

Le phénomène de l'ordre dans le *sicàné* (*chants de hochet*) chez les *Tagba* de Mahon (Burkina Faso)

Mori Edwige Traoré*

Résumé

Le *sicàné* (*chant de hochet*) est un genre typiquement féminin dans la société senufo. Il est étudié dans le cadre de cet article, chez les *Senufo* de Mahon qui relève de la zone linguistique appelée le *Tagbara*. Très présent dans la vie sociale des *Senufo*, le genre *sicàné* associe des solistes et des choristes femmes qui constituent la consœurrie des cantatrices et interviennent dans toutes les cérémonies liées au calendrier rituel *tagba*. Le genre *sicàné* évoque une thématique variée autour de la bravoure, de la mort, de l'initiation et du mariage ainsi que des travaux agricoles. Le terme de consœurrie évoque une forme de hiérarchie au sein du groupe qui correspond à un ordre précis, à une organisation et à des règles propres. Il s'agit dans cet article, de voir si le genre est une répétition de l'ordre social établi ou une forme d'expression de l'individu à travers un cadre socialement ordonné. Le phénomène de l'ordre est évoqué sous trois angles : dans la consœurrie des chanteuses, dans l'organisation de la performance et dans le contenu des chants.

Mots-clés : *Tagba*, chant, femmes, Burkina Faso, ordre

The phenomenon of order in the *sicàné* (rattle songs) among the *Tagba* of Mahon (Burkina Faso)

Abstract

The *sicàné* is the typically feminine gender in the Senufo society. I have chosen to study the Senufo language of Mahon, which comes from a linguistic area called Tagbara. The inhabitants of this area, the tagba, speak a language also known as tagba. The feminine gender is prevalent in the social life of Senufo, and is associated with soloists and choristers who constitute the brotherhood of singers of *sicàné*, which takes place in all the ceremonies associated with the tagba ritual calendar. It is a type of voice that combines the instrumental with a variety of topics going from bravery to death through the initiation, christening and marriage. The term of brotherhood refers to a kind of hierarchy within the group which corresponds to a specific order, organization and various rules. We propose here to analyze if this gender is a repetition of the established social order, or if it is a form of individual expression through a socially ordered frame. I will cover the phenomenon of order at three distinct levels: within the brotherhood, in the service, and in the content of songs.

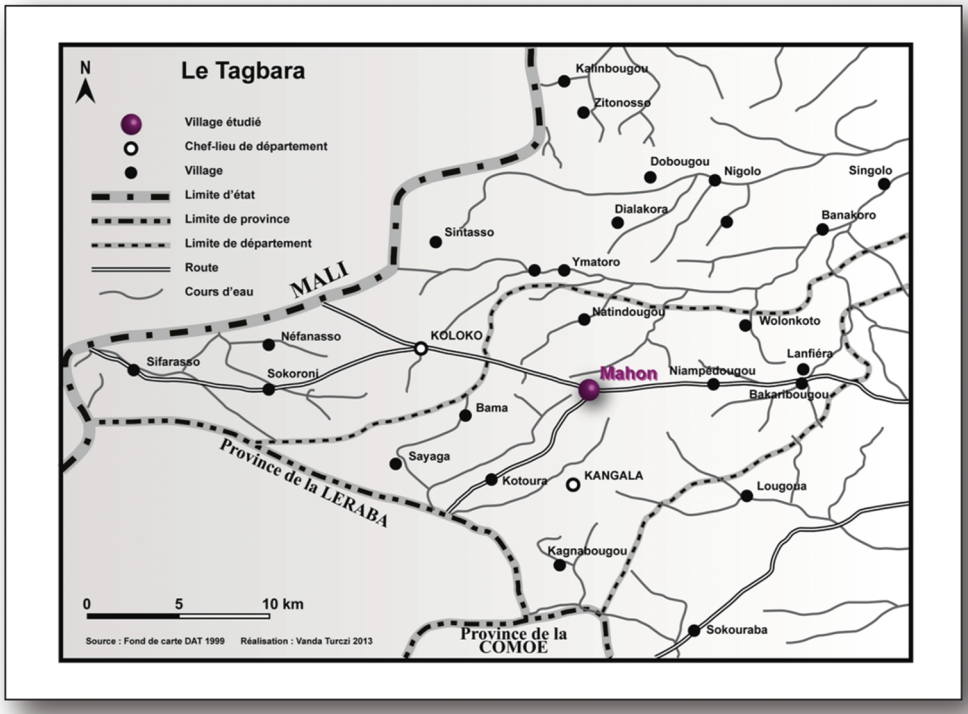
Keywords : *Tagba*, song, wives, Burkina Faso, order

