Vol. 3, No. 1
Juin 2026

ISSN 2960-2858
P-ISSN 3006-4414

LES CAHIERS DU LARSOC

REVUE DES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
SUR LES SOCIETES ET LES CIVILISATIONS

Laboratoire d'Analyse et de Recherche
sur les Sociétés et civilisations
(LARSOC)

Département d'histoire
Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)
01 BP V 18 Bouaké 01
revuecahiersdelarsoc@gmail.com

Les Cahiers du LARSOC, *Revue des sciences humaines et sociales sur les sociétés et les civilisations*

ISSN 2960-2858
P-ISSN 3006-4414

revuecahiersdelarsoc@gmail.com

https://revuecahiersdu.larsoc.net/

https://aurehal.archives-ouvertes.fr/journal/read/id/610041

https://sjifactor.com/passport.php?id=23917

SJIF 2025 = 5.168 (Scientific Journal Impact Factor Value for 2025)



Périodique : semestriel

Vol. 3, No. 1, 2026

COMITÉ ÉDITORIAL

Directeur de publication

SANGARÉ Souleymane
Histoire médiévale de l'Afrique occidentale
Département d'Histoire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

Comité de rédaction

Rédacteur en Chef :

KOUAMENAN Djro Bilestone Roméo
Histoire médiévale de l'Europe occidentale
Département d'Histoire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

Rédacteur en Chef adjoint :

TRAORÉ Siaka
Histoire moderne et contemporaine
Département d'Histoire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

Secrétaire de la rédaction :

YAPI Fulgence Thierry
Histoire de l'Antiquité
Département d'Histoire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

Secrétaire adjoint de la rédaction :

YÉO Mitanhatcha
Archéologie
Département d'Histoire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

Membres du Secrétariat de la rédaction

KOUAMENAN Djro Bilestone Roméo
TRAORÉ Siaka
GNAMIEN Kouamé Moïse
YAPI Fulgence Thierry
YÉO Mitanhantcha
OULAI Fabrice
FADIKA Massandjè Kano
OUATTARA Issouf

Commissaires aux comptes

YAO Élisabeth
Histoire contemporaine
Département d'Histoire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

BROU N'Goran Alphonse
Histoire contemporaine

Département d'Histoire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

Trésorière de la rédaction

KRÉ Henriette
Histoire médiévale de l'Europe occidentale
Département d'Histoire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

Trésorier adjoint de la rédaction

YAO Koffi Léon
Histoire contemporaine
Département d'Histoire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

Web Master
KOUAKOU Kouadio Sanguen
Assistant, Ingénieur en informatique, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

COMITÉ SCIENTIFIQUE

ADDO Mahamane Addo
Professeur Titulaire, Université Abdou MOUMOUNI, Niamey (Niger)

ALLOU René Kouamé
Professeur Titulaire, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan (Côte d'Ivoire)

ARCHER Maurice
Maître de Conférences, École Normale Supérieure (ENS), Abidjan (Côte d'Ivoire)

ASSANVO Mian K. N. Mathieu
Maître de Conférences, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan (Côte d'Ivoire)

BA Idrissa
Professeur Titulaire, Université Cheikh Anta Diop, Sénégal

BAMBA Assouman
Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

BAMBA Mamadou
Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

BINATE Issouf
Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

BORE El Hadji Ousmane
Maître de Conférences, Université des Sciences sociales et de gestion, Bamako, (Mali)

BROU Émile Koffi
Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

COULIBALY Daouda
Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

DIAKITÉ Moussa
Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

DAKITE Samba
Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

EICKELS Klaus van
Professeur Titulaire, Université Otto-Friedrich de Bamberg, Allemagne

ÉKANZA Simon Pierre
Professeur Titulaire, Doyen honoraire

GADO Alpha Boureima
Professeur Titulaire, Université de Tillabery, Niger

KIÉNON-KABORÉ T. Hélène
Professeur Titulaire, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan (Côte d'Ivoire)

KONATÉ Doulaye
Professeur Titulaire, Université de Bamako, Mali

KONE Issiaka
Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

KONIN Sévérin
Professeur Titulaire, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan (Côte d'Ivoire)

KOUAKOU Edmond Pierre Yao
Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

KOUASSI Kouakou Siméon
Professeur Titulaire, Université de San Pedro, San Pedro (Côte d'Ivoire)

LATTE Egue Jean-Michel
Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

MORITIÉ Camara
Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

PARÉ Moussa
Professeur Titulaire, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan (Côte d'Ivoire)

SANGARÉ Souleymane
Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

SARR Mahamadou Nissire
Professeur Titulaire, Université Cheick Anta DIOP, Dakar (Sénégal)

SEYNI Moumouni
Directeur de Recherches, Université Abdou Moumouni, Niamey (Niger)

SORO Donissongui
Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

TROH Deho Roger
Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

COMITÉ DE LECTURE

ADDO Mahamane Addo
Professeur Titulaire, Université Abdou Moumouni, Niamey (Niger)

ALLOU René Kouamé
Professeur Titulaire, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan (Côte d'Ivoire)

ASSANVO Mian K. N. Mathieu
Maître de Conférences, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan (Côte d'Ivoire)

BA Idrissa
Professeur Titulaire, Université Cheikh Anta Diop, Sénégal

BINATE Issouf
Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

BORE El Hadji Ousmane
Maître de Conférences, Université des Sciences sociales et de gestion, Mali

BROU Émile Koffi
Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

COULIBALY Daouda Pondalla
Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

DÉDÉ Jean-Charles
Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

DIAKITE Moussa
Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

EICKELS Klaus van
Professeur Titulaire, Université Otto-Friedrich de Bamberg, Allemagne

IBRAH Maman Moutari
Maître-assistant, Université Djibo Hamani, Tahoua (Niger)

KIÉNON-KABORÉ T. Hélène
Professeur Titulaire, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan (Côte d'Ivoire)

KONATE Mahamoudou
Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

KONÉ Yacouba
Maître-assistant, Université Jean Lorougnon Guédé, Daloa (Côte d'Ivoire)

KONIN Sévérin
Professeur Titulaire, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan (Côte d'Ivoire)

KOUASSI Kouakou Siméon
Professeur Titulaire, Université de San Pedro, San Pedro (Côte d'Ivoire)

KOUAKOU Edmond Pierre Yao
Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

KOUAKOU N´Dri Laurent
Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara, (Côte d'Ivoire)

KALOU épse LODUGNON Hiriey Evelyne Liliane
Maître-assistante, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan (Côte d'Ivoire)

NAMOI Célestine
Maître-Assistante, École Normale Supérieure (ENS), Abidjan, (Côte d'Ivoire)

NOGBOU M´Domou Éric
Maître de Conférences, Université Felix Houphouët Boigny, Abidjan (Côte d'Ivoire)

PARÉ Moussa
Professeur Titulaire, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan (Côte d'Ivoire)

SANGARÉ Souleymane
Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

SARR Mahamadou Nissire
Professeur Titulaire, Université Cheick Anta DIOP, Dakar (Sénégal)

POLITIQUE ÉDITORIALE

Les cahiers du LARSOC est une revue pluridisciplinaire qui publie des contributions originales (en français, en anglais, en espagnol et en allemand) à la recherche sur l'histoire et filières voisines des sciences humaines et des sciences sociales. Sont particulièrement bienvenues les contributions transcendant les limites entre les époques, espaces géographiques et domaines de recherches établis. La voie de distribution principale est la publication en ligne par article.

PRÉSENTATION DES MANUSCRITS

Les contributions, en texte justifié, doivent être envoyées sous la forme d'un document Word, police Times New Roman, caractère 12, interligne 1,5 et en portrait, pour le corps du texte. Caractère 10 pour les notes de bas de page.

La rédaction refusera, les contributions de moins de 10 pages et celles de plus de 25 pages. Les marges des manuscrits doivent respecter les paramètres suivants : 2,5 cm haut, bas, et 2,5 cm droite, gauche.

La structure des articles se fait selon :

- Article théorique et fondamentale : Titre (15 mots maximum, taille 14, gras et centré), Prénom et NOM de l'auteur (taille 12, gras et centré), Institution d'attache et Adresse électronique (taille 11, centré), Résumé en Français (200 mots maximum, taille 10), Mots-clés (maximum 5, taille 10), Abstract, Key words, Introduction (Justification du thème, Problématique, Hypothèses/Objectifs scientifiques, Approche méthodologique), Développement articulé, Conclusion, Références Bibliographiques.

- Article résultant d'une recherche de terrain : Titre (15 mots maximum, taille 14, gras et centré), Prénom et NOM de l'auteur (taille 12, gras et centré), Institution d'attache et Adresse électronique (taille 11, centré), Résumé en Français (200 mots maximum, taille 10), Mots-clés (maximum 5, taille 10), Abstract, Key words. Introduction (Justification du thème, Revue,

Problématique, Hypothèses/Objectifs scientifiques, Question de recherche), Méthodologie, Résultats et Discussion, Conclusion, Références bibliographiques.

Les articulations de l'article, à l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, doivent être titrées et numérotées par des chiffres (exemples : 1. ; 1.1. ; 1.2 ; 2. ; 2.2. ; 2.2.1 ; 2.2.2. ; 3. ; etc.). Pas plus de 3 niveaux. Les tableaux, figures, graphiques, photographies en noir et blanc ou en couleur, seront présentés dans le texte à leur emplacement exact.

CITATION DES AUTEURS

La revue se conforme aux normes éditoriales NORCAMES 2016.

Les références bibliographiques sont intégrées au texte comme suit : mettre entre parenthèses, l'initial (s) du Prénom ou des Prénoms + le Nom de l'auteur + année de publication suivie de deux points + la page à laquelle l'information a été prise. Ex : (S.-P. Ekanza, 2016 : 15).

