



**Revue des Sciences humaines
et sociales, Lettres, Langues et
Civilisations**

**ISSN
2958-2814**

Numéro 004, Octobre 2023

**Université Alassane Ouattara
UFR Communication Milieu et Société**

revue.akiri-uao.org



**Revue des Sciences humaines
et sociales, Lettres, Langues et
Civilisations**

**ISSN
2958-2814**

Numéro 004, Octobre 2023

**Université Alassane Ouattara
UFR Communication Milieu et Société**

revue.akiri-uao.org



ISSN 2958-2814

Site web: <https://revue.akiri-uao.org/>

E-mail : revueakiri@gmail.com

Editeur

UFR Communication, Milieu et Société

Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)



ISSN 2958-2814

INDEXATIONS INTERNATIONALES

Pour toutes informations sur l'indexation internationale de la revue *AKIRI*, consultez les bases de données ci-dessous :

auré HAL
accès aux données
de référence de HAL

<https://aurehal.archivesouvertes.fr/journal/read/id/398946>

Mir@bel
“(RE)CUEILLIR
LES SAVOIRS”

<https://reseau-mirabel.info/revue/15150/Akiri>

Equipe Editoriale

Coordinateur Général : BRINDOUMI Kouamé Atta Jacob
 Directeur de publication : MAMADOU Bamba
 Rédacteur en chef : KONE Kiyali
 Chargé de diffusion et de marketing : KONE Kpassigué Gilbert
 Webmaster : KOUAKOU Kouadio Sanguen

Comité Scientifique

SEKOU Bamba, Directeur de recherches, IHAAA, Université Félix Houphouët-Boigny
 OUATTARA Tiona, Directeur de recherches, IHAAA, Université Félix Houphouët-Boigny
 LATTE Egue Jean-Michel, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 FAYE Ouseynou, Professeur titulaire, Université Cheick Anta Diop
 GOMGNIMBOU Moustapha, Directeur de recherches, CNRST,
 ALLOU Kouamé René, Professeur titulaire, Université Félix Houphouët-Boigny
 KAMATE Banhouman André, Professeur titulaire, Université Félix Houphouët-Boigny
 ASSI-KAUDJHIS Joseph Pierre, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 SANGARE Abou, Professeur titulaire, Université Peleforo Gbon Coulibaly
 SANGARE Souleymane, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 CAMARA Moritié, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 COULIBALY Amara, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 NGAMOUNSIKA Edouard, Professeur titulaire, Université Marien N'gouabi de Brazzaville
 KOUASSI Kouakou Siméon, Professeur titulaire, Université de San-Pedro
 BATCHANA Essohanam, Professeur titulaire, Université de Lomé
 N'SONSSISA Auguste, Professeur titulaire, Université Marien N'gouabi de Brazzaville
 DEDOMON Claude, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 BAMBA Mamadou, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 NGUE Emmanuel, Maître de conférences, Université de Yaoundé I
 N'GUESSAN Mahomed Boubacar, Professeur titulaire, Université Félix Houphouët-Boigny
 BA Idrissa, Professeur titulaire, Université Cheick Anta Diop
 KAMARA Adama, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara
 SARR Nissire Mouhamadou, Maître de conférences, Université Cheick Anta Diop
 ALLABA Djama Ignace, Maître de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny
 DIARRASSOUBA Bazoumana, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara
 TOPPE Eckra Lath, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara
 M'BRA Kouakou Désiré, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara

Comité de Lecture

BATCHANA Essohanam, Professeur titulaire, Université de Lomé
 N'SONSSISA Auguste, Professeur titulaire, Marien N'gouabi de Brazzaville
 CAMARA Moritié, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 FAYE Ousseynou, Professeur titulaire, Université Cheick Anta Diop
 BA Idrissa, Maître de conférences, Université Cheick Anta Diop
 BAMBA Mamadou, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 SARR Nissire Mouhamadou, Maître de conférences, Université Cheick Anta Diop
 GOMGNIMBOU Moustapha, Directeur de recherches,
 DEDOMON Claude, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 BRINDOUMI Atta Kouamé Jacob, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 DIARRASOUBA Bazoumana, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara
 ALABA Djama Ignace, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara
 DEDE Jean Charles, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara
 BAMBA Abdoulaye, Maître de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny
 SANOGO Lamine Mamadou, Directeur de recherches, CNRST, Ouagadougou
 GOMA-THETHET Roval, Maître-Assistant, Université Marien N'gouabi de Brazzaville
 GBOCHO Roselyne, Maître-Assistante, Université Alassane Ouattara
 SEKA Jean-Baptiste, Maître-Assistant, Université Lorognon Guédé,
 BAKAYOKO Mamadou, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara
 SANOGO Tiantio, Assistante, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle
 ETTIEN N'doua Etienne, Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny
 DJIGUE Sidjé Edwige Françoise, Assistante, Université Alassane Ouattara
 YAO Elisabeth, Assistante, Université Alassane Ouattara