* Sciences du langage – Département Linguistique et Langues Nationales - Institut des Sciences des Sociétés – CNRST – Ouagadougou – Burkina Faso - traedwige@gmail.com - tramori2002@yahoo.fr

Introduction

Cet article fait suite à une communication donnée au Llacan (Langage, langues et cultures d'Afrique noire) en 2010 lors des journées des doctorants et jeunes docteurs du Llacan dont le thème s'intitulait les phénomènes d'ordre en linguistique et en littérature. Il s'intéresse plus précisément au genre *si.caŋ-ne* [*sicàne*] (*chant de hochet*) de la littérature orale chez les *Tagba* qui a fait l'objet de ma thèse de doctorat. Les *Tagba* sont un sous-groupe *senufo* habitant l'extrême Nord de la province du Kéné Dougou et parlant la langue *tagba*. Le village où le corpus a été recueilli, est situé sur l'axe Bobo-Dioulasso - Sikasso, à 40 km de la ville d'Orodara (cf. carte 1).

Le *chant de hochet* est uniquement produit et exécuté par des femmes lors des principales cérémonies du calendrier rituel *senufo*. Plusieurs thèmes sont développés dans ce genre oral dont les plus récurrents sont ceux de la mort, de l'archétype du bon cultivateur, de la figure de l'épouse idéale, du comportement en société et de la bravoure. Le répertoire recueilli dans le cadre de ce travail est constitué de chants agricoles, de chants funéraires, de chants dédiés, de chants de mariage et d'initiation.



La carte du *Tagbara*

(source INSS)

Le mot *sicàné* désigne le genre et aussi l'instrument qui accompagne les chants. Il s'agit d'un hochet fait à partir d'une calabasse¹. Il est transformé en instrument de musique par les chanteuses elles-mêmes².

Il y a deux tailles de *sicàné* (cf. clichés 1 et 2). Le *si.cà.kuǎ-ŋe* [*sicakulúŋé*] gros *sicàné* fait environ 30 cm de long et possède un manche par lequel la chanteuse le tient. Le *si.cà.tí-ne* [*sicátiné*] petit *sicàné* mesure environ 15 cm et est de forme ovale. Ces deux instruments ont des sonorités différentes. Ils sont joués ensemble et se complètent.

Cliché 1 : Le *sicakulúŋé*



Cliché 2 : Le *sicátiné*



¹ La plante elle-même (*Lagenaria Sicanaria*, famille des cucurbitacées) se nomme *ku.tít-ŋe* [*kuítirìŋé*] en *tagba*.

² Lorsque le fruit est cueilli, on y fait un trou à la partie supérieure et on le remplit d'eau jusqu'à ce que tout son contenu se décompose. Ensuite, il est nettoyé et séché durant une semaine. Des grains d'un arbre *Canna Indica* L de la famille des *Cannaceae* appelé *ŋé-d-ge* [*ŋéléye*] en *tagba* sont introduits à l'intérieur pour donner la percussion et le trou est bouché par de la cire d'abeille. Enfin, deux petits trous sont percés dans sa partie supérieure pour y faire passer une ficelle par laquelle on le tient ou l'accroche au mur lorsqu'on ne l'utilise pas (cf. Traoré Mori Edwige (2016)).

