

Étude ethnomusicologique des œuvres de la chantré chrétienne Silué Nongnimin

Ouologo Jonathan OUATTARA

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

UFR Information, Communication et Arts

jodossong@yahoo.fr

Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-1179-5403>

Résumé

En pays sénoufo, un contexte socio-culturel peu favorable aux voix féminines, certaines personnes sont parvenues à se forger une légende de grande chanteuse. Dans ce style vocal accompagné, l'instrument de prédilection constitue le djéguélé. Dans le domaine religieux spécifiquement, des voix ont marqué l'époque s'étendant du XX^{ème} au XXI^{ème} siècle. Il s'agit entre autres de Silué Nongnimin. Révélée au public dans les années 80, rien ne présageait encore sa future notoriété dans le chant chrétien avec le djéguélé comme instrument d'accompagnement. En effet, sa carrière débuta par un style a cappella. Cette situation s'expliquait par deux faits majeurs. D'une part, le groupe linguistique sénoufo d'origine de Silué Nongnimin, les fodonon, n'utilise pas le djéguélé dans leurs habitudes musicales. D'autre part, si le djéguélé était déjà adopté dans sa communauté religieuse chrétienne, celle-ci, malgré sa ferme volonté de l'utiliser, éprouvait bien de difficultés à chanter simultanément avec ce type d'accompagnement instrumental. Comment y est-elle parvenue au point de focaliser l'attention de nombreux peuples sénoufo d'expressions culturelles diverses dans le nord de la Côte d'Ivoire. Quelle est la particularité de celle-ci ? Ce sont autant de questions que ce travail de recherche entend examiner. À travers une démarche d'étude ethnomusicologique, nous nous intéresserons à la fois à la vie de cette chantré chrétienne ainsi qu'à son œuvre musicale.

Mots clés : études, ethnomusicologie, chantré, Silué Nongnimin.

Abstract

In Senufo country, a socio-cultural context not very favorable to female voices, some people have managed to forge a legend as great singers. In this accompanied vocal style, the preferred instrument is the djeguele. In the religious field specifically, certain voices have left their mark on the era spanning the 20th to the 21st century. Among them is Silué Nongninin. Revealed to the public in the 1980s, nothing yet foreshadowed her future renown in Christian music with the djeguele as an accompanying instrument. Indeed, her career began with an a cappella style. This situation can be explained by two major factors. On the one hand, the Senufo linguistic group to which Silué Nongninin belonged, the Fodonon, do not use the djeguele in their musical traditions. On the other hand, while the djeguele had already been adopted by her Christian religious community, despite their strong desire to use it, they found it very difficult to sing simultaneously with this type of instrumental accompaniment. How did she manage to achieve this, to the point of attracting the attention of many Senufo peoples of diverse cultural expressions in northern Côte d'Ivoire? What is so distinctive about her? These are some of the questions this research aims to explore. Through an ethnomusicological approach, we will examine both the life of this Christian singer and her musical work.

Keywords: studies, ethnomusicology, cantor, Silué Nongninin.

Introduction

L'histoire de la musique occidentale révèle de nombreux compositeurs qui ont marqué leur époque. Figure emblématique de l'époque classique en Europe, Wolfgang Amadeus Mozart s'est distingué par un talent précoce d'exception. Compositeur de génie, il parvint à imprimer son identité dans tous les genres musicaux. Ce sont notamment la symphonie, le concerto, la musique de chambre et l'opéra pour ne citer que ceux-là. Aujourd'hui, au 21^{ème} siècle, Wolfgang Amadeus Mozart fait l'objet d'étude dans les conservatoires, les universités mais aussi dans l'enseignement secondaire

général. Tout comme ce compositeur prolifique, de nombreux autres sont passés à la postérité, en témoignent leur vie et leurs œuvres disponibles dans la littérature scientifique existante. La pérennisation de la vie et de l'œuvre de ces compositeurs s'inscrit dans une démarche d'études ou de recherches musicologiques. S'il est vrai que tous ces grands compositeurs évoqués de la musique occidentale avaient transcrit la plupart de leurs œuvres, les réflexions menées par les musicologues sur celles-ci ont contribué à les inscrire durablement dans l'histoire. C'est donc un héritage musical de ces compositeurs que l'on a transmis aux générations futures. À la lecture de ce qui précède, une interrogation surgit naturellement à l'esprit. Qu'en est-il de l'histoire musicale de l'Afrique ? Wolfgang Amadeus Mozart cité plus haut appartient au 18^{ème} siècle ou l'époque classique. La documentation existante va jusqu'à établir clairement l'influence des genres musicaux précédents sur l'époque classique. Il en est de même des rapports entre compositeurs de ces époques et les interactions mutuelles. Cette traçabilité musicale européenne contraste avec celle de nos pays africains en général et la Côte d'Ivoire en particulier. En pays sénoufo par exemple, faire mention d'un célèbre instrumentiste de djéguélé du 18^{ème} ne serait possible qu'à partir de sources orales variables selon les informateurs ou les localités. Il est donc évident qu'un tel projet s'avère particulièrement ardu. Cette situation nous interpelle donc sur l'impérieuse nécessité de fixer les traditions musicales présentes et les acteurs qui les illustrent pour les temps à venir. Nous nous intéressons spécifiquement aux compositeurs de nos musiques de tradition en Côte d'Ivoire ayant marqué leur époque. La littérature scientifique n'en mentionne que très peu. Nous citons entre autres Zélé de Papara :

Dotée d'une voix puissante héritée d'une solide formation acquise depuis le jeune âge, Zélé de Papara se produira sur plusieurs scènes en Côte d'Ivoire (Korhogo : 1974, 1980 ; Bouaké : 1985, 1988 ; Yamoussoukro : 1987 ; Abidjan : 1988, 1989, 1993) et à l'étranger (Mali), portant ainsi pendant de longues années la musique du bari au-delà de sa sphère d'origine. Cette voix chaude au timbre clair et facilement identifiable était capable d'émouvoir et de convaincre n'importe quel auditoire en dépit de la barrière linguistique (Koné, 2021, p.190).