DANS LE TEXTE : Les passages cités sont présentés en romain et entre guillemets. Lorsque la citation dépasse trois lignes, il faut aller à la ligne, pour présenter la citation (taille 11, interligne 1 ou simple) en romain et en retrait de 2 cm à gauche et à droite.

Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante :

- (l'initial (s) du Prénom ou des Prénoms + le Nom de l'auteur + année de publication suivie de deux points + la page à laquelle l'information a été prise) ;
- l'initial (s) du Prénom ou des Prénoms + le Nom de l'auteur (année de publication suivie de deux points + la page à laquelle l'information a été prise).

Exemples :

- En effet, le but poursuivi par M. Ascher (1998 : 223) est « d'élargir l'histoire des mathématiques de telle sorte qu'elle acquière une perspective multiculturelle et globale (…), d'accroitre le domaine des mathématiques : alors qu'elle s'est pour l'essentiel occupée du groupe professionnel occidental que l'on appelle les mathématiciens (…) ».

- Pour dire plus amplement ce qu'est cette capacité de la société civile qui, dans son déploiement effectif, atteste qu'elle peut porter le développement et l'histoire, S. B. Diagne (1991 : 2) écrit :

> Qu'on ne s'y trompe pas : de toute manière, les populations ont toujours su opposer à la philosophie de l'encadrement et à son volontarisme leurs propres stratégies de contournements. Celles-là, par exemple, sont lisibles dans le dynamisme, ou à tout le moins, dans la créativité dont sait preuve ce que l'on désigne sous le nom de secteur informel et à qui il faudra donner l'appellation positive d'économie populaire.

- Le philosophe ivoirien a raison, dans une certaine mesure, de lire, dans ce choc déstabilisateur, le processus du sous-développement. Ainsi qu'il le dit :

> « le processus du sous-développement résultant de ce choc est vécu concrètement par les populations concernées comme une crise globale : crise socio-économique (exploitation brutale, chômage permanent, exode accéléré et douloureux), mais aussi crise socio-culturelle et de civilisation traduisant une impréparation sociohistorique et une inadaptation des cultures et des comportements humains aux formes de vie imposées par les technologies étrangères » (S. Diakité, 1985 : 105).

Les sources historiques, les références d'informations orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page en indiquant :

Pour la source orale : l'initial (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur + Nom de l'auteur + lieu + date de l'entretien.

Pour un livre : l'initial (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur + Nom de l'auteur + année de publication suivie de deux points + pages citées.

Pour un article : l'initial (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur + Nom de l'auteur + année de publication suivie de deux points + pages citées.

Pour les sources d'archives : il faut mentionner en toutes lettres, à la première occurrence, le lieu de conservation des documents suivi de l'abréviation entre parenthèses, la série et l'année. C'est l'abréviation qui est utilisée dans les occurrences suivantes. Ex. : Abidjan, Archives nationales de Côte d'Ivoire (A.N.C.I.), 1EE28, 1899.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES (PRÉSENTÉES EN ORDRE ALPHABÉTIQUE)

Dans la bibliographie, ne doivent figurer que les références des documents cités, à interligne 1,5 et justifiées, en respectant le protocole suivant :

Pour les sources orales : NOM Prénoms des informateurs + qualité et profession des informateurs + âges des informateurs ou leurs dates de naissance + date, heure et lieu de l'entretien + principaux thèmes abordés au cours des entretiens.
Par exemple : COULIBALY Gberna, *Dozoba* ou Vieux dozo, garant de L'initiation au *Dozoya* de Dagbakpli, 70 ans, 27 janvier 2016, de 16h20 à 17h, Korhogo, Rôle des Dozo dans la crise en Côte d'Ivoire de 2002 et 2011.

Pour les sources d'archives, mentionner en toutes lettres le lieu de conservation des documents, la série et l'année.
Ex. : Abidjan, Archives nationales de Côte d'Ivoire, 1EE28, 1899.

Pour les sources éditées : NOM Prénoms de l'auteur, année de publication, titre du volume (italique), lieu de publication, nom de la société d'édition. Attention à la différence entre l'éditeur, marqué (éd.), et le nom de la société d'édition.
Ex. 1 : FROISSART Jean, 1846, *Chronique de la traïson et mort de Richart Deux roy Dengleterre,* éd. et trad. Benjamin WILLIAMS, Londres, S & J Bentley.
Ex. 2 : STUBBS William (éd.), 1882, *Chronicles of the Reigns of Edward I and Edward II,* vol. I, Londres, Longman.
Ex. 3 : *Calendar of Letter-Books of the City of London. Letter-Book H,* Reginald R. SHARPE (éd.), 1907, Londres, John Edward Francis.

Une monographie : NOM Prénoms de l'auteur, année de publication, titre du volume (italique), lieu de publication, nom de la société d'édition.
Ex. : EKANZA Simon-Pierre, 2016, *L'historien dans la cité*, Paris, L'Harmattan.

Ouvrage collectif : NOM Prénoms du ou des auteurs, année de publication (dir), titre du volume (italique), lieu de publication, nom de la société d'édition.
Ex. : MARCHANDISSE Alain, KUPPER Jean-Louis (dir.), 2003, *À l'ombre du pouvoir. Les entourages princiers au Moyen Âge,* Liège, Droz.

Un article de revue : NOM Prénoms de l'auteur, année de publication, titre de l'article (entre guillemets), nom de la revue (italique), volume et/ou numéro, première et dernière pages de l'article.
Ex. : SANGARÉ Souleymane, 2007, « Une famille de serviteurs d'États au Soudan occidental aux XVe et XVIe siècles : les Naddi », *Revue ivoirienne d'histoire*, N° 11, p. 102-119.

Un article dans un ouvrage collectif : NOM Prénoms de l'auteur, année de publication, titre de l'article (entre guillemets), dans : prénoms et NOM du ou des directeurs de publication (dir.), titre du volume (italique), lieu d'édition, nom de l'éditeur, première et dernière pages de l'article.
Ex. : GUILLEMAIN Bernard, 2003, « Les entourages des cardinaux à Avignon », dans : Alain MARCHANDISSE, Jean-Louis KUPPER, (dir.), *À l'ombre du pouvoir. Les entourages princiers au Moyen Âge*, Liège, Droz, p. 7-11.

Un mémoire, une thèse, un rapport, document manuscrit, … : NOM Prénoms de l'auteur, année de soutenance ou de production du document, Titre, type de document, mention de "non publié", Ville de production, Institution d'origine, nombre de pages.
Ex. : ANNAN Elisabeth, 1984, Les mouvements migratoires des populations Akan du Ghana en Côte d'Ivoire, des origines à nos jours, Thèse pour le Doctorat de troisième cycle, non publiée, Abidjan, Université nationale de Côte d'Ivoire, 326 p.

Document internet : de façon générale, la présentation des Ressources Internet se fera selon le modèle de base suivant : Auteur, année de mise en ligne « Titre de la ressource », [S'il y a lieu, ajouter la ressource plus large à laquelle le document cité est rattaché. Il s'agit de l'auteur ou du titre du site ou du document qui contient la ressource.], Adresse URL (date : jour/mois/ année de la consultation par l'usager).
Ex. : WARNER Kathryn, 2010, « The Trial and Execution of Thomas of Lancaster », Edward II, Welcome to the site which examines the events, issues and personalities of Edward II's reign, 1307-1327, http://edwardthesecond.blogspot.de/2010/10/trial-and-execution-of-thomas-of.html (17/6/2023).

N.B :

- L'auteur pourra se référer aux NORCAMES 2016 pour des cas plus spécifiques.
- Les caractères majuscules doivent être accentués. Exemple : État, À l'effet de …
- Le non-respect des recommandations ci-dessus entraîne le rejet systématique du manuscrit soumis à évaluation des pairs.
- En vertu du Code d'Éthique et de Déontologie du CAMES, toute contribution est l'apanage de son auteur et non celle de *Les cahiers du LARSOC*. Les responsabilités pénales sont donc à l'actif du contributeur. Les articles sont, cependant, la propriété de la revue.

Rédaction en Chef
Dr. KOUAMENAN Djro Bilestone Roméo
Département d'histoire, Université Alassane Ouattara

SOMMAIRE

Cédric-Aurel MANZENZA: Le culte funéraire égyptien dans les réalités de la vie après la mort physique (2778-2263av. J.-C) » ……..…….....….. 14-29

Djézié Guénolé Charlot BENE BI : **Les pratiques de salubrité dans les villes commerciales du Soudan occidental médiéval durant les échanges transsahariens (VIIIe -XVIe siècle) ……. 30-40**

Konan Parfait N'GUESSAN : **Le travail des femmes dans la ville de Paris au XIIIe siècle : entre volonté normative des pouvoirs publics et considérations genrées ……..... 41-59**

Amon Guy Serge ATCHIE: **Les femmes des sociétés littorales ouest-africaines dans le commerce transatlantique de 1445 à 1530 …….……. 60-75**

Ama Pélagie ABISSA, Pédiomatéhi Ali COULIBALY : **La place des minorités chrétiennes dans le sultanat ayyubide (1171-1250) …….…… 76-90**

Mahamadi KOALA : **Les Waala en pays nuni : origines, trajectoire migratoire et contribution à l'implantation musulmane (XVIIIe – XXe siècle) ……..……...91-104**

Yves Victor NGONO : **Clio ou Sechat : À la recherche de la première muse de l'histoire dans l'Antiquité ……...……..……. 105-117**

Somolo Alain OKOUMAN : **Esclavage et traite des esclaves dans l'empire du Ghana des origines au XIIIe siècle …….……. 118-135**

Kouamé Kossonou Frédéric SECRE **: La mission diplomatique britannique au Brong Djaïman en 1889 à travers le témoignage de Richard Freeman …….. 136-155**