Très présent dans la vie sociale des Senufo, ce genre associe des solistes et des choristes féminines qui constituent la consœurrie des chanteuses de *sicàné*. Parler de « consœurrie » évoque une forme de hiérarchie au sein de ce groupe féminin qui correspond à un ordre précis tant au niveau de l'organisation pratique qu'au niveau de la prise de parole. C'est cette hiérarchie que nous souhaitons étudier ici, en abordant trois temps relatifs au genre *sicàné* :

- en amont de la séance de chant, où l'ordre hiérarchique de la consœurrie doit être respecté par la chanteuse qui demande l'autorisation de se produire en public à la plus ancienne initiée de la consœurrie ;
- lors de l'exécution des chansons, où la place des différentes chanteuses et la prise de parole se fait dans un ordre précis (par ordre d'arrivée dans la consœurrie de la plus ancienne initiée à la plus jeune initiée) ;
- au sein même des pièces chantées où nous étudierons le style particulier dans lequel les chants sont déclamés.

Au travers de ces aspects, on s'interrogera sur la signification des chants de hochets au sein de la société tagba. Sont-ils une répétition de l'ordre social établi ou une forme d'expression d'un groupe avec une organisation et des règles propres à celui-ci ? Comme il est dit dans Baumgardt U. et Derive J. (2008) « La littérature orale est par nature un phénomène social, qui s'intègre dans le cadre des normes de sa prestation ou de la communication interpersonnelle ». C'est en tenant compte de ce paramètre que cet article s'intéresse à la performance du genre oral *sicàné* au sein de la littérature orale senufo, ainsi que de la manifestation de l'ordre (hiérarchie) dans son exécution.

I. Le genre *sicàné* dans la société tagba

Le genre n'est pas l'apanage d'un groupe social ayant un statut particulier comme les griots ou les forgerons. Les femmes qui chantent peuvent provenir de n'importe quel groupe social. Toutefois, toutes les femmes ne sont pas destinées à chanter ce genre. Il y a deux façons d'avoir le *sicàné* en sa possession. On l'obtient soit par héritage, soit par prescription.

La femme y rentre par prescription d'un devin parce qu'elle est sujette à des maladies récurrentes dont le remède est de posséder un *sicàné*. La femme hérite du *sicàné* de sa mère ou de sa grand-mère qui l'aura choisie pour héritière de son instrument. Cependant, posséder un *sicàné* ne signifie pas intégrer la consœurrie, il faut une initiation qui permet à la chanteuse d'être membre à part entière de la consœurrie. Cette initiation se fait lors du décès d'une chanteuse de *sicàné* confirmée. À l'issue de la cérémonie, on transmet les secrets liés au *sicàné* à l'impétrante et on la confie à une aînée. La nouvelle initiée ne peut chanter en soliste qu'après quatre années d'apprentissage auprès de sa formatrice qui est chargée de lui apprendre les chansons panégyriques des différents lignages du village. Pendant ces quatre ans, tous les dons qu'elle reçoit sont donnés à sa formatrice. C'est seulement après ces années qu'on lui donne sa liberté et qu'elle peut devenir à son tour formatrice et pleinement chanteuse. Après tout ce processus, elle intègre à part entière la confrérie de *sicàné*.

1. Le phénomène de l'ordre

Par définition, l'ordre représente ce qui est classé, organisé selon un modèle. Il peut être, par exemple, chronologique (classification selon un ordre temporel), hiérarchique (classification selon laquelle chaque terme est subordonné au suivant en fonction d'une norme établie), ou grammatical (lorsque dans une langue donnée, il existe ou pas une certaine liberté dans l'ordre des mots). Le genre étudié fait partie du vaste ensemble de la littérature orale tagba qui peut être définie comme l'ensemble des productions orales d'une population donnée qui inclut une dimension esthétique dans la gestuelle, la voix et suscite aussi des émotions. A Mahon, on retrouve plusieurs autres genres oraux que sont le conte, le proverbe, la devinette et le chant. La notion d'ordre s'appréhende à partir de l'organisation du groupe jusqu'à la production des chants. En effet, l'ordre est perçu avant, pendant la prestation et dans les pièces chantées. Ce qui nous amène à trois niveaux d'ordre que sont l'ordre communautaire qui correspond à l'ordre qui règne dans la société, l'ordre catégoriel qui se ramène au groupe de femmes et l'ordre individuel qui évoque la performance individuelle.