S'inscrivant dans ce même système musical vocal accompagné, d'autres acteurs ont émergé en pays sénoufo. Dans le domaine de la musique religieuse traditionnelle, Silué Nongninin se présente comme une actrice majeure dotée d'une créativité et fécondité artistique exceptionnelle. Elle naît en 1947 à Petonkaha dans la sous-préfecture de Napié, mais aujourd'hui rattachée à celle de Kiémou dans le nord de la Côte d'Ivoire. Actuellement veuve, elle est mère de sept enfants dont cinq filles et deux garçons. Les différentes investigations menées dans le cadre de cette recherche donnent une estimation discographique de plus de vingt albums. Son intérêt pour le chant commence bien avant les années 1980 avec un style a cappella. Silué Nongninin, c'est un exemple d'adaptabilité et de résilience musicale. Ayant à l'origine démontré son savoir-faire dans la composition de chants, elle éprouva, malgré sa ferme volonté d'utiliser le djéguélé, bien de difficultés à chanter simultanément avec ce type d'accompagnement instrumental. Après plus de 40 ans d'expression musicale, le monde sénoufo s'accorde pour reconnaître l'immensité de la valeur de cette chancre

traditionnelle. À cet effet, Paul Y. Ouattara (2026)¹, fervent admirateur de Silué Nongninin affirme :

Silué Nongninin est parvenue à faire l'unanimité dans le monde chrétien tout comme chez les autres confessions religieuses, tant ses chants bénéficient d'une grande audience. L'engouement suscité par ceux-ci est lié aux différents aspects de la vie qu'ils abordent. Tuo Abdoulaye, l'un de mes amis d'enfance à Korhogo, affirmait que s'il devait un jour embrasser le christianisme, ce serait grâce aux chants de celle-ci.

La vie et la carrière de celle-ci constitue un précieux trésor à léguer à la postérité. Cela constitue donc l'intérêt de cette recherche qui se fixe pour objectif de présenter d'abord l'identité musicale de Silué Nongninin et ensuite de mener des réflexions susceptibles de contribuer à la pérennisation de son art.

Ce travail s'inscrit dans une perspective ethnomusicologique, celle-ci jouant un rôle essentiel dans la perpétuation des œuvres, des expressions et savoir-faire musicaux. Sur le plan méthodologique, la démarche qualitative a été choisie pour la collecte des données. À cet effet, nous précéderons à une recherche documentaire sur la culture musicale sénoufo en général et spécifiquement les compositeurs ou chansonniers sénoufo. Les sources orales constitueront également une référence inestimable d'information pour une meilleure investigation de l'univers musicale sénoufo. En effet, celles-ci viendront enrichir nos précédentes recherches documentaires. Représentant des informations et éclairages supplémentaires, c'est également le

¹ Entretien téléphonique réalisé par Ouattara Ouologo Jonathan avec Ouattara Y. Paul, officier des Eaux et Forêts, le 31 mars 2026 de 19h08 à 19h26. L'entretien a porté sur la carrière de la chantré Silué Nongninin.

socle d'une assise scientifique plus solide pour aborder Silué Nongninin, objet de la présente étude. Dans cette perspective, nous recourons donc à des entretiens semi-directifs avec la chanteuse Silué Nongninin. Ce mode opératoire a été aussi utilisé pour la collecte d'informations issues de cinq (05) musiciens de djéguélé mais également dix (10) coreligionnaires et sympathisants de celle-ci. Les échanges avec les musiciens ont éclairé et enrichi nos analyses musicales. Quant aux coreligionnaires et sympathisants, nous avons pu recueillir auprès d'eux des renseignements variés relatifs à Silué Nongninin. Les différents entretiens ont été enregistrés puis transcrits. Ces données issues de notre recherche ont fait l'objet d'une analyse de contenu.

Cette recherche s'organise autour de trois points : le premier est consacré à la définition des notions ethnomusicologie et chantre. En second lieu, nous présentons la dynamique adaptative de l'art de Silué Nongninin. Enfin, nous abordons l'esthétique musicale de Silué Nongninin.

1. Définition de notions clés

Pour mener à bien cette étude, l'éclairage apporté sur certains éléments de notre sujet nous paraît essentiel. Ce sont les notions d'étude ethnomusicologique et de chantre.

1.1. Etude ethnomusicologique

L'ethnomusicologie est une branche de la musicologie. Il convient, dès lors, de s'interroger sur ce qu'est la musicologie. Née en Allemagne au XIX^{ème} siècle, celle-ci pourrait être considérée comme la science qui étudie la musique. En d'autres termes, on peut retenir ceci :

Par musicologie, il faut entendre toute recherche qui porte sur la musique et le sonore par consécration du triomphe de la raison sur la sensibilité, puisque la mission de la musicologie est de penser la musique par opposition au compositeur, à l'interprète et à l'auditeur qui sont respectivement les générateurs, les exécutants et les récepteurs de l'œuvre musicale » (Goran, 2012, p.20).

L'objet d'étude de la musicologie, concernant la musique de façon générale, s'intéresse spécifiquement aux œuvres savantes, occidentales pour la plupart. Les réflexions portent sur les structures des œuvres musicales, leur histoire et les compositeurs de celles-ci entre autres. Si la musicologie et l'ethnomusicologie partagent des similitudes, on enregistre des nuances au niveau de leur objet d'étude :

L'ethnomusicologue aborde son objet le plus souvent sans une connaissance préalable du code qui régit la musique qu'il entend, sans pouvoir connaître, par l'intermédiaire des théories musicales explicites, les productions musicales qu'il souhaite étudier et sans pouvoir les situer dans une continuité historique. Le musicologue, au contraire, a une connaissance du code sur lequel repose les œuvres dont il va traiter. Il peut les situer dans une histoire, plus précisément, dans une histoire des formes et des styles musicaux. On touche là l'une des différences majeures qui distinguent les deux domaines. L'ethnomusicologue travaille ainsi fréquemment sur des musiques anonymes, des musiques qu'une société tout entière prend en charge alors que le musicologue, lui, traite de musiques écrites, revendiquées par – ou attribuées à – des individus » (Arom Simha et Alvarez-Péreyre, 2007 : 96).

Nous saisissons dès lors la portée d'une étude ethnomusicologique menée sur les œuvres de la chantré chrétienne Silué Nongninin. L'un des éléments fondamentaux réside en la non transcription de ses œuvres musicales. L'investigation ethnomusicologique se résume à trois expressions, à savoir la collecte, la transcription et l'analyse (Alvarez-Péreyre, 1988). Cette opération exige une rigueur méthodique. Arom Simha et Alvarez-Péreyre (2007) nous apportent des éclairages quant à la démarche à suivre. En effet, le travail de collecte est une tâche ayant pour but de constituer un corpus à travers un recueil de données. Cela requiert trois volets essentiels que sont les conditions d'investigation du terrain par le chercheur, les informations qui lui seront utiles et les principes de structuration de celles-ci. C'est une démarche essentiellement empirique où l'on collabore avec de nombreux informateurs dont des compositeurs, des musiciens, des anciens et des mélomanes entres autres. La musique de tradition orale est un fait social et culturel lié à une société donnée. Notons que ce travail de terrain a recours à l'enregistrement et l'entretien. La transcription représente la seconde étape de ce processus. Elle est étroitement liée à la collecte. Celle-ci est satisfaisante lorsque les éléments perçus par l'œil ne diffèrent guère de ce que l'oreille percevait. « Pour celui qui veut rendre compte d'une musique ethnique, la transcription est une opération inévitable » (Arom Simha et Alvarez-Péreyre, 2007, p. 60).