Mlan Kouakou Pierre ANZIAN : **Rites funéraires Agni Moronou et foi chrétienne : interactions, tensions et processus d'inculturation …… 156-179**

Anin Patricia-Claire N'CHO : **Au-delà du tyran impie : une relecture de l'identité et de la légitimité de Sonni Ali dans l'empire Songha …… 180-194**

Sabougnouman KONÉ : **ECG et ivoirisation : modernisation publique de la commercialisation des produits vivriers en Côte d'Ivoire (1970-1980) …… 195-213**

Yao Dieudonné KOUASSI, Christian Michel LATH, Koffi Elysée KOUAKOU : **Impact physico-environnementaux de l'extraction minière illégale dans la sous-préfecture de Grégbeu (centre ouest ivoirien) ……..……..…… 214-228**

Jean Baptiste KOFFI : **L'immigration africaine : entre normativité vitale et constructivisme socio-biologique ……...……. 229-243**

Aissata Kane-LO : **Former aux métiers du patrimoine immatériel en contexte postcolonial : enjeux pédagogiques et responsabilités professionnelles .....…… 244-263**

Méfégbé MÉITÉ : **L'écranisation globale et la désintégration de la société ……..… 264-276**

Katcha HILI : **Analyse des causes et des conséquences de l'émigration sur l'Afrique …….....……. 277-289**

Amani KOFFI : **La morale dans l'Égypte ancienne : une analyse des maximes de Ptah-Hotep et d'Ani …….…….. 290-307**

Gnirgnamsoubi TOUMOUDAGOU : **Profils et mobiles migratoires des descendants de la diaspora béninoise de Côte d'Ivoire au Bénin : entre stratégies d'adaptations et représentations sociales ……..…… 308-326**

Pougdwendé Léandre GUIGMA, Mahounami Solange KPOGBEMABOU : **Repenser la formation et la pratique de l'architecture et de l'urbanisme en Afrique noire francophone, à partir des langues, des cosmogonies et ontologies africaines …….……. 327-339**

Nohan SIDIBE : **De la difficile maîtrise des effectifs aux précaires conditions de vie et de travail des travailleurs africains en Côte d'Ivoire (1893-1920) ……..…… 340-363**

Baraou HALADOU SALE :**Médecine traditionnelle nigérienne, praticiens, pathologies et diagnostic pendant la période coloniale (1900 à 1960) …….……..….. 364-380**

Ibrahima SAWADOGO, Oumar LINGANI : **Évaluation de la compétence des enseignants de français à l'analyse de la situation éducative …….……. 381-393**

Pascal Iheanacho OHANMA : **Pratiques et représentations du français chez les commerçants transfrontaliers du sud-ouest du Nigéria : étude de cas dans les marchés de Seme et d'Idiroko ……. 394-409**

Yacouba FOFANA, Tiéba YÉO, Pori DIABATÉ : **La région de la Bagoué dans le grand commerce ouest-africain (XIXe-XXe siècles) …….. 410-425**

Grâce Fetana Zroh DEMAIN épse Diby : **Le pagne traditionnel Dan : Origine et valeur socioculturelle ……... 426-440**

Ousmanou BASSIROU : **Automatisation des tâches administratives et gestion des lycées de l'arrondissement de Garoua II, Nord-Cameroun ……. 441-451**

Nonhoua Thomas SEKONGO, Attchoumounan Paulin OUATTARA: **L'humanisme médical à l'épreuve de l'Intelligence Artificielle (IA) ……..……. 452-468**

Sasso Sidonie Calice YAPI, Bienvenue TONOUMI : **Perception de la contraception chez les adolescentes ……..…….. 469-482**

Iwikotan Arnaud TCHEDE, Nestor LABIYI, Jules DETONDE : **Traditions orales et approche archéologique de l'histoire des Oman Ola d'Ogomou (Moyen-Bénin) ……..... 483-494**

Dago Thomas DADIE : **Outillage et techniques culturales en Grèce classique ……..… 495-510**

Noaga BIRBA, Sévérin BADO, Sombéwendin Hubert OUEDRAOGO : **Forge traditionnelle chez les Lyela de Reo (Burkina Faso) : typologie et fonctions des forgerons …….. 511-527**

Victor NIKIÉMA, Ténihan TRAORÉ: **Le patrimoine culturel matériel et les menaces dans la chefferie traditionnelle de Zorgho ……..……...…… 528-543**

Koffi Noé KONAN, Dja André Ouréga Junior GOKRA : **Communication et RSE dans la gestion de la santé et sécurité au travail dans les entreprises agroindustrielles en Côte d'Ivoire ……..…… 544-557**

Sidy NDOUR **: L'archéologie du paysage : un essai théorique et méthodologique ……. 558-583**

Emmanuel BAYALA, Inoussa SALOGO : **Caractéristiques rythmiques et mélodiques des musiques des lyèla de la Province du Sanguié (Région de Nando du Burkina Faso) ……. 584-600**

Mitanhantcha YEO: **L'usage de la céramique dans la médecine traditionnelle à Gbêkêkro (Centre ivoirien) …….. 601-613**

Sinaly TRAORÉ : **Entrepreneuriat informel et inclusion économique en Côte d'Ivoire …….……..... 614-628**

Issifou TARNAGDA : **Les nasales en *bisa barka* (Première partie) ……..…… 629-641**

Koffi Saint-Marc AHOUSSOU, Koffi Stanislas KOUAKOU, Kouadio Joseph KRA **: L'industrie hôtelière au service de l'attractivité territoriale de la ville de Korhogo (nord de la Côte d'Ivoire) …….. 642-652**

Nanbidou DANDONOUGBO, Edoh Emmanuel BODJRO : **Le sanctuaire Hebiesso, *Sovi* : un cadre de formation artisanale en pays Ouatchi (XVIIIe-XXe siècle) ……. 653-671**

Winso Banfo Claude SOMÉ : **Le Syndicat des chefs traditionnels de la Haute-Volta (actuel Burkina Faso) : un cadre de défense des intérêts de la chefferie (1946-1960) …… 672-690**

Aboubekr THIAM, Alassane DIOP : **L'image comme langage pédagogique dans les jeux sérieux en contexte africain : enjeux de médiation et reconfiguration des modes de transmission des savoirs ……..……...……..… 691-713**

Laouali ISSA SALIFOU, Abdou IDRISSA: **Les écoles coraniques itinérantes au Niger : une sociohistoire de la mobilité éducative islamique (1900-2024) ……..……. 714-735**

Bouais KONE : **Les réfugiés politiques guinéens en Côte d'Ivoire 1958 à 1984 …… 736-750**

Kubertezié Eric SOMDA : **Milieu de travail et santé mentale au travail chez les enseignants du primaire et du secondaire public d'Abidjan ……. 751-767**

Noaga BIRBA, Brahima OUEDRAOGO : **Étude comparative des assemblages céramiques des sites archéologiques de Niapa et de Sandogo dans la province du Kourwéogo……..768-783**

Jacquinot BAMBA BISSELE : **Discours pontifical et gouvernance morale : lecture argumentativo-lexicale d'une allocution papale au Cameroun …… 784-796**

Benjamin EYOUNGA : **La valeur contemporaine de la philosophie rousseauiste de l'éducation : une éthique sociale et environnementale …….……..…. 797-822**

DR Oumar OUATTARA: **L´amélioration du systeme de passation des marches publics, un moyen pour promouvoir la competitivite des pme locales …….…….….. 823-841**

Sidonie Youa LYADAN Epse KAMALAN: **Negotiating Tradition: Women's Sociocultural and Linguistic Transformations in Ébrié Urban Communities of Abidjan ……..……. 842-856**

Oumarou ADAMOU IDE, Sani ALOU WAWA : Reinforcing **Symbiosis Living in Nigerien Oral Poetry: A contribution of Malam Mamane Barka through *Amairam* …….……. 857-871**

Yhattey Hervé Thierry AGUIE : **Gestion des ressources forestières et exploitation minière à Yaouré de la période précoloniale au xxe siècle …….. 872-887**

N'founoum Parfait Sidoine KOUAME : **La continuité de la transhumance pastorale en Côte d'Ivoire (1968-2002) : entre échec des politiques d'intégration et stratégies de résilience des Peuls pasteurs du nord ivoirien ……. 888-909**

Guilga François de Paule YAMBRESSINGA : **La problématique de l'enseignement de l'éducation civique au post-primaire et secondaire au Burkina-Faso de 1960 à 2024 ……..… 910-932**

BABAROU: **Fulani and Hausa wedding practices in the working-class neighborhoods of in Garoua (Cameroon)…….…….. 933-946**

Nadine Carole NGON : **L'héritage africain dans les noms colombiens ….…….... 947-962**

Mamadou Vieux Lamine SANÉ: **Université numérique et professionnalisation en Afrique francophone ……...…… 963-981**

Koffi Alain KOUASSI: **Patronymes et préservation de l'identité culturelle d'un peuple : état des lieux en pays koulango (XVIIIe - XXe siècle) …….……. 982-998**

Salomé Michelle Rose EDIMA : **La Femme bulu et la promotion de l'art culinaire patrimonial au Sud-Cameroun face à l'essor des plats internationaux (1984-2025) ……... 999-1019**

Caractéristiques rythmiques et mélodiques des musiques des lyèla de la Province du Sanguié (Région de Nando du Burkina Faso)

Emmanuel BAYALA

Université Joseph KI-ZERBO
bayemma1@gmail.com

Inoussa SALOGO

Assistant en Histoire de l'art
Université Nazi-Boni, Burkina Faso
inoussasalogo@gmail.com

Résumé

Le Burkina Faso est un pays constitué de plusieurs communautés ethnoculturelles ayant des expressions culturelles diversifiées, en témoignent la multitude de genres musicaux traditionnels qui y sont pratiqués. Les Lyèla sont une communauté établie dans le nord de la province du Sanguié. Cet article propose une description analytique des rythmes et mélodies des musiques de ce peuple comptant parmi ceux anciennement installés dans le pays. Il est le fruit d'une combinaison de plusieurs démarches méthodologiques, alliant des enquêtes de terrain menées auprès de notabilités et de praticiens de la musique, des enregistrements audiovisuels de prestations musicales, et des transcriptions d'œuvres. Les résultats montrent une dominance de rythmes ternaires très expressifs qui appellent souvent à la danse *binon*. Les chansons de structures responsoriales, avec des phrases courtes et répétées sont en monodie ou en polyphonie. En perspective, cette recherche peut ouvrir la voie à une documentation systématique des répertoires musicaux lyèla menacés par l'uniformisation culturelle, et à des études comparées à l'échelle nationale burkinabè et sous-régionale. Une meilleure prise en compte des arts dans les programmes scolaires nationaux par une généralisation de l'enseignement musical, et une valorisation touristique de la Région de Nando peuvent être des pistes intéressantes.