Avant d'aborder l'ordre dans le genre *sicàné*, il serait intéressant d'évoquer l'ordre qui prévaut dans la communauté tagba.

1.1. L'ordre communautaire

Dans la société tagba tout comme dans beaucoup de sociétés africaines, c'est l'âge des individus qui structure l'ordre communautaire. Le droit d'aînesse est important. Le premier né a droit à un respect total de la part de celui qui a vu le jour après lui. De plus, il y a une prééminence des hommes, qui prennent toujours la parole avant les femmes dans une assemblée et qui ont le droit de participer à un certain nombre de cérémonies desquelles les femmes sont exclues. Par exemple, pendant l'initiation des hommes, on ne voit pas les femmes dans le village, sinon les jeunes initiés ont le droit de les fouetter tandis que lors de l'initiation des filles, les hommes sont dans les rues sans aucun problème. Nous pouvons citer aussi le cas de certaines divinités comme le *kómón* importé par certains individus de chez les Bambara du Mali que la femme n'a pas le droit de voir. Dans l'ordre communautaire, c'est aussi l'homme qui est le garant du grenier.

Dans le genre *sicàné*, les femmes se sont créées un autre espace, un « jardin secret » où les hommes ne sont pas totalement exclus, mais où ils sont totalement soumis aux règles qu'elles leur imposent. Pour jouir de l'aire de danse par exemple, ils demandent la permission. Elles ont ainsi leur propre organisation qui est évoquée dans l'ordre catégoriel.

1.2. L'ordre catégoriel

Il existe une organisation propre de portée symbolique entre les joueuses de *sicàné*. Celles-ci sont regroupées en consœurrie où le respect de la hiérarchie est très marqué. Cette hiérarchie se rencontre à plusieurs stades.

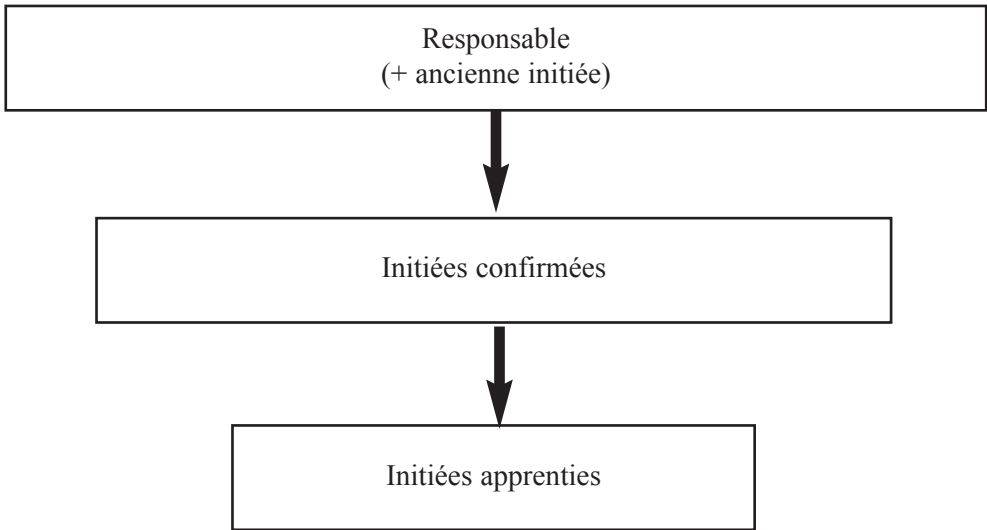


Figure 1 : L'organisation de la consœurie
(Source : conçue à partir des données de terrain (Mahon 2009))