Ce travail de recherche présente un intérêt particulier parce qu'il s'intéresse à la transcription d'œuvres musicales relevant de la tradition orale. À notre connaissance, rares sont les recherches qui s'y sont consacrées. Nous citons entres autres Ouattara (2016). Une fois la collecte et la transcription

achevées, on aborde l'analyse qui représente la dernière étape de cette démarche ethnomusicologique. Le chercheur, à ce niveau, éclaire sur les principes régissant la systématique musicale qui demeure jusqu'alors implicite. La collecte, la transcription et l'analyse constituent les éléments fondamentaux d'une étude ethnomusicologique. Appliquées aux œuvres musicales africaines, cela constitue un gage de durabilité et de pérennité. Tout comme Silué Nongninin, le monde sénoufo a connu de nombreux performeurs. Le récit de leur carrière musicale, leurs œuvres, leur esthétique ont généralement disparu avec le temps. Les études ethnomusicologiques sont dignes d'intérêt car « l'ethnomusicologie a aussi pour fonction de sauvegarder, de promouvoir, de protéger et de diffuser les musiques traditionnelles et les musiques patrimoniales » (Goran, 2012, p.35).

1.2. Chantre

Un chantre est une personne qui compose ou dirige des chants, généralement en contexte religieux. La bible soutient ces attributions du chantre :

(..) et tous les Lévites qui étaient chantres, Asaph, Héman, Jeduthun, leurs fils et leurs frères, revêtus de byssus, se tenaient à l'orient de l'autel avec des cymbales, des luths et des harpes, et avaient auprès d'eux cent vingt sacrificateurs sonnant des trompettes, et lorsque ceux qui sonnaient des trompettes et ceux qui chantaient, s'unissant d'un même accord pour célébrer et pour louer l'Eternel, firent retentir les trompettes, les cymbales et les autres instruments (..) » (2 Chroniques 5:12-13).

Le chantre en milieu chrétien exerce un art musical qui s'inspire de la tradition biblique. En Côte d'Ivoire, nous enregistrons de nombreux noms dont Constance Aman, Fontaly Koné et Rebecca Gnaffou. Parallèlement aux chantres exerçant une musique d'influence occidentale, de nombreux chantres traditionnels en Côte d'Ivoire et spécifiquement dans le nord ont influencé leur environnement. C'est le cas de Silué Nongnimin, centre d'intérêt de cette étude.

2. Silué Nongnimin et la dynamique adaptative de son art

2.1. Les compositions de chants a cappella

L'engouement de Silué Nongnimin pour le chant ne relève pas du hasard. Elle affirme ceci :

Ma mère raconte qu'une charlatane affirma à mon père que l'enfant que porte son épouse héritera d'une grande destinée et sera consacré à Dieu. Ayant appris cela, lorsque j'étais déjà engagée dans ma carrière de chantre, je me souvins de cette parole du prophète Jérémie : « Avant que je t'eusse formé dans le ventre de ta mère, je te connaissais, et avant que tu fusses sorti de son sein, je t'avais consacré, je t'avais établi prophète des nations » (Jérémie : 1 : 5). Dieu m'a réellement choisi pour cette œuvre que j'exerce.

La carrière de la chantre Silué Nongnimin remonte à sa tendre enfance bien avant sa conversion au christianisme. La plupart des enfants de son âge avaient la responsabilité de la surveillance des récoltes en pays sénoufo. C'est à ces occasions qu'elle affina son intérêt pour le chant. Celle-ci se rappelle qu'il lui venait quotidiennement l'inspiration de composer des chants afin de divertir ses camarades. Cela avait aussi pour but

d'éloigner les oiseaux mais surtout les singes, principale menace de la destruction des récoltes. D'un ton comique, elle affirme aussi qu'il lui était possible de composer des chants comme riposte à la provocation d'un condisciple des champs. Silué Nongninin était donc doté d'un savoir-faire compositionnel extraordinaire depuis l'enfance. Dans les années d'influence du massa, un culte anti-sorcier en pays senoufo, dont l'apparition remonte aux années 1952 (Holas, 1957), celle-ci se souvient avoir composé des chants pour des groupes de jeunes filles alors qu'elle n'était qu'une fillette. Ces chants, rappelons-le, étaient exécutés à l'honneur de la divinité massa. En effet, « implanté désormais en pays senoufo de Côte d'Ivoire, de nombreux autels furent dressés à l'honneur au nouveau culte » (Ouattara, 2024, p.309). Doué et proluxe, Silué Nongninin ne bénéficiait d'aucun répit. Au clair de lune, lors de divers jeux, il lui fallait, sur insistance des groupes de jeunes filles, composer des chants de circonstance. S'illustrant de fort belle manière dans l'art de la composition de chants, et devenue adolescente, elle se convertit au christianisme. Ce nouveau choix amorce une nouvelle étape de son engagement musical. À cette époque, l'on était confronté à la problématique de l'implication musicale des femmes dans l'église. Contrairement à ce qui avait cours dans la société senoufo de façon générale, seuls les hommes étaient autorisés à chanter dans l'église où Silué Nongninin s'était convertie. Cette situation n'était pas nouvelle dans l'église. En effet, au moyen âge dans l'église catholique, le chant grégorien était de style homophone. Son évolution a conduit à une forme mixte incluant les hommes et les femmes. Silué Nongninin révèle que le déclic se produisit lors des funérailles d'un coreligionnaire. Les hommes étant très occupés, il ne se trouva personne pour entonner des chants de consolation. Exceptionnellement, les

femmes furent autorisées à le faire. Par la suite, malgré l'opposition des hommes, l'implication des femmes, à ce niveau, a été autorisée dans la liturgie. L'accès des femmes à la pratique du chant dans la liturgie inaugure une phase déterminante de la carrière musicale de Silué Nongninin. Avant l'intégration officielle du djéguélé comme instrument d'accompagnement officiel dans le culte, celle-ci se distinguera par de nombreuses compositions rendues populaires. Notons d'abord que Silué Nongninin est fodonon, une division linguistique sénoufo. Si ceux-ci sont reconnus pour être de bons chanteurs en pays sénoufo, le djéguélé ne fait pas partie de leurs habitudes musicales. Les fodonon se distinguent plutôt à travers certaines expressions culturelles dont le boloye :

La danse du boloye privilégie les instruments à corde. Elle est appelée aussi "danse panthère" parce que les danseurs sont déguisés en panthère. Acteurs, les hommes panthères dansent avec tout leur corps dans une gestualité qui exprime l'identité culturelle du peuple de référence » (Fanny, 2022).