Contacts

Site web: <https://revue.akiri-uao.org/>
 E-mail : revueakiri@gmail.com
 Tél. : + 225 0748045267 / 0708399420/ 0707371291

Indexations internationales :

Auré HAL : <https://aurehal.archivesouvertes.fr/journal/read?id/398946>

Mir@bel : <https://reseau-mirabel.info/revue/15150/Akiri>

PRESENTATION DE LA REVUE AKIRI

Dans un environnement marqué par la croissance, sans cesse, des productions scientifiques, la diffusion et la promotion des acquis de la recherche deviennent un impératif pour les acteurs du monde scientifique. Perçues comme un patrimoine, un héritage à léguer aux générations futures, les productions scientifiques doivent briser les barrières et les frontières afin d'être facilement accessibles à tous.

Ainsi, s'inscrivant dans la dynamique du temps et de l'espace, la revue « **AKIRI** » se présente comme un outil de promotion et de diffusion des résultats des recherches des enseignants-chercheurs et chercheurs des universités et de centres de recherches de Côte d'Ivoire et d'ailleurs. Ce faisant, elle permettra aux enseignants-chercheurs et chercheurs de s'ouvrir davantage sur le monde extérieur à travers la diffusion de leurs productions intellectuelles et scientifiques.

AKIRI est une revue à parution trimestrielle de l'Unité de Formation et de Recherches (UFR) : Communication, Milieu et Société (CMS) de l'Université Alassane Ouattara. Elle publie les articles dans le domaine des Sciences humaines et sociales, Lettres, Langues et Civilisations. Sans toutefois être fermée, cette revue privilégie les contributions originales et pertinentes. Les textes doivent tenir compte de l'évolution des disciplines couvertes et respecter la ligne éditoriale de la revue. Ils doivent en outre être originaux et n'avoir pas fait l'objet d'une acceptation pour publication dans une autre revue à comité de lecture.

PROTOCOLE DE REDACTION DE LA REVUE AKIRI

La revue *AKIRI* n'accepte que des articles inédits et originaux dans diverses langues notamment en allemand, en anglais, en espagnol et en Français. Le manuscrit est remis à deux instructeurs, choisis en fonction de leurs compétences dans la discipline. Le secrétariat de la rédaction communique aux auteurs les observations formulées par le comité de lecture ainsi qu'une copie du rapport, si cela est nécessaire. Dans le cas où la publication de l'article est acceptée avec révisions, l'auteur dispose alors d'un délai raisonnable pour remettre la version définitive de son texte au secrétariat de la revue

Structure générale de l'article :

Le projet d'article doit être envoyé sous la forme d'un document Word, police Times New Roman, taille 12 et interligne 1,5 pour le corps de texte (sauf les notes de bas de page qui ont la taille 10 et les citations en retrait de 2 cm à gauche et à droite qui sont présentées en taille 11 avec interligne 1 ou simple). Le texte doit être justifié et ne doit pas excéder 18 pages. Le manuscrit doit comporter une introduction, un développement articulé, une conclusion et une bibliographie.

Présentation de l'article :

- Le titre de l'article (15 mots maximum) doit être clair et concis. De taille 14 pts gras, il doit être centré.
- Juste après le titre, l'auteur doit mentionner son identité (Prénom et NOM en gras et en taille 12), ses adresses (institution, e-mail, pays et téléphones en italique et en taille 11)
- Le résumé (200 mots au maximum) présenté en taille 10 pts ne doit pas être une reproduction de la conclusion du manuscrit. Il est donné à la fois en français et en anglais (abstract). Les mots-clés (05 au maximum, taille 10pts) sont donnés en français et en anglais (key words)
- Le texte doit être subdivisé selon le système décimal et ne doit pas dépasser 3 niveaux exemples : (1. - 1.1. - 1.2. ; 2. - 2.1. -2.2. - 2.3. - 3. - 3.1. - 3.2. etc.)
- Les références des citations sont intégrées au texte comme suit : (L'initial du prénom suivi d'un point, nom de l'auteur avec l'initiale en majuscule, année de publication suivie de deux points, page à laquelle l'information a été prise). Ex : (A. Kouadio, 2000 : 15).
- La pagination en chiffre arabe apparait en haut de page et centrée.
- Les citations courtes de 3 lignes au plus sont mises en guillemet français («... »), mais sans italique.

