sont les canaux pour parler de la société à la société pour la société. Elles sont des reflets qui disent la société, en parlant le langage qui colle à la réalité sociale. La société, objet et contenu du message véhiculé, est également le destinataire dudit message. Elle est informée, éclairée par les chansons. Et, par ces chansons, elle est éduquée. Car le message véhiculé dans les chansons d'Allah Thérèse n'est pas une denrée neutre, il est porteur d'intention précise : provoquer une réaction-action, une modification ou une adoption de représentations et de comportements nouveaux. De la sorte, l'œuvre d'Allah Thérèse

se présente comme une œuvre d'utilité sociale qui a pour finalité l'éducation des acteurs aux valeurs sociétales. En effet, chaque chanson a une histoire et un rapport à son créateur. Les chansons de l'artiste tirent souvent leur origine de l'observation de l'état de la société, des événements qui passent, des anecdotes, des contes, des proverbes, des mythes, etc.

La communication éducative à travers les chansons vise à transmettre les valeurs fondamentales de la société. Par l'usage des proverbes, des anecdotes, des mythes, du récit, Allah Thérèse invite ses compatriotes à l'unité, à la paix, à la reconnaissance, à la détermination, à la résilience. Dans sa communication éducative à travers sa musique, l'artiste s'occupe et se préoccupe ainsi d'enseigner des fondamentaux du vivre-ensemble. Son enseignement puise sa source, justement, dans la mémoire collective, dans les préceptes laissés par les devanciers, à l'exemple du premier président dont elle convoque les propos à l'envi, comme pour les graver dans l'esprit de tous. Les chansons d'Allah Thérèse sont donc l'espace d'une éducation qui promeut l'homme, acteur dynamique, bâtisseur de sa vie et d'une société idéale, c'est-à-dire un homme capable de se définir lui-même pour s'affirmer en tant que sujet et acteur, un homme disposé à faire exister ses semblables et à bâtir la communauté.

Conclusion

La musique d'Allah Thérèse se présente comme une musique-mémoire qui parle à chacun et tous. Cette étude, sous l'angle de la littérature et de la socio-anthropologie de la communication, a ainsi analysé les éléments mémoriels et littéraires de même que les dispositifs de communication et leurs enjeux sociaux dans les chansons de l'artiste. Les résultats de l'analyse des textes des chansons, notamment à travers la déconstruction-reconstruction, montrent comment Allah Thérèse, dans sa musique (à l'exemple des chansons « *Kleutré bôli* » et « *Anouman gagdagali* »), a recours aux proverbes et aux images fortes pour traduire et dire la société. Ils révèlent aussi l'immersion de l'artiste dans l'histoire pour que nul n'ignore ce que fut le passé. C'est le cas avec la chanson « *Côte d'Ivoire anouanzé min* ». L'analyse a révélé également une invitation à se souvenir. L'évocation du passé, dans un devoir de mémoire, représente ainsi un point essentiel dans la communication sociale de l'artiste. En outre, les résultats découvrent, à partir de la chanson « *Ma houa ba* », l'histoire de vie de Allah Thérèse, une histoire qui dévoile sa résilience. La résiliente, par sa musique, dévoile ce que la vie et ses affres lui ont appris sur l'importance de l'homme : rien ne peut le remplacer, même pas la fortune. Elle le dit clairement : « *Sika tikpa, i douman tchinni, koussou o ni sran sè man* » (l'argent est utile ; il a un grand nom, mais il ne peut égaler l'homme). À la vérité, la résilience fait entrer dans un processus dynamique combinant des possibilités socio-environnementales pour transcender l'adversité.



Ainsi, la musique d'Allah Thérèse se présente comme un creuset de la mémoire collective. Elle convoque l'histoire de la Côte d'Ivoire, ou plus exactement le legs historique national. Elle en montre les valeurs sociales. Cette musique-mémoire d'Allah Thérèse, à l'évidence, est un véritable outil de communication socio-musicale ; c'est une musique qui se saisit des réalités et des questions sociétales, en tant que vecteur de communication, pour les révéler au public. Autrement dit, par le truchement de la musique, l'artiste parle de la société à la société, dans le but affiché ou sous-jacent de faire intégrer des comportements souhaités pour la vie sociale. Cette communication, qu'on pourrait dire socio-musicale et socio-éducative, permet alors de traduire la société en musique. *In fine*, la communication sociale ou socio-musicale, qui se réalise et se déploie à travers les chansons d'Allah Thérèse, est une communication qui aborde les événements rythmant sa propre vie et la vie du peuple de Côte d'Ivoire, voire de toute l'Afrique. Se faisant écho de la mémoire collective, la musique et sa créatrice Allah Thérèse deviennent aussi archives, éléments de la mémoire.

Références bibliographiques

BA HAMPATE Amadou, 1972, *Aspect de la civilisation africaine*, Paris, Présence Africaine.

BA HAMPATE Amadou, 1986, « La tradition vivante » in *Méthodologie et préhistoire africaine*, Paris, Présence Africaine, pp.191-230.

DEDY Seri, 1984, « Musique traditionnelle et développement national en Côte d'Ivoire », in *Tiers-Monde*, 25 (97), pp. 109-124.

DUCHET Claude, 1979, *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan.

HALL Stuart, 1994, « Codage/décodage », *Réseaux*, vol 12, n° 68, Paris, pp. 27-39.

KARDINER Abram, 1969 (1939), *L'individu dans la société. Essai d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Gallimard.

KOUAKOU Oi Kouakou Benoît et LASME Mel Fabien, 2022, « Les tambours parleurs et la communication socio-musicale chez les Akan : médiatisation et médiation de l'espace public », *La revue des Sciences Sociales « Kafoudal »*, n°10 (Mars), Korhogo, pp. 18-37.

KOUAKOU Oi Kouakou Benoît, 2017, « Musique traditionnelle et communication sociale : l'exemple de l'Ahossi chez les Agni-Morofouè de Côte d'Ivoire », *Communication en Question*, n°8, pp. 83-108.

N'DA Paul, 2017, *Alliances à plaisanterie, proverbes et contes en Afrique de la tradition*, Paris, L'harmattan.

RICŒUR Paul, 1965, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Du Seuil.

RICŒUR Paul, 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Du seuil.

TODOROV Tzvetan, 2015, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arlés.