De fait, on peut soutenir que l'environnement socioculturelle de Silué Nongninin a contribué à façonner son art. En effet, le célèbre psychologue Lev Vygotsky (1896-1934) nous éclaire davantage à travers sa théorie socioconstructiviste. Cette théorie, le socioconstructivisme, met en valeur l'importance du contexte culturel. Ainsi donc, diverses expressions artistiques, dont la pratique du chant dans le cadre de ce travail de recherche sont intimement liées à l'environnement social et culturel des individus. Si l'art du chant est largement reconnu chez Silué Nongnininon, cela s'explique également par l'importance que son peuple accorde à cette compétence artistique. C'est avec un potentiel extraordinaire

qu'elle embrasse le christianisme. Comme mentionné plus haut, ses premières compositions étaient sans accompagnement instrumental ou a capela. Nous retrouvons ci-dessous quelques-unes des plus célèbres chansons de cette époque :

Chant 1: Sutana kaala i mɔn na

SILUE Nongninin

A su ta na_mɔn kaa la i mɔn na mɔn wi syɛɛn be le faʔa nan pun a su ta na_mɔn

6

kaa la i mɔn na mɔn wi wo lɛɛ be le faʔa nan pun a su ta na_mɔn kaʔa la i mɔn na

Transcription musicale de Ouattara Ouologo Jonathan (2026)

Texte de chant

A sutana mɔn kaala i mɔn na,
Mɔn wi syɛɛnbèle faʔana n puni,
A sutana mɔn kaala i mɔn na,
Mɔn wi wo lɛɛbele faʔana n puni,
A sutana mɔn kaala i mɔn na,

Traduction

Satan, tu es en difficulté
Toi qui as égaré les hommes
Satan, tu es en difficulté
Toi qui as égaré nos aînés
Satan, tu es en difficulté

Chant 2: wo tɛngɛ Zyezu na a be gi tye

SILUE Nongninin

Wo tɛn gɛ Zye zu na a be gi tye

2

wo lo tóow wi gi dyo wo lo ma wo tɛn gɛ Zye zu na a be gi tye

Transcription musicale de Ouattara Ouologo Jonathan (2026)

Texte de chant

Wo tɛngɛ Zyezu na a be gi tye
Wolo tóow wi gi dyo wolo ma
wo tɛngɛ Zyezu na a be gi tye

Traduction

Venez à Jésus, ils refusent
Notre père nous a dit
Venez à Jésus, ils refusent

Chant 3 : wolo zyezu da mɔn nɛrigɛ soɔo



Transcription musicale de Ouattara Ouologo Jonathan (2026)

Texte de chant

A wolo zyezu da mɔn nɛrigɛ soɔo

Mɔn nɛrigɛ wobe le ga mɔn wali mɛ
yaʔa
A wolo zyezu da mɔn nɛrigɛ soɔo

Traduction

Notre Jésus sera pour toi une
famille
Lorsque ta famille t'aura
rejetée
Notre Jésus sera pour toi une
famille

Ces différents chants, ne constituant qu'une infime partie de son répertoire, datent du début de sa conversion au christianisme. Existant déjà sur des anciens supports, les chants ci-dessus transcrits ont été enregistrés lors de nos entretiens avec la chantré. Ces trois chants font partie des compositions les plus célèbres de cette époque. Leur analyse musicale les situe en Sol majeur. Concernant le tempo², les compositions musicales a cappella de Silué Nongninin, sont en général en dessous de quatre-vingt-dix (90) à la noire. Elles oscillent entre des rythmes lents ou modérés. Les textes de chants suggèrent une intention de rupture avec une ancienne existence. À

² Le tempo est un terme italien signifiant aussi le temps. En musique, il représente la vitesse d'exécution d'une œuvre, d'une musique ou d'un chant.

travers le texte de chant 3, celle-ci met en valeur sa nouvelle famille chrétienne, susceptible de l'accueillir quand les siens l'auront rejeté. Ses différentes compositions et ses prises de position ont été à la base de nombreuses persécutions. À cet effet elle raconte ceci :

Le chant *Sutana kaala i mon na*, la première transcription musicale de cette étude, a été composé lors d'une cérémonie religieuse de réjouissance. Improvisé pour la circonstance, il était repris en cœur par une foule de coreligionnaires qui parcourait le village. Mécontent, mon grand-père, opposé à ma conversion au christianisme, avait l'intention de m'arracher le micro que je tenais en tant que lead vocale. Il a fallu l'intervention d'une tante pour l'en dissuader.

D'une expertise avérée dans la composition de chants sans accompagnement instrumentale, Silué Nongninin fut confrontée à la tendance dominante consistant à l'expérimentation ou l'introduction progressive du djéguélé dans l'église.

2.2. Silué Nongninin et le djéguélé

La popularité de Silué Nongninin, reconnue comme une chanteuse extraordinaire, est le fruit d'un long processus et d'un travail acharné. De nombreuses situations auraient pu donner un coup d'arrêt à sa carrière. Dans les années 1980, on se rappelle qu'elle avait été invitée à une conférence à Lamékaha³. Dans les églises baptistes AEBECI, sa communauté d'origine, les conférences sont des occasions où les fidèles chrétiens se réunissent généralement pendant deux ou trois jours pour

³ Lamékaha est un village se trouvant dans la région du poro, précisément entre les communes de Napié et Tioro.

recevoir des enseignements bibliques. Au cours de ces retrouvailles, des chantres sont invités pour de grands moments de louange. Pendant de nombreuses années, Silué Nongnimin, la chantre a cappella, était l'attraction majeure de ces conférences. C'est donc à cette conférence de Lamékaha qu'elle s'essaya au djéguélé. À cet effet, le pasteur Ouattara Dossogmon⁴ révèle :

À la conférence de Lamékaha, vu que Nongnimin était reconnu comme une grande chanteuse, les organisateurs lui ont demandé de chanter avec l'accompagnement du djéguélé. Elle n'a pu le faire. Je me souviens que durant tout le programme de la conférence, on ne lui a plus permis de chanter. C'est plutôt à Soro Donissongui, qui parvenait à chanter avec les djéguélé, que l'on a confié cette tâche.

À cette époque, Ouattara Dossogmon ajoute qu'on n'utilisait qu'un seul xylophone :

Le premier instrument avait été commandé depuis le Mali. Je m'en étais chargé. C'était un grand instrument avec au moins vingt (20) lamelles. Pour le jouer, on avait besoin de deux instrumentistes, l'un assis à gauche et l'autre à droite. Mais ces instruments n'étaient pas totalement en congruence avec le chant sénoufo.