N.B. : Les caractères majuscules doivent être accentués. Exemple : État, À partir de ...

Références bibliographiques

Ne sont utilisées dans la bibliographie que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur. Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, zone titre, lieu de publication, zone éditeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif.

Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté entre guillemets et celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une presse écrite est présenté en italique. Dans la zone éditeur, on indique la maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2^{nde} éd.).

Les références des sources d'archives, des sources orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

- Pour les sources orales, réaliser un tableau dont les colonnes comportent un numéro d'ordre, nom et prénoms des informateurs, la date et le lieu de l'entretien, la qualité et la profession des informateurs, son âge ou sa date de naissance et les principaux thèmes abordés au cours des entretiens. Dans ce tableau, les noms des informateurs sont présentés en ordre alphabétique
- 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.
- Pour les ouvrages, on note le NOM et le prénom de l'auteur suivis de l'année de publication, du titre de l'ouvrage en italique, du lieu de publication, du nom de la société d'édition et du nombre de page.
Ex : LATTE Egue Jean-Michel, 2018, *L'histoire des Odzukru, peuple du sud de la Côte d'Ivoire, des origines au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 252 p.
- Pour les périodiques, le NOM et le(s) prénom(s) de l'auteur sont suivis de l'année de la publication, du titre de l'article entre guillemets, du nom du périodique en italique, du numéro du volume, du numéro du périodique dans le volume et des pages.
Ex : BAMBA Mamadou, 2022, « Les Dafing dans l'évolution économique et socio-culturelle de Bouaké, 1878-1939 », *NZASSA*, N°8, p.361-372.

NB : Les articles sont la propriété de la revue.

SOMMAIRE

LANGUES, LETTRES, CIVILISATIONS

Études arabes et islamiques

1. **Les avantages de la pédagogie coranique dans le cursus scolaire des enfants des daara: le cas du « modèle passerelle » à Touba**
Seydou KHOUMA 1-18

Études germaniques

2. **Kooperation zwischen Kolonialverwaltung und Missionsgesellschaften im Rahmen der Schulpolitik in Deutsch-Ostafrika von 1891 bis 1912: Divergenzen und Herausforderungen**
Gnénéfolo Brahim SORO 19-36

Lettres Modernes

3. **La poétique de l'impersonnage ou l'écriture de la marge dans pudeur de José Pliya**
Moussa SIDIBÉ..... 37-46
4. **Comme des flèches de Koulsy Lamko : un désordre dramaturgique engagé**
Aboudou N'golo SORO & Bio Yaoua ADJOU MANI..... 47-59

COMMUNICATION, SCIENCE DU LANGAGE, ARTS ET PATRIMOINE

Sciences du langage et de la communication

5. **Médias locaux et accidents de motos à Korhogo (Côte d'Ivoire) : défis pour une éducation à la sécurité routière**
Mamadou DIARRASSOUBA & Daouda FOFANA..... 60-78
6. **Enjeux et défis de la formation en photojournalisme au Burkina Faso**
Taïrou BANGRE & Aïcha Tamboura-Diawara 79-86

Sciences de l'art et du patrimoine

7. **Dimensions touristique et économique des collections muséales en Côte d'Ivoire**
Serge Arnaud GBOLA 87-102

SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

Géographie

8. **San Pedro (sud-ouest Côte d'Ivoire), une ville aux conditions géomorphologiques à risque d'inondation**
David Yao KOUASSI, Alain Atchiman KONE & Kan Emile KOFFI 103-120
9. **Adaptation des productions agricoles face au changement climatique dans la commune rurale de Mandé au Mali**
Diakaridia SIDIBE, Tenemaka SANOGO & Boukary AYA 121-137