1.2.1. Avant la prestation

Lorsqu'une tierce personne demande à une chanteuse de venir se produire à un mariage, un baptême, etc., celle-ci demande la permission à la responsable de la consœurie avant d'accepter. Selon elles, cette permission est obligatoire parce que lorsque tu t'y dérobes, tu peux complètement perdre la voix lors de ta prestation ou courir d'autres risques.³ L'argent et les dons que la chanteuse aura recueillis reviennent également à la consœurie. Ces dons vont dans la caisse de la consœurie et sont partagés à part égale entre les chanteuses. Pour les nouvelles initiées, cet argent est gardé pour leur acheter après les quatre années d'apprentissage un pagne en cotonnade et un coq blanc pour le rituel de leur « libération ».

1.2.2. Le début de la prestation

Lors d'une prestation qui regroupe plusieurs chanteuses, l'occupation de la scène, c'est-à-dire la manière de s'asseoir sur le lieu d'exécution des chants, en ligne et pas en cercle se fait dans un ordre précis. Souvent, elles chantent debout mais s'arrêtent de façon linéaire comme si elles étaient assises. Le phénomène de l'ordre se perçoit à leur façon d'occuper la scène. Lorsque d'anciennes initiées sont déjà installées sur l'aire de la prestation, les autres initiées leur font allégeance en arrivant en s'inclinant devant elles et s'accroupissent devant les plus anciennes qui touchent leurs épaules, leur donnant ainsi la permission de s'installer sur l'aire de la prestation.

³ Les chanteuses de hochet connaissent bien la brousse et les plantes parce que ce sont des femmes qui voyagent beaucoup. De ce fait, lorsqu'une chanteuse plus jeune ne respecte pas la hiérarchie, les anciennes peuvent envoyer une de ses amies lui mettre une décoction de plante dans sa boisson qui peut lui faire perdre la voix. Lorsqu'elle se repent, elles usent de la même façon pour qu'elle recouvre sa voix. C'est cette pratique qui amène souvent les gens à les traiter de sorcières.

Elles se retournent ensuite, leur faisant face et soulèvent les bras des anciennes avant d'occuper leur place. Ce geste est un signe de reconnaissance du travail abattu par les chanteuses déjà assises sur l'aire de danse. De même, un danseur, avant d'esquisser des pas de danse, fait les mêmes gestes avant d'être autorisé à danser en pénétrant sur l'aire de la prestation où les femmes et les hommes sont égaux. Il n'y a pas de primauté de sexe.

Les chanteuses sont organisées autour de l'ancienneté d'entrée dans la consœurrie. C'est la première à avoir été intronisée qui est l'aînée ; même si elle est la plus jeune du groupe et les autres femmes, même plus âgées, lui doivent allégeance. Son expérience et son savoir faire forcent les autres membres au respect. La chanteuse de *sicàné* respecte la hiérarchie à tous les niveaux. Lorsqu'elle doit se produire en public, il faut qu'elle demande la permission à celle qui l'a formée qui, à son tour, la demande à la patronne de la consœurrie, choisie sur la base de l'ancienneté et des connaissances liées au *sicàné*. La chanteuse doit ainsi suivre la voie hiérarchique pour obtenir l'autorisation de se produire en public.

Lors des prestations, cette hiérarchisation est très marquée dans l'occupation de la scène. Elles s'asseyent de la plus ancienne initiée à la plus jeune. Une nouvelle initiée ne peut jamais jouer la partie de la soliste en présence d'une initiée de son groupe plus ancienne. Cette hiérarchie est respectée dans tout le *Tagbara* même si chaque village a sa consœurrie. Lorsque plusieurs groupes de chanteuses se retrouvent, c'est la plus ancienne de toutes qui est la soliste même si elle n'est pas dans son propre village. Enfin, l'argent et les dons que la chanteuse aura recueillis lors de ses prestations reviennent à la consœurrie.