Par la suite, des fabricants locaux réussirent à concevoir des xylophones qui répondaient aux exigences du chant sénoufo. À l'épisode de Lamékaha, il faut ajouter celui de Torgokaha⁵, un incident qui aurait pu mettre un terme à sa carrière musicale. Elle affirme ceci :

⁴ Entretien réalisé par Ouattara Ouologo Jonathan avec Ouattara Dossogmon, pasteur à l'église baptiste AEBEI de Tiékélézo à Korhogo, le 08 avril 2026 de 21h38 à 21h48.

⁵ Torgokaha est un village se trouvant dans la région du poro, précisément entre Korhogo et Tioro.

Lors de la célébration d'une fête de Noël à Torgokaha, j'étais invitée à chanter avec les djéguélé. Au cours de la cérémonie, un jeune m'aborda et me dit ceci : j'ai appris que tu es aussi invitée la semaine prochaine à Kombolokoura, pour la célébration de notre fête de Noël. Dans ce cas, je ne m'y rendrai pas parce que tes chants sont trop lents et monotones.

À ces propos, découragée, elle se retira du programme. Elle finira néanmoins par céder sous l'insistance de certains dignitaires de l'église de Kombolokoura pour sa participation à leur fête de Noël. Les premiers essais de Silué Nongninin au chant avec accompagnement de djéguélé sont donc une adaptation de son répertoire. Comme mentionné plus haut, celle-ci s'illustre par un registre de chants lents ou modérés. Nous vous présentons ci-dessous quelques-unes de ses premières compositions avec le djéguélé comme instrument d'accompagnement :

Chant 4 : kafolo Zyezu pye bariga

SILUE Nongninin

Ye ti mi tu ru yo Zye zu syaar ka fo lo Zye zu pye ba ri ga su ta na wa pye ne mi foor

Zye zu wo mye syo su ta na ma ye ti mi tu ru yo Zye zu ma ka fo lo Zye zu pye ba ri ga

Transcription musicale de Ouattara Ouologo Jonathan (2026)

Texte de chant

Ye ti mi turu yo Zyezu syar
kafolo Zyezu pye bariga
sutana wa pye ne mi foor
Zyezu wo mye syo sutana ma
Ye ti mi turu yo Zyezu syaar
kafolo Zyezu pye bariga

Traduction

Je veux remercier Jésus
Dire au Seigneur Jésus merci
C'est satan qui nous faisait souffrir
Jésus nous a libéré de satan
Je veux remercier Jésus
Dire au Seigneur Jésus merci

Chant 5 : Mi kan mi foro

SILUE Nongninin

A mi kan mi fo ro Zye zu mi mi syo su ta na wu kan war wo lo na mi
kan mi fo ro Zye zu mi mi syo pya lo mi nyé mi da yofo sa? a nyan
syon nan gi co ba yofo sa? a nyan mi kan mi fo ro Zye zu mi mi syo

Transcription musicale de Ouattara Ouologo Jonathan (2026)

Texte de chant

A mi kan mi foro, Zyezu mi mi syo
Sutana wu kan war wolo na
mi kan mi foro, Zyezu mi mi syo
pya lo mi nyé mi da yofo sa? a nyan
syonnangi co ba yofo sa? a nyan
mi kan mi foro, Zyezu mi mi syo

Traduction

Je suis vraiment épuisé, Jésus sauve moi
Satan m'a tellement accablé
Je suis vraiment épuisé, Jésus sauve moi
Suis-je un enfant pour danser et pleurer
Pleurer avec une queue de cheval
Je suis vraiment épuisé, Jésus sauve moi

Ces deux compositions se situent dans la période charnière entre le registre de chants a cappella et l'adaptation au djéguélé. Ce fut un moment assez contrasté jalonné de réussite et de difficultés. Cette période peut être circonscrite aux années 1982 à 1987. Le déclic de sa carrière musicale se produisit à partir de 1987, lors de sa rencontre avec Roberta

King à Korhogo. De nationalité américaine, Roberta King travaillait en collaboration avec les missionnaires de la Conservatist Baptist Foreign Mission Society (CBFMS), organisation évangélique américaine à l'origine de la création des églises baptistes AEBECI (Association des Églises Baptistes Évangélique de Côte d'Ivoire). Son séjour à Korhogo se situait dans le cadre de la préparation d'une thèse de doctorat en ethnomusicologie. Musicienne chevronnée, celle-ci, relativement à ses recherches, aura précédemment parcouru d'autres pays africains avec pour objectif principal de découvrir les cultures musicales africaines. Ses recherches à Korhogo portaient principalement sur le djéguélé. C'est dans ce nouvel environnement qu'elle découvre ce typique et emblématique xylophone sénoufo. Elle en jouait déjà vu que ses travaux de recherches l'avaient amené à en pratiquer chez d'autres peuples africains. En effet, il existe de nombreux types de xylophones en Afrique. Celui des sénoufo est qualifié de djéguélé. Elle s'adapta donc à celui-ci qu'elle jouait remarquablement. À cet effet, Ouattara Dossogmon affirme : « Roberta King s'est vraiment adaptée à notre culture. Quand tu la voyais jouer le djéguélé, on avait l'impression qu'elle était une native de la culture sénoufo ». Pour un ethnomusicologue, cela n'est guère surprenant. Dans ses attributions, celui-ci s'attache de façon générale à la compréhension des systèmes musicaux des peuples du monde, les contextes d'exécution, les gestes des acteurs et les significations de leurs productions musicales. Cela requiert une stratégie ethnomusicologique à laquelle Roberta King s'est consacrée. Il s'agit d'abord d'une immersion ou d'une observation participante susceptible de permettre une expression culturelle locale tout comme le natif (Canzio, 1995). Lorsqu'un ethnomusicologue procède à une collecte musicale de terrain, cela le conduit à une démarche

analytique. Il identifie les différents schèmes rythmiques, les gammes ou tonalités et les divers modes de pratique instrumentale. Elle en fit de même pour le djéguélé. L'ethnomusicologue, c'est aussi celui qui possède une riche expérience musicale. Certains, à l'exemple de Jean Molino⁶, sont d'excellents instrumentistes. Ces habiletés motrices en général facilitent le transfert vers la pratique d'autres instruments du monde. Roberta King, indépendamment des instruments africains qu'elle pratiquait, était une virtuose du piano. Profitant donc de ses recherches ethnomusicologiques, elle contribua à révolutionner l'art du djéguélé dans les églises baptistes AEBECI. Ce style vocal accompagné était encore à une phase de balbutiement dans cette communauté. Sa contribution consista à montrer des stratégies de compositions de chants inspirés de la bible et la création d'harmonie entre les sections instrumentales et vocales. Cette formation de plusieurs années a de fait révolutionné et redynamisé la carrière musicale de Silué Nongninin. Désormais, dotée d'une plus grande aisance avec l'accompagnement du djéguélé, ses compositions de texte de chant ont de même connu un changement qualitatif. Les chants ci-dessous en sont une illustration :