Mots clés : musiques, rythmes, mélodies, lyèla, expressions culturelles

Abstract

Burkina Faso is a country comprised of several ethnocultural communities with diverse cultural expressions, as evidenced by the multitude of traditional musical genres practiced there. The Lyèla are a community established in the north of the Sanguié province. This article offers an analytical description of the rhythms and melodies of the music of this people, one of the longest-established inhabitants of the country. It is the result of a combination of several methodological approaches, including fieldwork conducted with community leaders and musicians, audiovisual recordings of musical performances, and transcriptions of musical works. The results show a dominance of highly expressive triple rhythms that often call for the binon dance. The songs, with their call-and-response structures and short, repeated phrases, are either monophonic or polyphonic. Looking ahead, this research could pave the way for the systematic documentation of Lyèla musical repertoires, which are threatened by cultural homogenization, and for comparative studies at the national and sub-regional levels in Burkina Faso. Better consideration of the arts in national school programs through a

generalization of music education, and the promotion of tourism in the Nando region could be interesting avenues to explore.

Keywords : music, rhythms, melodies, Lyèla, cultural expressions

Introduction

Au Burkina Faso, les Lyèla font partie d'un groupe ethnoculturel que l'on appelle « Gurunsi ». Il s'agit d'un ensemble de six communautés ethnoculturelles qui auraient certaines caractéristiques socioculturelles semblables bien qu'elles-mêmes ne se reconnaissent appartenir à une même ethnie. Ces communautés sont selon M. Bazemo (2001 : 2) : « les Lyèla, les Kassena, les Nuna, les Nankana, les Sissala, les Kô ». Se fondant sur des critères linguistiques et culturels, B. Bayili (1998 : 41) localise les Gurunsi dans quatre pays d'Afrique de l'Ouest, notamment « au Burkina et au Ghana, ainsi que dans des pays comme la Côte d'Ivoire (région nord-est), et le Togo (partie nord-ouest) ». Selon L. Hurson-Lavaude (2005 : 150), les Lyèla « occupent un petit territoire qu'ils appellent le Lyolo, lequel dépend administrativement de la province du Sanguié ».

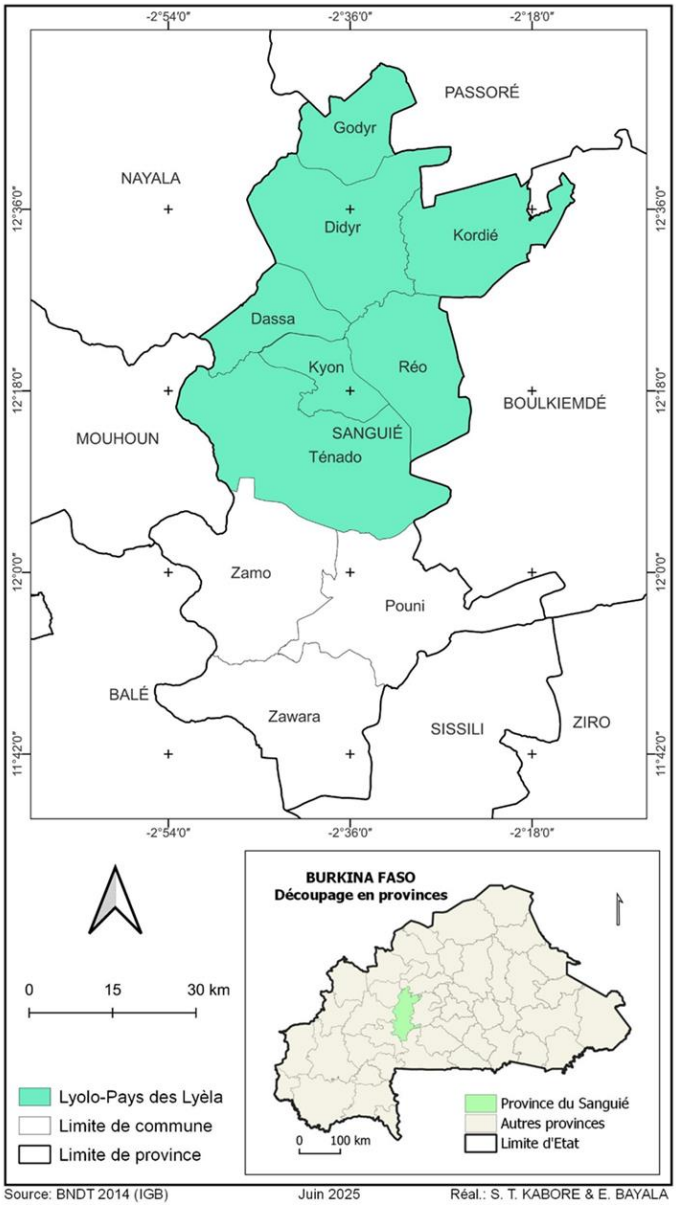
Au plan géographique, V. Bayala (2003 : 19) précise que : « le lyòló est limité au nord-est par le département de Samba en pays moaga, à l'est par Koudougou, au nord-ouest par le département de Tougan en pays san et au sud par le Nuna-sud en pays gurunsi » (*cf*. carte1). E. Bayala (2025 : 27) signale que « les Lyèla ont tissé au cours de leur évolution, des relations de voisinage faites d'échanges, d'inter-influences au plan socioculturel, incluant bien sûr les pratiques musicales ». Ils ont développé par ailleurs de nombreux genres musicaux qu'ils pratiquent en fonction des circonstances. Ces différents genres musicaux constituent pour eux des marques identitaires importantes, des expressions de leur patrimoine culturel immatériel et aussi des témoignages de leur histoire.

Toutefois, en dehors de la récente thèse de E. Bayala (2025) qui a porté sur le sujet « La musique lyèl dans la Province du Sanguié (région du centre-ouest du Burkina Faso) : histoire, art et sauvegarde », il n'y a pas de travaux scientifiques qui ont spécifiquement porté sur l'étude technique des expressions musicales de ce peuple. C'est pour apporter une contribution à combler ce vide que la présente recherche est initiée sur la question suivante : Quelles sont les principales caractéristiques techniques des musiques des Lyèla en matière de rythme et de mélodie ? Il s'agit en effet, de décrire les structurations des musiques lyèla aux plans de leurs allures et de leurs couleurs mélodiques. La nature du sujet portant sur un phénomène social, la réponse à la question exigeait de nous une approche pluridisciplinaire. C'est ainsi que nous

avons suivi une démarche méthodologique, combinant à la fois la recherche documentaire, la recherche de terrain impliquant l'observation ethnographique des praticiens, des entretiens qualitatifs avec des personnes ressources, des auditions d'œuvres musicales in situ et en studio, et la transcription d'un corpus en guise d'illustration.

L'étude aborde les caractéristiques rythmiques des musiques des Lyèla, puis celles mélodiques, étant entendu que toute musique est faite de la combinaison de rythmes et de mélodies.

Carte 1 : Situation géographique du Lyolo



1. Rythme et mélodie : les deux éléments constitutifs de toute œuvre musicale

Les compositions musicales présentent de nombreuses caractéristiques techniques spécifiques qui permettent de les identifier à l'audition. Il s'agit de rythme et de la mélodie. C'est par ces deux éléments que l'on distingue les styles et les genres musicaux à travers le monde. Les œuvres musicales peuvent exprimer des réalités du vécu quotidien des populations. Une des spécificités des musique des Lyèla est qu'elles sont intimément liées à la langue parlée et qu'elles sont transmises oralement.

1.1. De la notion de rythmique

N. Ion (2018 : 2) définit le rythme comme l'essence même de la vie. Il définit le fonctionnement de l'univers ainsi que les saisons. Ainsi, écrit-il :

> Le rythme est la vie même. Sans celui-ci, on n'existerait pas, car on fonctionne dès la naissance sur un rythme. Notre cœur bat le rythme de la vie, de l'existence. Quand notre rythme s'arrête, le rythme de l'univers commence. On fusionne. Notre rythme fusionne avec le rythme du monde physique, chaque seconde, minute, année et ensuite avec celui-ci, inétendu, de l'univers. Le rythme se trouve à la base de la communication interpersonnelle (avec les autres). Cette dynamique de la communication se transmet génétiquement et socialement par des traditions, coutumes, etc.

Sur le plan musical A. Koutso (s. date, : 4) soutient que « Le rythme correspond à la durée des notes. Il permet d'agencer la musique dans le temps en lui donnant une structure ». De ce point de vue, on peut considérer le rythme comme une succession cyclique de brèves et répétitives formules musicales, souvent de valeurs inégales, et qui sont exprimées à l'aide d'instruments ou d'objets. Le rythme peut être simple. Il peut aussi résulter d'une élaboration complexe. Il permet à la fois, de donner du relief à une œuvre musicale, d'organiser sa structure, de lui conférer une identité, ce qui permet de la distinguer des autres œuvres musicales. Le rythme permet enfin de procurer ou de susciter des émotions.