Mais au sein de la consœurrie, la hiérarchie en trois classes (responsable, chanteuses confirmées et initiées apprenties) est aussi importante en dehors des prestations. C'est uniquement vers les initiées confirmées que se tournent les familles des femmes pour lesquelles le devin a prescrit une intronisation. Ce n'est qu'une fois l'initiation terminée que l'initiée apprentie intègre la classe des chanteuses. En effet, pour être membre à part entière de la consœurrie des chanteuses, il faut passer par trois étapes qui sont : l'entrée dans la consœurrie ou l'intronisation, la phase d'apprentissage ou d'initiation au métier et la phase de libération.

1.2.3. Pendant la prestation

La prise de parole se fait aussi en fonction de l'ancienneté dans la consœurrie : de la plus vieille initiée à la plus jeune. C'est souvent l'ancienne qui chante en soliste et les plus jeunes sont généralement les choristes. Toutes les chanteuses ont leur instrument de musique en main lors de la prestation et toutes les femmes chantent. Après l'initiation, chaque initiée hérite d'un *sicàné* donné par sa formatrice. Lorsqu'il arrive que l'ancienne initiée soit indisposée, la seconde en âge d'initiation prend le relais et ainsi de suite. Le lieu de danse pendant la prestation est un espace égalitaire.

Lorsqu'une joueuse de *sicàné* commence à se produire, il y a tout un cérémonial. Elle présente tout d'abord ses salutations au « Dieu suprême » *kilí*, aux génies protecteurs

du village, au chef de village dans lequel elle se produit, au chef de terre ainsi qu'aux endroits sacrés et divinités du village dans un chant introductif avant de commencer véritablement sa prestation⁴. Tout cela est fait en signe du respect de l'ordre établi par la société. Pendant la prestation, il y a aussi la réaction du public : chaque individu faisant parti du public peut réagir au chant panégyrique de son lignage en venant danser.

1.3. L'ordre individuel

Dans les chants, l'individu a une liberté d'expression par rapport à la structure et au contenu des chants. A travers l'interprétation de chaque chanteuse, on voit un apport personnel et aussi une différenciation par rapport à la norme linguistique et à la structure couplet/refrain.

1.3.1. Le rythme des chants

Le genre est exécuté à l'aide d'un instrument dont le rythme peut être lent ou rapide. Cela dépend généralement de la circonstance d'émission. Les *sicâné* des travaux champêtres et des mariages sont joués de la même façon, sur un rythme rapide, tandis que celui des cérémonies funéraires est joué plus lentement. A l'origine, les chanteuses n'avaient que cet instrument pour accompagner leurs voix. De nos jours, elles sont accompagnées par des joueurs de xylophone lors des cérémonies de réjouissances populaires. Pour repérer le rythme des chants et découper le chant en *vers*⁵, je me suis référée aux pauses et aux interjections qui constituent les marques de délimitation.

1.3.2. La structure des chants

Dans l'exécution des chants, la soliste entonne le chant et le chœur reprend ses paroles avec quelques petites variations de temps en temps au niveau des *vers*. Le phénomène d'ordre se retrouve aussi au niveau de l'alternance soliste/choristes comme on le constate dans l'exemple du chant suivant. Les paroles sont identiques avec quelques petites variations. Le chant peut être entrecoupé d'une partie de louanges qui reprend le chant panégyrique du lignage qui est au cœur de la cérémonie. Ce chant panégyrique est uniquement chanté par la soliste.

⁴ Il faut signaler ici que le cas de Mahon est vraiment spécifique dans tout le *Tagbara*. C'est le village où on a deux chefs de terre et un chef de village. Dans les autres villages, le chef de terre cumule généralement les deux fonctions. Pour le moment, nous ne connaissons pas vraiment les causes.

⁵ J'utilise le terme *vers* parce que le genre *sicâné* est une forme de poésie orale avec un style propre.