10. Évolution démographique et menace de la conservation de la réserve de LAMTO (Centre de la Côte d'Ivoire) Ahou Suzanne N'GORAN.....	138-153
Histoire	
11. L'activité commerciale à Tiassalé à l'époque coloniale (1892-1937) N'guessan Bernard KOUAMÉ	153-171
12. Signes gestuels et leurs significations : le cas des statuettes des peuples du jòrò du Burkina Faso Adama TOMÉ.....	172-191
13. Les Dohoun de Bendêkouassikro 1701 À 1730 : un sous-groupe baoulé oublié dans le peuplement Kouassi Roger DJANGO & Mamadou BAMBA.....	192-206
14. La délinquance juvénile à Lomé au Togo (1880-2007) Ningui Wénessowa MAYEDA	207-224
15. L'Église Protestante Évangélique du Burkina Faso face à la problématique de l'inculturation, 1978-2015 Worondjilé HIEN	225-245
16. Le Goly, un masque au cœur du patrimoine culturel wan Kouadio Alexandre DJAMALA.....	246-262
17. L'abstraction dans la peinture contemporaine burkinabè : de la géométrie à l'amorphie Inoussa SALOGO.....	263-278
18. Les structures d'organisation des élections en Côte d'Ivoire : entre quête de crédibilité et gestion de contentieux électoraux (1990-2020) Hyacinthe Digbeugby BLEY.....	279-290
19. Le scoutisme catholique comme vecteur d'éducation morale de la jeunesse en Côte d'Ivoire (1937-2003) Kpassigué Gilbert KONE.....	291-305
20. La question de l'intégration des Afro-iraniens en Iran (3000 ans av. J.C. - 1997) Zana KEWO.....	306-322
Archéologie et préhistoire	
21. Rites et interdits dans la production céramique d'un peuple endogame : cas des Mangoro de Katiola DABLE Paule Edlyne, TOURE Gninin Aïcha & KAZIO Djidjé Jacques.....	323-334
22. Éléments de significations de la représentation majeure du cheval dans l'art rupestre du sahel burkinabé Yves Pascal Zossin SANOU.....	335-354

23. Protection du patrimoine archéologique impacté par les travaux de construction du barrage hydroélectrique de Singrobo-Ahouaty (Taabo) Timpoko Hélène KABORÉ-KIÉNON, Arouna YEO, Galla Guy Roland TIÉ BI, Lah Louis TUI & Brou Ehivet Senen BLEDOU.....	355-373
24. Le pagne raphia dida (Sud-ouest Côte d'Ivoire) : entre tradition et modernité GOETI Bi Irié Maxime & ETTIEN N'doua Etienne	374-387
25. Archéologie de la métallurgie du fer sur les vallées du fleuve Sénégal et de la Falémé (800 BC-1600AD) : un bilan des connaissances Adama Harouna ATHIE	388-409
Anthropologie et sociologie	
26. Gestion du patrimoine foncier pour les activités maraîchères en milieu urbain et périurbain de la ville de Ouagadougou (Burkina Faso) YONLI Aminata & ZERBO Roger	410-425
27. Citoyenneté stratifiée : jeu de pouvoir chez les autochtones wan et mona de Côte d'Ivoire TANO A. Bérénice-Carel.....	426-442
28. Femmes et sport de haut niveau en Côte d'Ivoire : cas de l'athlétisme à Abidjan Koffi Roland BINI.....	443-454
29. Itinéraires thérapeutiques des adolescentes pendant la grossesse, l'accouchement et la période post-partum dans cinq régions du Burkina Faso Aïcha TAMBOURA DIAWARA.....	455-468
30. Représentations sociales du bon enseignant et comportements des apprenants pendant l'éducation physique et sportive Moustapha SYLLA & MEITE Zoumana.....	469-487
31. Déterminants de la persistance de l'épidémie de dengue dans le district sanitaire de Cocody-Bingerville Kouakou M'BRA.....	488-506
32. Changement climatique et recompositions socio-agricoles dans la commune rurale de Tounouga (Niger) : un argumentaire sociologique en charge du climato-scepticisme COULIBALY Gninlan Hervé & KORE Gnandjo Léonce Eric.....	507-519
33. Conflits agriculteurs-éleveurs : Analyse problématique du département de Mankono (Côte d'Ivoire) KAKOU-AGNIMOU Amino Kanou Rébéka	520-537

- 34. Conscience sanitaire et inobservance des mesures hygiéno-diététiques par les seniors suivis au centre antidiabétique d'Abidjan**
 Antoine DROH..... 537-549

Criminologie

- 35. Représentations sociales et trajectoires d'usage de drogues chez les élèves de Guiglo dans l'ouest ivoirien**
 Yao François KOUAKOU..... 550-560

- 36. Précarité des conditions des femmes exerçant dans la transformation artisanale de poissons à San Pedro**
 Bi-Claude Évariste ZAN & Soualiho ALADJI..... 561-578

Philosophie

- 37. Analyse du sursaut du panafricanisme au prisme de l'histoire de la philosophie**
 Arinte TOUKO..... 579-594

Sciences juridiques

- 38. Protection du contractant lésé par le recours aux vices du consentement dans le droit malien**
 Djibril TANGARA 595-612