1.2. De la notion de mélodie

Une mélodie peut être définie comme une série de sons qui ont des hauteurs variées et qui sont organisés dans le temps de sorte à obtenir un ensemble cohérent et immédiatement reconnaissable à l'écoute. La mélodie est la partie des œuvres musicales la plus frappante et la plus facile à retenir. Une mélodie est généralement à l'unisson c'est-à-dire qu'elle est en une seule voie. Les sons se succèdent un par un dans le temps. On parle alors de monodie ou de monophonie, en opposition à la polyphonie qui désigne une mélodie à laquelle se greffent une ou plusieurs autres voies. La mélodie a deux caractéristiques essentielles : il y a d'une part la

hauteur des notes qui montent, descendent ou se répètent ; et d'autre part l'allure des notes qui peuvent être brèves ou longues.

2. Caractéristiques rythmiques de la musique des *Lyèla*

Cinq principales caractéristiques rythmiques peuvent être observées dans les musiques lyèla. Il s'agit de musiques qui dégagent de la vivacité, bâties pour en général sur des rythmes ternaires, ayant des motifs répétitifs, construites sur le modèle responsorial et faites de polyrythmies.

2.1. De la vivacité des musiques lyèla

En général, les musiques des *Lyèla* se distinguent des autres musiques par leur vivacité et leurs allures très rythmées. C'est ce que soutient Issa Kinda dit *Kindiss*[1]. Pour lui les musiques *lyèla* invitent à mouvoir le corps.

Figure 1 : Danseurs de binon



Source : E. Bayala, 2025 : 161

Il existe bien d'autres rythmes plus libres, lents et moins vivants. Les rythmes des œuvres musicales *lyèla* sont généralement marqués à l'aide des instruments membranophones tels que le *kwélé*[2], les *gùlú*[3], et des instruments idiophones comme le *zwan*[4], le *twéné (hochet)*, etc..

[1] I. Kinda dit Kindiss, Ouagadougou, 03/05/2022

[2] Tambours calebasses hémisphériques

[3] Tambours cylindriques à deux membranes

[4] Calebasses renversées sur une pile de tissus ou plaquée contre la poitrine

Figure 21 : Scène de musique avec des instrumentistes imprimant des rythmes



Source : E. Bayala, 2025 : 161

En plus des membranophones et des idiophones, il y a aussi l'usage des membres du corps. Cette pratique est courante chez les femmes dont les chansons sont rythmées par des frappements des paumes des mains par exemple. Quelles sont les principales caractéristiques rythmiques des musiques *Lyèla* ?

2.2. Les musiques lyèla sont sur des rythmes ternaires

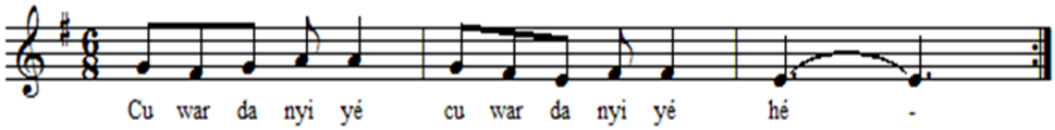
On peut considérer que la première caractéristique remarquable de la musique *lyèl* réside dans leurs allures rythmiques. À l'issue des auditions et des transcriptions que nous avons pu effectuer, il ressort de façon très remarquable que la majorité des œuvres musicales, notamment les chansons populaires, les instrumentaux des rites funéraires, les musiques d'animation, sont réalisées sur des rythmes ternaires. Il s'agit essentiellement de musiques en mesures six/huit (6/8) ou encore en mesures six/quatre (6/4). Nous citons en exemples, quelques titres célèbres :

Titre1 : *Cu war da nyi*

Auteur : Jhilbié Bado dit Cena Jhilbié

Traduction du titre : *Cu* (la mort) *war* (ne peut pas vaincre) *da* (le père) *nyi* (la bouche / parole). La traduction en langue française du titre est : « rien ne peut contre la volonté du père » ou encore « la bénédiction ou la malédiction d'un père demeure toujours sur sa progéniture même après son décès ».

Partition musicale 1 : Refrain de la chanson Cu war da nyi



Transcription : Jean-Yves Bayala

La partition musicale ci-dessus est la transcription du refrain du titre de la chanson « *cu war da nyi yé* » tirée de J. Y. Bayala (2013 : 103-104). Il s'agit du refrain qui est d'abord entonné par le lead vocal[5] et ensuite sera repris par le chœur constitué de deux personnes. Le refrain est chanté (repris) de manière alternée après chaque intervention du lead vocal, avec des couplets suivant la structuration de la chanson. Cette alternance entre le refrain et les couplets est maintenue ainsi jusqu'à la fin de l'exécution de la chanson. Il faut noter que dans la structuration de cette chanson, le texte du refrain ne change pas, tandis que le texte des couplets est débité par le lead vocal suivant ses inspirations. La chanson est composée et exécutée sur un rythme de mesure 6/8 du début jusqu'à la fin.

2.3. Les musiques lyèla sont bâties sur *l'ostinato* ou technique des motifs rythmiques répétitifs

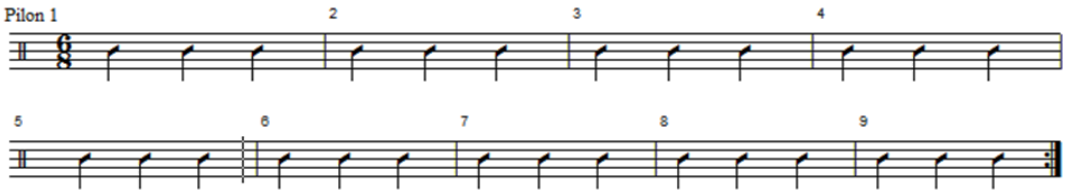
La deuxième caractéristique rythmique des musiques *lyĕla* est la répétition inlassable des mêmes motifs ou phrases rythmiques durant l'exécution de toute l'œuvre musicale. C'est ce que l'on appelle *ostinato*[6] en musique. En effet, ces répétitions de phrases rythmiques se rencontrent chez les instrumentistes qui jouent de façon cyclique les mêmes motifs. À titre d'exemple, nous présentons une rythmique créée par un groupe de quatre (04) femmes lyèla du village de *Muzumu* en pilant des amendes de Karité dans un mortier pour en extraire du beurre. Chaque femme tient un pilon et pile dans le mortier à un moment précis quand arrive son tour. La vitesse du rythme est imprimée par la première femme qui commence à piler. Les autres, à tour de rôle s'insèrent dans le rythme, avec précision et minutie, car la moindre erreur peut provoquer une perturbation, voir un arrêt brutal du travail et des risques de blessures par coups de pilons.

[5] Le lead vocal est le chanteur principal. Généralement c'est lui est l'auteur de l'œuvre exécutée et en même le responsable du groupe musical. C'est lui qui désigne ses compagnons et qui en est l'administrateur principal.

[6] L'ostinato est une figure mélodique, rythmique ou harmonique (une phrase courte) qui est répétée de manière persistante et identique tout au long d'un passage ou d'une pièce musicale, pendant que les autres voix ou parties évoluent librement au-dessus.

Ainsi, la femme qui tient le premier pilon commence et pile toute seule pendant la durée de deux mesures[7]. Le cycle complet a une durée de neuf (09) mesures. Dans chaque mesure, il est successivement imprimé trois coups de pilon et chaque coup dure le temps d'une noire[8]. On aura donc, une noire, suivie d'une noire, suivie d'une autre noire (*cf. Partition musicale 2*).

Partition musicale 2 : Frappes rythmées du premier pilon



Transcription : Jean-Yves Bayala

La partition montre d'abord, que la durée pendant laquelle les femmes pilent les amendes de karité est illimitée. C'est ce qui est indiqué par le signe de la reprise[9] qui veut dire que la partition est rejouée plusieurs fois depuis son début. En termes plus précis, le cycle des 9 mesures peut être rejoué autant de fois que cela est nécessaire. La partition indique ensuite que chaque cycle rythmique dure pendant 09 mesures. Enfin, l'observation du morceau écrit indique que chaque unité de subdivision de la pièce a une durée de 3 temps.

La femme qui tient le premier pilon imprimera le même motif rythmique pendant toute la durée du travail de pilage.

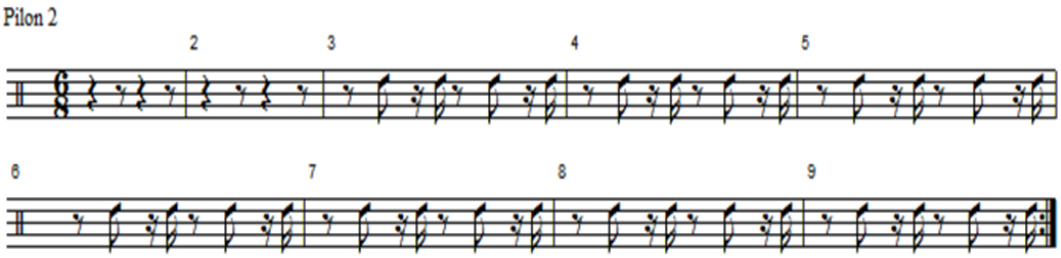
- La femme qui tient le deuxième pilon entre dans le rythme à partir de la troisième mesure du premier pilon et imprime au cours de chaque mesure, les valeurs rythmiques suivantes : un demi-soupir suivi d'une croche, suivie d'un quart de soupir, suivi d'une double-croche, suivie d'un soupir, suivi d'une croche, suivi d'un quart de soupir, suivi enfin d'une double croche (*cf. partition musicale 3*).