Chant 6 : Joo bi

SILUE Nongninin

Ye le mi woo lo ye son gi ye ta Joo bi kaa la na Joo bi maa ni baa ra kee ni ki

4

mye ni wi ma ni wuo ye le mi woo lo ye son gi yo Joo bi kaa la na

Transcription musicale de Ouattara Ouologo Jonathan (2026)

⁶ Jean Molino (1931-2024) est un musicologue et linguiste français. Il a aussi mené des réflexions en ethnomusicologie et en anthropologie de la musique

Texte de chant

Yele mi wóolo
ye songi ye ta Jɔɔbi káala na
Jɔɔbi maa ni báara
Keení ki mye ni wi ma ni wuo
Yele mi wóolo
ye songi yoo Jɔɔbi káala na

Traduction

Chers miens
Rappelons-nous l'histoire de Job
Job travaillait
Malgré cela il souffrait
Chers miens
Rappelons-nous l'histoire de Job

Chant 7 : David ɲunígí

SILUE Nongnimin

Ka pee le ni be ka ca na fɔ lo tɔn Da vid ɲu nig

3
gi ka pee le ni be ka ca na fɔ lo tɔn

Transcription musicale de Ouattara Ouologo Jonathan (2026)

Texte de chant

Kapeele ní be kàcana fɔɔlɔ tɔn
David ɲuníg gi
Kapeele ní be kàcana fɔɔlɔ tɔn

Traduction

C'est par le mal que l'on a répondu au bien
C'est le psaume de David
C'est par le mal que l'on a répondu au bien

Les chants 6 et 7 sont des histoires bibliques. Le chant 6, Jɔɔbi, est tiré du récit de la vie de Job. Il raconte la souffrance d'un homme pourtant engagé pour Dieu. Le chant 7, est issu du psaume 35 dans la bible. Le roi David raconte qu'on lui rend le mal pour le bien. Déprimé, il estime avoir agi avec bonté face à des ennemis qui l'attaquent. Lors de nos échanges avec Silué Nongnimin, celle-ci nous raconta que l'une des exigences de la formation avec Roberta King était l'acquisition d'aptitudes à composer des textes de chants avec des versets bibliques. De nombreux autres chantres, bien connus du milieu des églises baptistes AEBECI avaient pris part à cette formation de

plusieurs années. Ce sont entre autres Djénéba, Sandin, Flatcha et Ségnènètinnin. Mais aujourd'hui, le pays sénoufo s'accorde à dire que Silué Nongnimin constitue une exception dans ce style vocal accompagné.

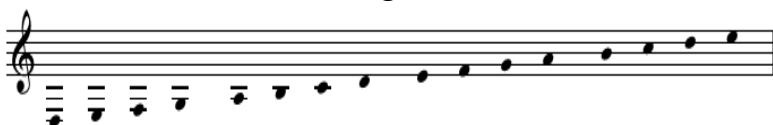
3. L'esthétique musicale de Silué Nongnimin

Silué Nongnimin constitue un exemple de résilience musicale. Dans son processus d'adaptation au djéguélé, certains ont estimé que ses chants étaient trop lents. Loin de se décourager, celle-ci est parvenue à se forger une identité. Du chant a cappella à son adaptation au djéguélé, Silué Nongnimin s'est illustrée par une créativité et une expression musicale remarquable

3.1. Hauteur et registre vocal de Silué Nongnimin

La portée ci-dessous, au regard des différents chants transcrits dans cette étude et tous ceux que nous avons auditionnés, présente l'étendue vocale de Silué Nongnimin :

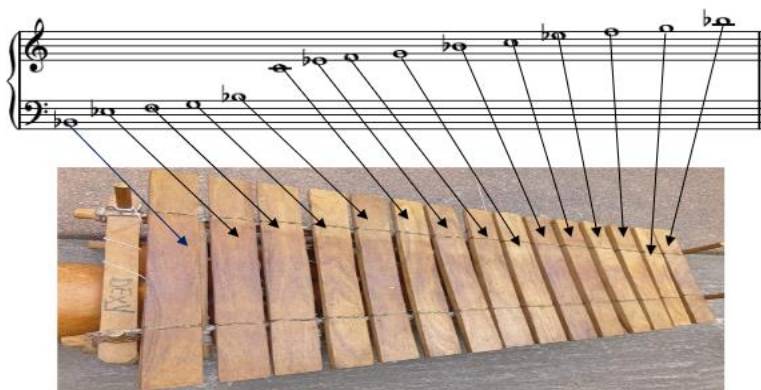
Etendue vocale de Silué Nongnimin



Transcription musicale de Ouattara Ouologo Jonathan (2026)

Cette transcription vocale révèle que le registre vocal de Silué Nongnimin se situe entre le contralto et le ténor pour les compositions musicales avec le djéguélé comme instrument d'accompagnement. Il s'agit des chants 4, 5 et 6. L'analyse des chants a cappella (1, 2 et 3) la situe par contre au-delà de ces registres. En effet, la note Mi 4, la plus aigüe chantée par Silué

Nongnimin, se situe une quarte en dessous de la note La 4, la plus aigüe des mezzo-sopranos. Elle explore le registre grave même si celui-ci n'est pas très profond. Il en est de même pour le registre aigu. Nous pourrions de fait classer son expression vocale dans la famille des mezzo-sopranos avec une inclinaison vers le registre grave. Nous sommes ici en présence d'une tessiture vocale qui part du Re 2 au Mi 4. À l'exemple d'autres célèbres chanteuses traditionnelles, Zélé de Papara entre autres, cette tessiture vocale s'atteint en général avec la voix de poitrine (Koné, 2021). Silué Nongnimin, pour conférer un bel éclat aux notes les plus aigües (le Mi 4 dans le chant 1 et 3) chante dans les faussets en utilisant la voix de tête. Il est aussi possible de déterminer sa voix par un ambitus de onze (11) notes du djéguélé comme décrits sur la figure ci-dessous :



**Photo et transcription musicale de Ouattara Ouologo
Jonathan (2026)**

Au vu de cette représentation, sa voix oscille donc entre le Mi bémol 2 en clef de Fa et le Mi bémol 4 en clef de Sol, soit deux (02) octaves sur l'instrument de musique. Cette possibilité vocale la démarque nettement de ses homologues de chants.