Exemple : Chant 1

Tagba (Soliste)	français
<i>óó ndí á zàmòyó náré yóóó !</i>	Oo! J'ai appelé un vaillant cultivateur yoo !
<i>óó ndí á zàmòyó náré yóóó !</i>	Oo! J'ai appelé un vaillant cultivateur. Yoo !
<i>wí nàyé yò pí lá.</i>	Afin qu'il donne du rythme aux autres. (Litt. Il allume le feu sur d'autres.)
<i>fálé lá yó pí lá síyé,</i>	avec eux dans les cultures au champ, (Litt. Yoo ! les cultures yo ! eux, au champ,)
<i>ké dǎ náré yó !</i>	Oh ! Appelez la vigueur du bras. (Litt. Oh ! Appelez la douceur du bras.)
<i>wúré á lilé pí lá.</i>	Lui, il s'est éloigné des autres.
<i>dòròhè nà sé wéré pí lá síyé.</i>	On dit que le travail va s'intensifier au champ pour les autres. (Litt. Il est dit que le dépassement va s'intensifier pour les autres au champ.)
<i>ké dǎ náré yó !</i>	Oh ! Appelez la vigueur du bras. (Litt. Oh ! Appelez la douceur du bras.)
Choristes	
<i>ké dǎ náré yó !</i>	Oh ! Appelez la vigueur du bras. (Litt. Oh ! Appelez la douceur du bras.)
<i>fálé lá yó pí lá síyé,</i>	avec eux dans les cultures au champ, (Litt. Yoo ! les cultures yo ! eux, au champ,)
<i>fálé nà sé wéré pí lá yó.</i>	Que la culture va s'intensifier pour d'autres. (Litt. La culture va chauffer pour d'autres).
<i>yí wú wí náré yó</i>	Nous vous l'appelons yo !

Dans cet exemple, les choristes au lieu de reprendre le début du chant entonné par la soliste, chantent différemment en commençant non seulement par le dernier vers (4) de la soliste, mais on remarque aussi que le contenu de ce qui suit diffère un peu de ce que dit la soliste. Le vers 3 de la soliste diffère aussi de celui des choristes. Cela montre une certaine liberté dans ce qui est chanté par les choristes. Elles ne sont pas tenues de dire exactement la même chose que la chanteuse principale et peuvent improviser. Mais, on se rend compte que même s'il y a une part d'improvisation de la part des choristes, certains vers sont néanmoins codifiés.

II. Relation entre l'ordre communautaire et l'ordre catégoriel

Dans la consœurerie des chanteuses du *sicàné* et dans l'exécution des chants, l'ordre ne respecte pas du tout l'ordre communautaire préétabli. C'est la première initiée qui est l'aînée même si elle est très jeune par son âge. Elle est désignée sous l'appellation « ancienne initiée », celle qui a devancé les autres dans l'initiation. Autrement dit, l'âge absolu des individus n'est pas pris en compte quand il s'agit de la consœurerie. On observe durant tout le processus, c'est-à-dire de l'organisation de la consœurerie jusqu'à la prestation, la plus ancienne initiée qui joue le rôle d'aînée, qui a le droit de prendre la parole, de chanter en soliste, etc. En outre, dans la consœurerie, l'espace de danse est égalitaire, tout le monde, femmes comme hommes, a le droit d'y danser, ce qui n'est pas toujours le cas dans certaines confréries d'hommes où la femme est exclue. La redistribution du gain est aussi égalitaire. C'est pourquoi on peut se poser la question de savoir si la consœurerie des chanteuses ne se perçoit pas comme une structure ayant quelques règles différentes de celles de la « vie courante » mais à un niveau symbolique et non politique. Ceci nous renvoie à la question des sexes préalablement évoquée.