[7] En musique il existe plusieurs manières de découper le morceau de façon égale (tout comme il existe plusieurs façons de découper un gâteau en parts égales). La mesure peut se définir comme une division d'une pièce de musique en parties d'égales durées de temps. Une pièce de musique pourra par exemple être divisée en mesures de 2 temps, en mesure de 3 temps, 4 temps etc.

[8] Une noire (♩) est une figure de note qui représente un son émis pendant un temps. Elle correspond à la durée moyenne d'un battement cardiaque, c'est-à-dire la durée d'une seconde.

[9] La reprise d'une partie ou de toute une pièce de musique se présente sous la forme d'une barre avec deux points, elle indique qu'il faut le rejouer ou l'exécuter à nouveau.

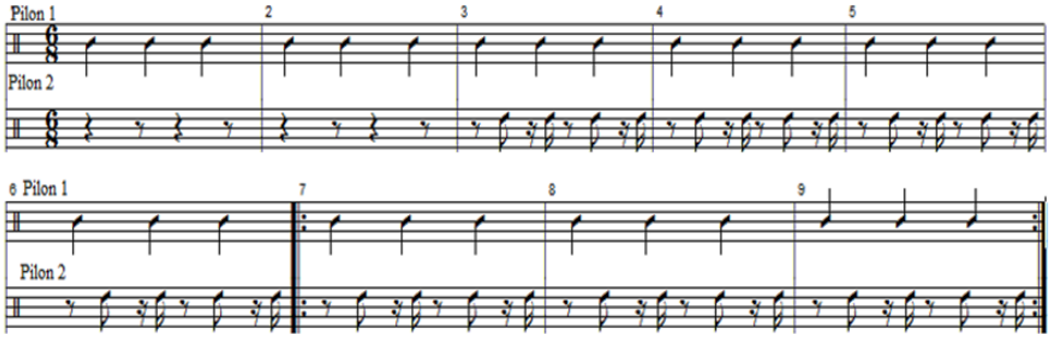
Partition musicale 3 : Frappes rythmées du deuxième pilon



Transcription : Jean-Yves Bayala

La superposition des frappes des deux premiers pilons donne le motif rythmique suivant représenté dans la partition musicale ci-après : (*cf. partition musicale 4*)

Partition musicale 1 : Ensemble rythmique des deux premiers pilons

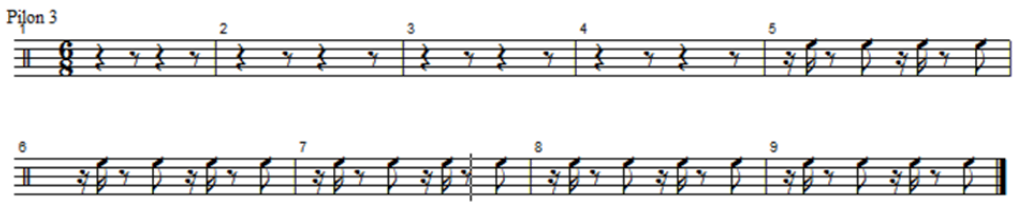


Transcription : Jean-Yves Bayala

Déjà à cette étape où les deux premières femmes pilent ensemble, on peut alors percevoir le rythme des deux premiers pilons ensemble à partir de la troisième mesure de la partition.

- La troisième femme se joint aux deux premières à partir de la cinquième mesure. Elle pile suivant un motif rythmique composé successivement d'un quart de soupir, d'une double-croche, d'un demi-soupir, d'une croche, d'un quart de soupir, d'une double-croche, d'un demi-soupir et d'une croche dans chaque mesure. La transcription rythmique du pilage de la femme tenant le troisième pilon est la suivante : (*cf. partition musicale 5*)

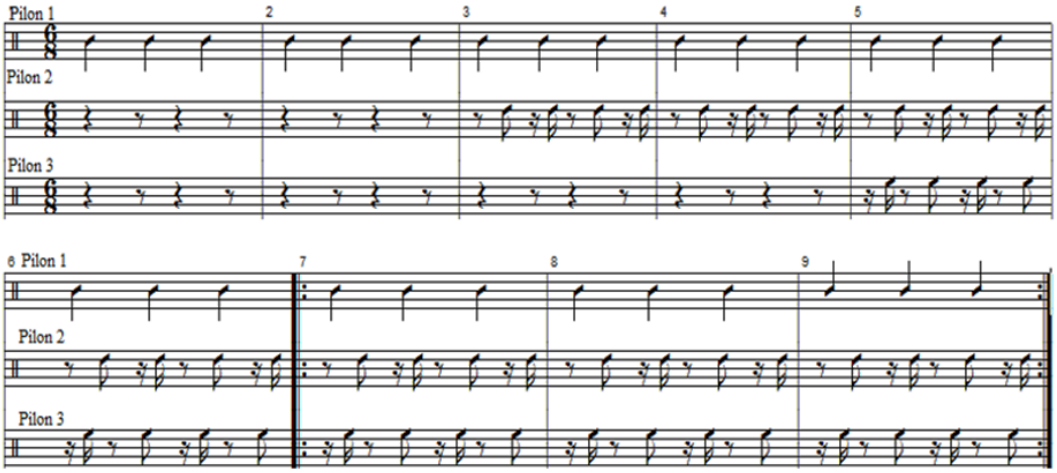
Partition musicale 2 : Frappes rythmées du troisième pilon



Transcription : Jean-Yves Bayala

Dès l'entrée du troisième pilon dans le jeu, on obtient alors une partition rythmique des trois premiers pilons ensemble à partir de la cinquième mesure et ce jusqu'à la fin du cycle.

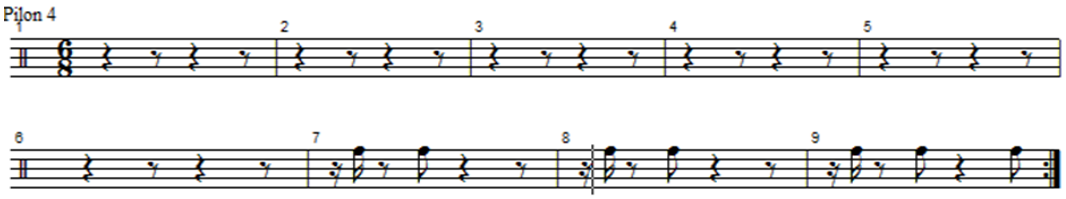
Partition musicale 3 : Ensemble rythmique des trois premiers pilons



Transcription : Jean-Yves Bayala

- La quatrième femme entre dans le jeu à partir de la septième mesure. Elle pile suivant un motif rythmique selon la succession suivante : un quart de soupir, une double-croche, un demi-soupir, une croche, un soupir, et enfin un demi-soupir. Toutefois, on note qu'à la 9ème mesure, son motif connaît une modification. On aura alors un quart de soupir, une double-croche, un demi-soupir, une croche, un soupir, et un demi-soupir (*cf. partition musicale 7*).

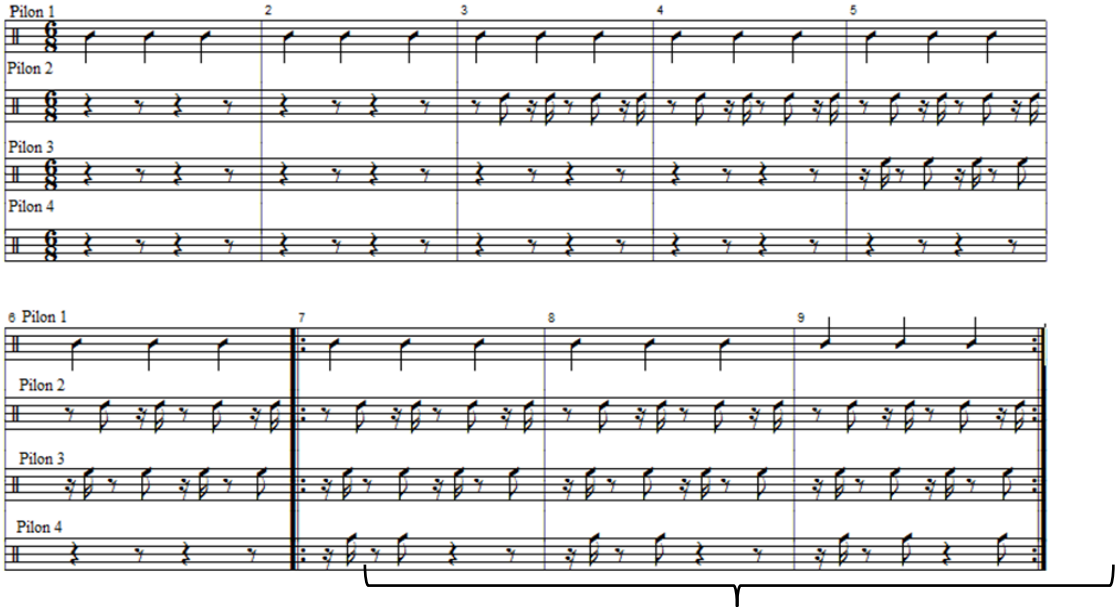
Partition musicale 4 : Rythme du quatrième pilon



Transcription : Jean-Yves Bayala

Tous les quatre pilons frappent ensemble à partir de la septième mesure et ce, indéfiniment jusqu'à la fin de l'exercice. En définitive, après que les entrées successives des quatre pilons soient effectivement bouclées, on obtient alors une sorte de concert rythmique d'un cycle indéfini de trois mesures, en l'occurrence les mesures 7, 8 et 9. La partition ci-dessous présente les frappes complètes et coordonnées des quatre pilons. On peut y reconnaître le motif cyclique répétitif des trois dernières mesures.