Son aisance à exécuter des chants variant du registre grave jusqu'aux notes aiguës, qu'elle aborde avec la voix de tête, procure à son art une dimension exceptionnelle. Notons aussi que le djéguélé est conçu en fonction de la langue sénoufo. Il répond par conséquent aux exigences du chant sénoufo. Durant toute sa carrière, Silué Nongimin a travaillé avec d'excellents joueurs de djéguélé bien connus du milieu sénoufo en général et des églises baptistes ABECEI en particulier. Il s'agit de Soro ténan Moïse et de Tuo Kassinibin. Le premier était bien connu pour sa vélocité avec un jeu d'ornementation. Ce registre de jeu est généralement consacré au divertissement. Le second, Tuo Kassinibin, était plus porté sur les messages à communiquer avec le djéguélé. En pays sénoufo, pour qualifier un excellent joueur de djéguélé, il est courant d'entendre cette expression : « *wu jèjéenrì n filigé* ». Cela signifie littéralement que « ses paroles de djéguélé sont claires ». En effet, dans ce domaine des expressions vocales accompagnées de djéguélé, l'instrumentiste doit être en parfaite adéquation avec la personne qui chante. Il doit être capable d'illustrer parfaitement la mélodie du chant ainsi que les émotions qui l'accompagnent. Tuo Kassinibin était devenu le parfait complice de Silué Nongimin. Décédé en 2016, c'est avec lui qu'elle aura fait la majeure partie de sa carrière.

3.2. Rythmique, diction et équilibre dans les chants de Silué Nongimin

La rythmique des compositions musicales de Silué Nongimin constitue également un élément caractéristique. La plupart de ses chants se situent dans un tempo lent ou modéré, soit la noire inférieure ou égale à quatre-vingt-dix (90) pour les mesures binaires. Cette particularité de Silué Nongimin avait fait dire à certains que ses chants ne sont pas dansants. Mais en réalité, la danse n'est pas exclusivement motivée par des

musiques conçues sur des tempo vifs ou rapides. De nombreuses circonstances peuvent l'expliquer. La danse existe « chez tous les peuples. Elle correspond à un besoin de l'homme d'exprimer sa joie, sa tristesse, ses aspirations vers le beau et le bien, parce que ces sentiments sont parfois trop spiritualisés pour les traduire par les mots » (Tiérou, 1983, p12). Les chants de Silué Nongninin incitent à une prise de conscience. Ils s'inspirent des réalités sociales du monde sénoufo. De fait, les chrétiens et des adeptes d'autres religions s'y reconnaissent. Les expressions de danse lors de ses prestations, malgré le rythme lent et modéré des chants, s'expliquent de fait par les besoins de nombreuses personnes qu'ils touchent.

Silué Nongninin se singularise aussi par la clarté des textes de chants. Rappelons qu'elle est fodonon, une division linguistique sénoufo. Chantant en koufoulo⁷, on remarquera dans ses textes de chants de nombreuses expressions fodonon. Cela nécessite donc une bonne diction afin de permettre une bonne compréhension des paroles et du message véhiculé par le chant. Les rythmes lents et modérés constituent ici un facteur de clarté. L'équilibre entre les différentes parties est aussi un avantage. Il est remarquable de voir comment les différentes sections s'harmonisent dans ses chants. Les hochets sonnailles, le racleur et les battements de mains s'imbriquent parfaitement avec le jeu des xylophones et le chant. Cette compétence demeure malheureusement aujourd'hui un défi majeur pour plusieurs chantres du milieu religieux chrétiens. En effet, à l'audition de certains groupes de djéguélé, on déplore un manque de conformité à un tempo de base. Cet état de fait a pour conséquence de présenter une structure musicale

⁷ Les koufoulo sont aussi une division linguistique sénoufo. Ils sont également reconnus, tout comme les fondonon, pour être de bons chanteurs en pays sénoufo.

déséquilibrée qui donne l'impression que chaque acteur joue exclusivement pour soi.

3.3. L'improvisation chez Silué Nongnimin

L'improvisation peut être perçue comme l'art de la créativité spontanée. Elle constitue l'une des plus grandes particularités de Silué Nongnimin. Dans son milieu d'exercice, tout au long de sa carrière, sa créativité musicale transcende les lieux et les circonstances. À cet effet, Silué Nanpinin⁸ révèle :

Silué Nongnimin est capable de composer à tout moment. Je garde en mémoire sa présence lors d'un culte du dimanche. À la fin de la prédication, lorsqu'on lui a demandé de chanter, elle improvisa un chant en relation directe avec le message du prédicateur.

Cette compétence spontanée de créativité ne relève pas du hasard. En réalité, « la production d'énoncés improvisés suppose en effet l'existence d'un modèle générateur et d'un ou de plusieurs modèles-figures en nombre variable, sédimentant le savoir du musicien et lui permettant de produire ses improvisations » (Lortat-Jacob, 2020, p.101). L'analyse des textes de chants 6 et 7 de notre étude s'enracine dans la bible. Cela prouve bien que Silué Nongnimin a une bonne connaissance des écrits bibliques. Ces deux chants illustrent en effet un aperçu troublant de la vie de deux grands personnages bibliques, Job et le roi David. La célébrité de Silué Nongnimin tient aussi de sa subtilité à allier connaissances bibliques et sagesse langagière sénoufo. Cela s'explique par de nombreux aspects philosophiques, poétiques et esthétiques qu'elle a accumulés et intégrés dans sa mémoire, progressivement dans

⁸ Entretien réalisé par Ouattara Ouologo Jonathan avec Silué Nanpinin, ménagère à Korhogo, le 08 avril 2026 de 21h20 à 21h35.

son milieu de vie. Le chant 7 de cette recherche est un exemple typique. Elle dit ceci : « *Kapeele ní be kàcana fɔɔɔ tɔn* ». Littéralement, cela signifie que « c'est par le mal que l'on a répondu au bien ». Cette phrase se résume à cette expression sénoufo : *kacandéewi*. Cette expression illustre l'ingrat. En d'autres termes, il s'agit du manque de reconnaissance des personnes ayant bénéficié de soutien. S'il est vrai que la bible aborde l'ingratitude, elle n'en constitue pas l'unique référent. Nos traditions, à travers l'expression *kacandéewi*, évoquent cette triste réalité de société, l'ingratitude de certaines personnes et même leur hostilité à l'égard de leur bienfaiteur. Grâce à cette synergie entre savoir biblique et érudition sénoufo, Silué Nongnimin est parvenue, à travers ses compositions musicales, à intéresser le monde sénoufo en général. Sa notoriété ne se limite donc pas à la sphère du christianisme. Elle s'étend aux autres réseaux de croyance. Tuo Abdoulaye, un fervent amateur de la chantre, cité par OUATTARA Y. Paul dans la partie introductive de cette étude, disait en substance que s'il devrait un jour se convertir au christianisme, ce serait grâce aux chants de Silué Nongnimin.