Conclusion

Le genre *sicàné* est très important dans la vie des *senufo* puisqu'il est présent à chaque événement important de la vie des membres de la communauté. Comme je l'ai évoqué dans ma thèse, T.M Traoré (2016 : 303), « Le *sicàné* peut être considéré [...] comme une marque d'identité culturelle qui renferme la mémoire collective, le patrimoine culturel de la société *tagba* et plus généralement, du monde *senufo* ».

De même, les chanteuses du genre détiennent l'histoire des lignages du village et constituent de ce fait, la mémoire collective de la société. Au sein de la consœurerie des chanteuses se retrouve également une forme d'éducation à travers la phase d'apprentissage, d'initiation, le respect de la hiérarchie, dans la prise de la parole et le respect dû aux aînés qui est une règle fondamentale sur laquelle se fonde la société *tagba*. En effet, cette hiérarchisation s'observe dans toutes les cérémonies importantes de la vie du *Tagba*. Cependant, à travers cet article, on voit comment ces femmes sont organisées avec leurs règles propres, différentes de celles qui existent dans la société. Est-ce une manière pour les femmes de se créer un espace afin de se construire une forme de pouvoir, de solidarité où l'homme est toléré, mais n'y contrôle rien du tout ? Le genre *sicàné*, du fait de sa structuration « soliste/chœur » et de sa hiérarchisation suggère en soi une forme de cohésion et de solidarité féminine qui les amène à recréer un ordre social égalitaire. Pour une fois, elles ont un espace de prise de parole propre à elles dans lequel elles s'épanouissent et prouvent leur capacité à créer et à se gérer. Ce constat suscite quelques questions qui seront au cœur des recherches prochaines, surtout que ces femmes vivent dans une société où c'est l'homme qui prend toutes les décisions. On se demande alors pourquoi la société a-t-elle confié ce genre à un groupe spécifique de femmes ?

Bibliographie

- BAUMGARDT U. DERIVE J. (2008).** Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques, Paris, éd Karthala, 443p.
- BORNAND S. (2012).** « La secrète revendication d'une sexualité féminine : les chants du marcanda chantés par des femmes songhay-zarma d'origine captive (Niger) », *Cahiers de littérature orale*, n°71, pp. 79-115.
- DEGORCE A. (2009).** « Saluer la souffrance », Représentations des défunts et réseaux de relations dans les chants et les rites funéraires moose (Burkina Faso), Thèse de Doctorat en Anthropologie, Paris: École Pratique des hautes études, 2 vols.
- KIENTZ A. (1979a).** Approches de parentés sénoufo, première partie. in *Journal des africanistes*, 49 (1), 9-70.
- KIENTZ A. (1979b).** Approches de parenté sénoufo, deuxième partie. in *Journal des africanistes*. 49 (2), 9-28.
- LEMAIRE, M. (1999).** Chants de l'agôn, chants du labeur : travail, musique et rivalité en pays sénoufo (Côte d'Ivoire). in *Journal des africanistes*, 69 (2), 35-66.
- LORILLARD M. (2009).** « Expression d'une souffrance sociale en milieu rural sénoufo et ethnoéthique », in *Anthropologie de la morale et de l'éthique*, volume 33, numéro 3, Département d'anthropologie de l'Université Laval, pp. 139-157.
- TRAORÉ M. E. (2004).** Étude ethnolinguistique des donsodɔnkili (chants de chasseurs de Samorogouan, rapport de D.E.A, FLASHS, Université de Ouagadougou.
- TRAORÉ M. E., FABRE G., 2014.** « L'initiation de filles en pays tagba : les rites à l'épreuve du changement », in Fabre Gwenaëlle, Fournier Anne et Sanogo Lamine (dir.), *Regards scientifiques croisés sur le changement global et le développement - Langue, environnement, culture : Actes du Colloque international de Ouagadougou (8-10 mars 2012)*, Sciencesconf.org, pp.39-63.
- TRAORÉ M. E. 2016.** Étude ethnolinguistique du sɔ̀càné (chants de hochet) des femmes senoufo du Tagbara, thèse de doctorat en Sciences du langage, université d'Orléans et université de Ouagadougou.