Partition musicale 5 : Ensemble rythmique des quatre pilons



Transcription : Jean Yves Bayala

2.4. La technique responsoriale dans les compositions musicales *Lyèla*

Il s'agit d'un dialogue musical entre deux parties. Dans un premier temps, il y a un soliste et dans un second temps un « chœur » constitué d'une personne ou d'un groupe de personnes. Le soliste exécute des phrases musicales déjà connues ou selon son inspiration. Ces phrases musicales sont appelées « couplets » dans le langage musical. On appelle alors « refrain », la partie réponse du chœur. Il arrive qu'une seule et même personne joue les deux rôles. Elle exécute alors successivement et de manière alternée, le refrain et les couplets de l'œuvre musicale. Habituellement, la partie du refrain ne varie pas. Par contre, la partie des couplets peut varier et laisser libre cours à des improvisations du point de vue de la structuration rythmique pendant l'exécution de l'œuvre musicale. On a alors le schéma suivant : Refrain (exécuté par le chœur) suivi du Couplet (exécuté par le soliste)

Tableau 1 : Schéma de la technique responsoriale des chansons

Refrain	Couplet	Refrain	Couplet	Refrain	Couplet	Refrain	Couplet
Chœur	Soliste	Chœur	Soliste	Chœur	Soliste	Chœur	Soliste

Source : Schéma réalisé par Emmanuel Bayala

Ce schéma est le plus basique (A – B – A – B) parce qu'il montre une structuration simple de l'œuvre musicale en deux parties A et B. Toutefois, on rencontre des compositions d'œuvres musicales plus élaborées, suivant d'autres schéma plus complexes comme : A-B-A / B-A-B / A-B-B-A / A-A-B-B /

Le principe du refrain-couplet existe dans un grand nombre de cultures musicales à travers le monde. La longueur du refrain est très variable. Il peut être plus ou moins court, et intervenir dans les chansons comme un vers isolé à la fin des strophes. Il peut aussi être constitué d'une strophe entière. Le refrain est fondé sur un principe structurel simple : la répétition du texte. Il est un élément qui se répète comparativement aux couplets qui, eux, varient. Le refrain est un retour périodique d'un texte. La principale caractéristique du refrain, c'est le fait qu'il comporte généralement les mêmes paroles sur la même mélodie. Par contre, les paroles des couplets se renouvellent sur la même mélodie. Aussi, le refrain est plus marquant, plus dessiné et plus mémorable que le couplet. Le couplet semble plus proche d'un récitatif, donc moins marquant.

En définitive, on pourrait tout simplement dire que le refrain est conçu pour s'imprimer fortement dans la mémoire, avec une sorte d'évidence et de simplicité dans sa forme.

2.5. La polyrythmie dans les œuvres musicales des Lyèla

Une autre caractéristique rythmique des musiques *lyèla* est leur polyrythmie. Il s'agit d'une superposition de plusieurs formules rythmiques au cours de l'exécution d'une même œuvre musicale. Ces formules rythmiques, différentes dans leurs expressions sont jouées par divers instruments, en se référant à la même cadence (tempo). Les polyrythmies se rencontrent dans les musiques instrumentales de tous les genres musicaux lyèla. On peut citer par exemple :

- Le genre musical *wúrh selié* (deux flûtes) comprenant un *gùlí* (tambourin), un *kwélé* (tambour calebasse), un *gɔ̀gwɑ̀* (tambour d'aisselles), et trois flûtistes dont un soliste et deux accompagnants. Il s'agit d'un genre musical que l'on rencontre couramment. Dans l'exécution des compositions musicales de *wúrh selié,* chaque instrumentiste joue un motif rythmique différent des autres. C'est la somme des expressions rythmiques de ces différents instrumentistes qui constitue l'œuvre musicale ;
- Le genre musical *Ɛcìrá* constitué de trois groupes de chanteuses, chaque groupe frappant un motif rythmique spécifique avec des *metwer*[10] ;

[10] Il s'agit des fers de houe

- Il en est de même pour le genre musical *byàrɛ̀*[11] constitué de trois gros tambours, ou encore du genre *kana gùlní*[12] constitué de deux longs tambours effilés et d'un gros tambourin. Dans l'exécutions des rythmes de ces genres, chacun des trois tambours joue un motif rythmique spécifique et c'est également la somme des jeux qui forme les œuvres musicales recherchées.

3. Caractéristiques mélodiques des musiques *lyèla*

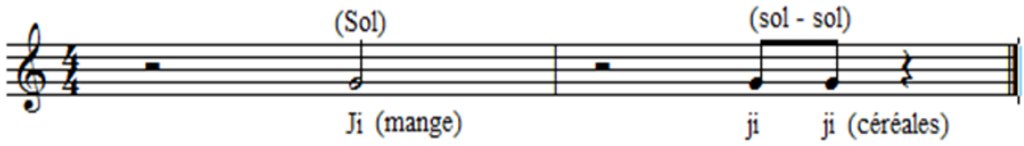
La pratique de la musique *lyèl* se rencontre habituellement sous trois principales formes. Il y a la forme vocale, la forme instrumentale ou la forme orchestrée qui est à la fois vocale et instrumentale. Sous toutes ces formes, la musique *lyèl* est intimement liée à la langue.

3.1. Lien entre la musique et la langue

La première caractéristique qu'il faut noter de la musique *lyèl* est le lien intime ou la corrélation qui existe avec la langue *lyèlé*[13] qui est une langue tonale. En effet, la signification ou le sens des mots peut varier en fonction de la hauteur des tons des syllabes. G. Baziomo[14] explique les règles des intonations dans la langue *lyèlé* ainsi que la forte influence de la langue sur la musique. Il fait remarquer que tout auditeur se rend aussitôt compte des inflexions tonales lorsqu'il est en présence d'un locuteur du *lyèlé*. Au regard de cela, il affirme que le *lyèlé* est une langue mélodieuse. Pour lui en effet, en supposant qu'un locuteur *lyèl* s'exprime dans la tonalité majeure de Do, on peut distinguer :

- le ton Haut correspondant à la note Sol. Exemple du mot *jí* qui signifie « manger ».

Partition musicale 6 : Représentation du ton haut



Transcription : Emmanuel Bayala

- le ton Moyen correspondant à la note Mi. Exemple du mot *ji* qui signifie « arroser ».

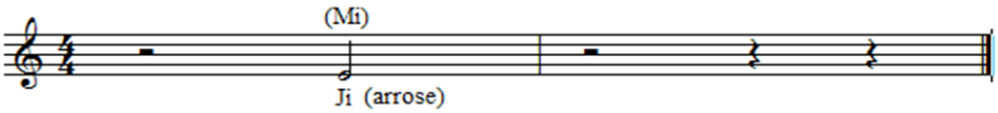
[11] Tambours funèbres pour hommes

[12] T*ambours de/pour femmes*

[13] Lyèlé est la langue parlée par les Lyèla

[14] G. Baziomo, Réo, 09/05/2021

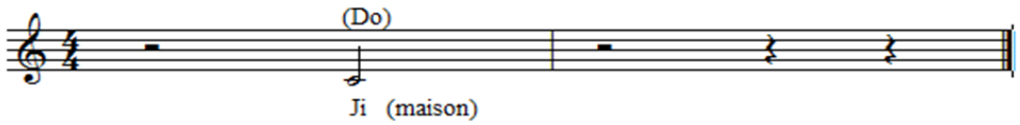
Partition musicale 10 : Représentation du ton moyen



Transcription : Emmanuel Bayala

- le ton Bas correspondant à la note Do. Exemple du mot j*ì* qui signifie maison

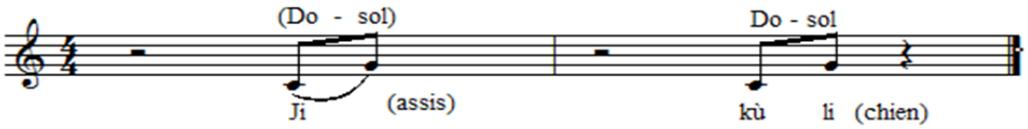
Partition musicale 7 : Représentation du ton bas



Transcription : Emmanuel Bayala

- le ton Bas-Haut correspondant aux notes de l'intervalle Do-Sol. Comme exemple, nous prenons le mot *jǐ* qui signifie « *être assis* » ou le mot *kùlí* qui signifie *« chien »*.

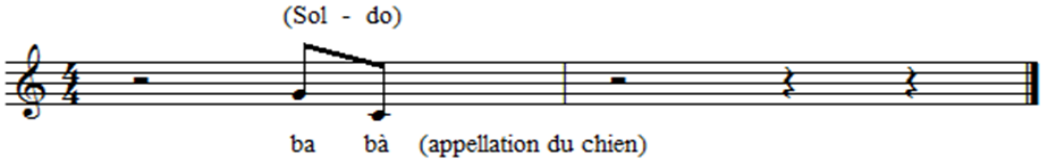
Partition musicale 12 : Représentation du ton bas-haut



Transcription : Emmanuel Bayala

- le ton Haut-Bas correspondant aux notes de l'intervalle Sol-Do. Exemple *bábà* qui correspond à une autre appellation du chien.