Conclusion

Silué Nongnimin est une figure majeure de la musique traditionnelle chrétienne dans le nord de la Côte d'Ivoire. À travers la prolixité de sa créativité musicale, elle est révélée au public dans les années 1980. Par analogie avec certains grands compositeurs de l'histoire de la musique occidentale dont Mozart, celle-ci s'illustre déjà comme une identité remarquable dans le domaine du chant depuis sa tendre enfance. Elle nous révéla qu'une charlatane aurait affirmé à son père que l'enfant que portait son épouse hériterait d'une

grande destinée et sera consacré à Dieu. La suite de l'histoire se situe bien dans le sens de cette prédiction. Silué Nongnmin a focalisé beaucoup d'attention en pays sénoufo. Ses œuvres discographiques, estimées à au moins une vingtaine d'albums, prolongent encore aujourd'hui l'écho de sa notoriété. Cette recherche nous présente une grande figure de résilience. S'il est vrai qu'on lui avait prédestinée un avenir de gloire dans l'univers de la musique, nous retenons l'image d'une femme déterminée et passionnée de son art. La réussite dans le domaine musical n'est pas liée aux uniques aspects de prédisposition. Shuter-Dyson (1994, p. 214) soutient ceci :

De fait, on entend une aptitude musicale exceptionnelle d'enfants nés dans certaines familles ou certains groupes sociaux, chez les fils de musiciens ou les filles de noble extraction par exemple. Seul un petit nombre d'entre eux peuvent réellement devenir des musiciens d'exception : s'ils y parviennent, ce qui est censé les mettre à part, ce n'est pas qu'ils sachent faire des choses dont les autres ne sont pas capables : ils sont meilleurs parce qu'ils consacrent plus d'effort et de temps à la musique.

Silué Nongnmin nous l'a démontré. Ayant débuté par un style musical a cappella, dans lequel elle faisait figure de référence, elle dut s'adapter au train de la redynamisation musicale amorcée dans les églises baptistes AEBECI, sa communauté chrétienne d'appartenance. Cette conversion musicale lui valut frustrations et humiliations publiques. Loin de se décourager, elle se donna les moyens d'accéder au sommet de son art. Lors de nos entretiens, ces propos de la chanteuse ont attiré notre attention : « Beaucoup ont abandonné la chanson à cause des frustrations. Moi j'ai décidé de continuer parce que ce n'est pas pour quelqu'un que je travaille. Je travaille pour

Dieu ». La contribution de l'ethnomusicologue Roberta King fut aussi un point décisif dans sa carrière. Lorsqu'on l'auditionne, l'harmonie et l'équilibre de jeu entre les différentes parties constituent un facteur marquant. En d'autres termes, toutes les parties de la créativité musicale s'alignent parfaitement sur un tempo de base. Ce fait soulève la problématique de la formation des troupes artistiques traditionnelles africaines en général et ivoiriennes en particulier. Si la musicologie et l'ethnomusicologie mènent des réflexions sur la musique, elle se particularise aussi par sa capacité à faciliter le travail du compositeur (Goran, 2012). Cette recherche constitue la première du genre dédiée à Silué Nongninin. Ce serait prétentieux de croire que nous avons été exhaustifs tant le personnage constitue une source inestimable de connaissance pour divers domaines de recherche.

La présente recherche revêt une portée utilitaire à plus d'un titre. Elle affiche un réel intérêt pour une grande entreprise de transcription des chants de Silué Nongninin. Ce travail est donc une étape inestimable de vulgarisation et d'ouverture à la communauté scientifique. La littérature scientifique aborde très peu les compositeurs ivoiriens. Certains, à l'instar de Silué Nongninin, ont marqué leur génération. Pour les générations futures, l'étude de ceux-ci enrichira inéluctablement l'histoire de la musique ivoirienne. L'expérience de ces compositeurs, à l'instar de leurs productions artistiques ou musicales, est profondément liée aux valeurs inhérentes à leurs peuples respectifs. Se présentant comme une ambassadrice de la musique senoufo, Silué Nongninin pourrait singulièrement constituer un véritable tremplin pour une meilleure connaissance de ce peuple. En outre, ces recherches ethnomusicologiques confèreront à l'éducation nationale et aux écoles de formation d'art des

opportunités d'enseignement de l'histoire et des valeurs socioculturelles ivoiriennes. La transcription des chants dans cette étude constitue une phase d'opérationnalisation. En effet, celle-ci rend fidèle leur enseignement aux apprenants de toute origine. Cela pourrait également représenter un gage de promotion de nos langues locales.

Références Bibliographiques

ALVAREZ-PEREYRE Frank, 1988, « De la matière sonore à l'analyse musicale : Les cheminements de l'ethnomusicologie », in *Analyse musicale*, N°11, Avril 1988, pp 22–29.

AROM Simha et ALVAREZ-PEREYRE Frank, 2007. *Précis d'Ethnomusicologie*, CNRS Editions, Paris.

CANZIO Riccardo, 1995, « Après le terrain. Réflexions sur les textes, la méthodologie et le discours ethnographiques en ethnomusicologie », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, N°8, Décembre 1995, pp 162-178.

FANNY Losseni, 2022, « Enjeux de l'étude sémiotique de la théâtralité dans le djéguélé-festival », in *Djiboul*, N°4, Vol.2, Décembre 2022, pp 266–277.

GORAN Koffi Modeste Armand, 2011. *Musicologie et développement dans la société ivoirienne*, Editions Universitaires Européennes, Sarrebruck.

HOLAS Bohumil, 2006. *Les senoufo (Y compris les Minianka)*, L'Harmattan, Paris.

KONÉ Bassirima, 2021, « Zélé de Papara : Une voix et une identité du bari en pays sénoufo », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, N°34, Décembre 2021, pp 175–191.

LORTAT-JACOB Bernard, 2020. *Petits pays, grandes musiques : Le parcours d'un ethnomusicologue en Méditerranée*, Société d'ethnologie, Nanterre.

OUATTARA Brahim, 2025, « Massa, un culte anti-sorcier en pays sénoufo ivoirien, instrument de trafic illicite d'objets de culte sénoufo (1952-2006) », in Zaouli, Hors-Série N°4, Mai 2025, pp 295–324.

OUATTARA Ouologo Jonathan, 2016. *Le Jegele des senoufo dans les Églises baptistes AEBECI du Nord de la Côte d'Ivoire*, [Thèse de Doctorat Unique en Musicologie, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan].

SHUTER-DYSON Rosamund, 1994. Le problème des interactions entre hérédité et milieu dans la formation des aptitudes musicales. In : *Psychologie de la musique*, A. Zenatti, pp. 205–231, PUF, Paris.

TIEROU Alphonse, 1983. *La Danse Africaine c'est la vie*, Maisonneuve et Larose, Paris.