Partition musicale 8 : Représentation du ton haut-bas



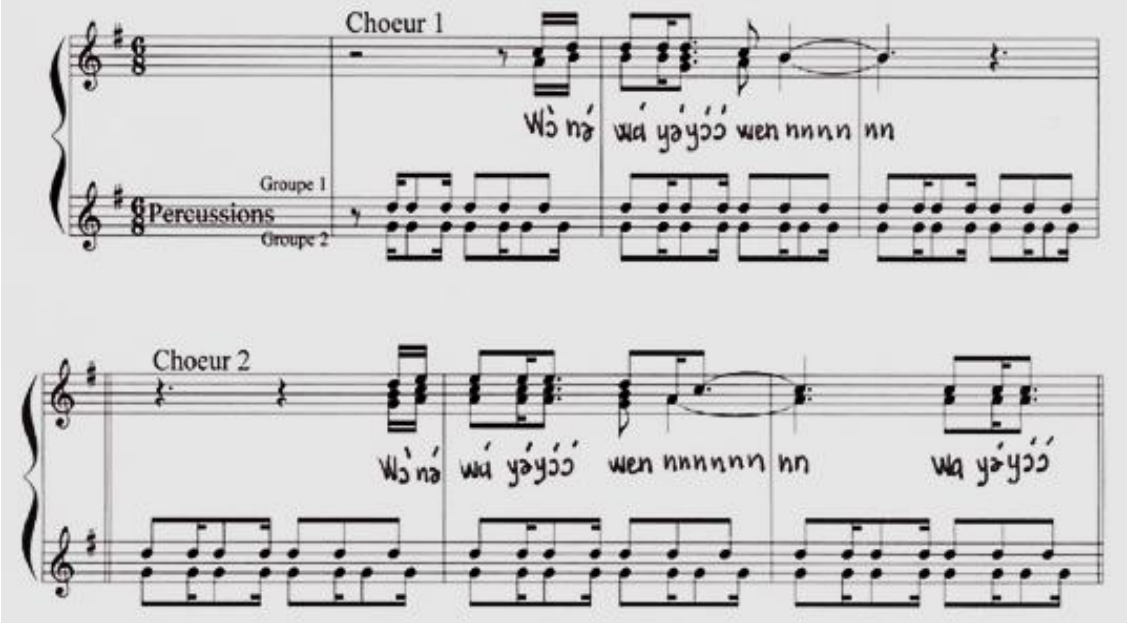
Transcription : Emmanuel Bayala

Ainsi, si l'on transpose ces tons dans la musique instrumentale ou vocale, ils peuvent aider à clarifier ou à reconnaître plus facilement le sens des mots chantés, sifflés ou récités, même quand il s'agit de mélodies jouées à l'aide d'instruments. C'est dans ces conditions que l'on dit que les instruments de musique « parlent ». Les musiciens émettent des sons qui représentent des mots ou même des phrases entières avec leurs instruments.

3.2. Les harmonies dans les musiques lyèla

Les compositions musicales lyèla sont faites en respectant les règles linguistiques du lyèlé qui est une langue tonale. Les œuvres musicales populaires des chœurs de femmes et des ensembles de flûtistes, sont composées et interprétées en polyphonies de deux à trois voix. À titre d'exemple, nous proposons un extrait d'une composition musicale à trois voix, d'un chœur de femmes appelées *Ɛcìrá*[15] du village de Didyr, une œuvre étudiée par E. Bassané (2008 : 87) dans son mémoire de DEA

Partition musicale 14 : Extrait de partition d'harmonisation traditionnelle d'une chanson funéraire des Ɛcìrá de Didyr



Source : E. Bassané, 2008 : 87

En somme, chez les *Lyéla*, la musique et le langage parlé ne sont pas dissociés. Certaines circonstances commandent d'utiliser le langage musical des instruments ou par le langage sifflé.

Une vue globale sur la musique des Lyèla permet de remarquer que ceux-ci produisent des rythmes vivants, avec ou sans instruments, souvent accompagnés de pas de danses, de chansons avec des paroles poétiques.

[15] Chœur de femmes âgées veilleuses de corps funèbres et qui chantent uniquement en situation de funérailles. *Ɛcìrá* est l'écriture en phonétique que nous utilisons dans le cadre de ce document, *Ekiira* est celle utilisée par Laurence Hurson-Lavaud que nous citons dans notre travail, et *Kəkira* est l'écriture proposée par Ernest Bassané et qui est liée à l'accent linguistique de la région de Didyr.

Conclusion

L'étude des caractéristiques techniques de la musique des *Lyèla* fait découvrir que sur le plan rythmique, les expressions musicales *Lyèla* sont dominées par des rythmes ternaires avec des motifs répétitifs. Les chansons sont bâties sur le modèle responsorial du refrain suivi du couplet. Certaines compositions musicales sur *tempo*[16] irrégulier, toute chose qui peut être considéré comme un indicateur de vitalité et une jauge d'expression des sentiments et des émotions. Au plan mélodique, outre les polyphonies, il est établi un lien entre la musique et la langue *lyèlé* qui est une langue tonale. C'est ce qui permet de dire que les instruments sont parleurs, même si leur langage est codé. Les traditions musicales chez les *Lyèla* ne semblent guère différentes de celles existant dans d'autres sociétés au Burkina Faso, comme par exemple chez les *Moose, les Dagari, les Bobo*, etc. Les pratiques musicales sont indissociables des réalités sociales qu'elles expriment, ou qu'elles accompagnent. Toute activité qui revêt une importance dans la vie sociale des *Lyèla* est accompagnée par une musique appropriée. C'est pourquoi des fonctions irremplaçables sont conférées à la musique, allant du simple divertissement à une dimension hautement religieuse, voire sacrée. C'est ce qui fait que l'exécution ou l'interprétation de tout rythme doit se faire avec une extrême rigueur, dextérité et prudence. On ne doit pas jouer des rythmes funéraires dans une célébration de naissance. Un tel manquement provoquerait selon les croyances, de graves conséquences pouvant aller jusqu'à provoquer la colère des ancêtres et autres forces invisibles sur les auteurs.

Sources et Bibliographie

Sources

BADIEL Babou, 31/05/2021, Ladjou, Instrumentiste de tambourin, 47 ans, Langage des instruments de musique

BADO Badwà, 31/05/2021, Ladjou, Cultivateur, danseur de la troupe koroto, 42 ans, Communication par la musique

BADO Bayaa, 31/05/2021, Ladjou, Cultivateur, joueur de tambour d'aisselles, âge non connu, Le langage du tambour d'aisselles

BADOLO Bassié Joseph, 07/12/2021, Réo, Enseignant, ancien Directeur provincial de la Culture, des Arts et du Tourisme du Sanguié, 45 ans, La promotion de la musique traditionnelle

BAKOUAN Bakwéé, 30/05/2021, Goko, Cultivateur, flûtiste membre de « Koroto », 51 ans, Les usages de la flûte

[16] Le tempo en musique désigne la vitesse d'exécution d'un morceau, c'est-à-dire à quelle rapidité les temps ou les battements se succèdent. C'est un élément fondamental du rythme.

BAKOUAN Balélé, 30/05/2021, Goko, Cultivateur, flûtiste membre de « Koroto », 63 ans, Les usages de la flûte

BAKOUAN Bayaa, 31/05/2021, Ladjou, Cultivateur, joueur de tambour calebasse (kwélé), 50 ans, Accordage des instruments de musiques suivant les codes de la langue lyèlé

BAKOUAN Bayon, 30/05/2021, Goko, Cultivateur, flûtiste responsable du groupe « Koroto », 79 ans, L'initiation au langage des instruments

BAKOUAN Maurice Bali, 31/05/2021, Ladjou, Cultivateur, joueur de tambour calebasse (kwélé), 63 ans, La formation aux rythmes et aux mélodies par les instruments

BAKOUAN Samuel, 10/04/2021, Didyr, Musicien, 40 ans, Regards sur les griots

BAKYONO Nicolas, 07/12/2021, Réo, Instituteur à la retraite, 76 ans, Organisation socioéconomique chez les Lyèla, Place des pratiques artistiques dans le système scolaire

BAZIOMO Gabriel, 9/05/2021, Réo, Prêtre catholique, musicien, curé de Réo, âge inconnu, Musique et langue lyèla

KINDA Issa dit Kindiss, 03/05/2022, Ouagadougou, Artiste musicien, 62 ans, Liens entre musiques traditionnelles et compositions d'œuvres musicales modernes

Bibliographie

BASSANÉ Ernest, 2008, *La poétique dans la chanson funéraire chez les Lela : cas spécifique des Kikiera de Didyr*, Mémoire de DEA, Option Esthétique littéraire Négro-africaine, Université de Ouagadougou, 111 p.

BAYALA Emmanuel, 2025, La *musique lyĕl dans la Province du Sanguie (Région du Centre-Ouest du Burkina Faso) : histoire, art et sauvegarde*, Thèse de doctorat unique en histoire de l'art, Université Joseph Ki-Zerbo, 396 p.

BAYALA Jean Yves, 2013, *Musique et enseignement artistique au Burkina Faso*, Paris, Éditions L'Harmattan, 127 p.

BAYALA Viviane, 2003, *La conception du pouvoir politique chez les Lyela de la période précoloniale*, Mémoire de maîtrise en Histoire et Archéologie, Université de Ouagadougou, 149 p.

BAYILI Blaise, 1998, *Religion, droit, pouvoir au Burkina Faso, les peuples lyelae du Burkina Faso*, Paris, l'Harmattan, 480 p.

BAZEMO Maurice, 2001, « L'apport de l'esclavage dans la construction de l'ethnie gurunsi au Burkina Faso », In *Cahiers du CERLESHS*, Université de Ouagadougou, UFR/LAC et UFR/SH, pp. 1-17.

HURSON-LAVAUD Laurence, 2005, « La femme, la musique et la mort. Le cas des « pleureuses » Ekiira chez les Lyéla (Burkina Faso) », dans : Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire, N°53, 2005. L'Afrique à voix multiples. pp. 150-157; doi : https://doi.org/10.3406/horma.2005.2313

ION Negrila, 2018, « La musique – l'art de la communication », *in Bulletin of the Transilvania University of Brasov-Supplement Series VIII: Performing Arts*, vol. 11, n°2, Special Issue, 8 p.

KOUTSO Alexandre, s. date, *L'essentiel du solfège*, Éditions SASU, 66 p.