Sciences agronomiques et vétérinaires

- 39. Facteurs déterminant l'intention à adopter la technique de production du lait de soja au Sud du Bénin**
 Souleymane Aboubacrine MAÏGA, Abdoul Kader SIDIBE,
 Ousmane KONIPO, Barthélemy G. HONFOGA, Martin AGBOTON,
 Femi HOUNNOU & Patrice SEWADE..... 613-634

- 40. De la redynamisation à l'amélioration des volumes d'exportation de la gomme arabique au Mali : état des lieux et perspectives**
 Souleymane Aboubacrine MAÏGA, Ousmane KONIPO, Abdoul Kader SIDIBE,
 Abdoul Kader SIDIBE Amadou dit Amobo WAÏGALO &
 Souleymane KOUYATE..... 635-651

Signes gestuels et leurs significations : le cas des statuettes des peuples du jòrò du Burkina Faso

Adama TOMÉ

Université Norbert ZONGO,
(Koudougou-Burkina Faso),
tomeadama@yahoo.fr

Résumé

Les peuples du jòrò du Burkina Faso sont intégrés dans un contexte religieux. L'utilisation des statuettes (*bateba*) dans ce contexte suscite des interrogations pour le chercheur : quels rapports existent entre les formes et les fonctions de la statuette ? Que représentent par ailleurs les figures extraordinaires ?

Pour répondre à ces différentes questions, une démarche en six étapes a été adoptée notamment la documentation, la recherche, l'observation, la description, l'analyse et l'interprétation. Elle a consisté à la collecte la plus vaste possible d'informations à travers d'une part une couverture photographique, indispensable, car c'est la base de toute investigation, et, d'autre part, un repérage des formes, des motifs, de l'iconographie et du style de la statuette. L'étude arrive à la conclusion que les *thiteldârà*, maîtres sculpteurs, créent différents types de *bateba* en l'occurrence les *bateba duntundar* (les "*bateba-sorciers*"), les *bateba yadawora* (les *bateba-tristes*), et des *bateba*, à partir des circonstances de la vie : ces formes traduisent des connaissances allégoriques ou symboliques en rapports entre formes et fonctions des *bateba*. Ces formes étranges, ces figures extraordinaires renvoient à des notions qui déterminent la pensée des peuples du jòrò.

Mots clés : Statuettes - peuple du jòrò - gestuelle - figures extraordinaires - signification

Gestural signs and their meanings: the case of the statuettes of the peoples of the jòrò of Burkina Faso

Abstract

The peoples of the jòrò of Burkina Faso are integrated into a religious context. The use of statuettes (*bateba*) in this context raises questions for the researcher: what relationship exists between the forms and functions of the statuette? What else do extraordinary figures represent?

To answer these different questions, a six-step approach was adopted including documentation, research, observation, description, analysis and interpretation. It consisted in the widest possible collection of information through on the one hand photographic coverage, essential, because it is the basis of any investigation, and, on the other hand, a location of the forms, motifs, iconography and style of the statuette.

The study comes to the conclusion that the *thiteldârà*, master sculptors, create different types of *bateba* in this case the *bateba duntundar* (the "*bateba-sorcerers*"), the *bateba yadawora* (the *bateba-tristes*), and the *bateba*, from the circumstances of life: these forms translate allegorical or symbolic knowledge in relation between forms and functions of *bateba*. These strange forms, these extraordinary figures refer to notions that determine the thought of the peoples of the jòrò.

Keywords: Statuettes - people of the jòrò – gestures - extraordinary figures - meaning

Introduction

L'espace dévolu aux peuples du *jòrò* (Cf. Carte 1) couvre une partie du Burkina Faso méridionale, sensiblement entre les 10° et 11° de latitude Nord, les 3° et 4° de longitude Ouest. Il occupe le Sud de Gaoua et est composé de différents groupes culturels : Pwa, Jãa, Dagara (Lobr et Wiilé), Birifor, Teésè, Gan et Lobi, soit environ 450 000 personnes (D. Bognolo, 2015 :179, 208).

Ces peuples essentiellement originaires du Ghana, ont migré de ce pays vers 1770 au Burkina Faso pour atteindre la Côte d'Ivoire cent ans plus tard. Ainsi, occupent-ils un espace triangulaire à cheval entre trois pays à savoir le Ghana, le Burkina Faso et la Côte d'Ivoire. L'administration française en 1898 décide alors de les rassembler dans un espace appelé « Cercle du Lobi » ou encore « Rameau Lobi ».

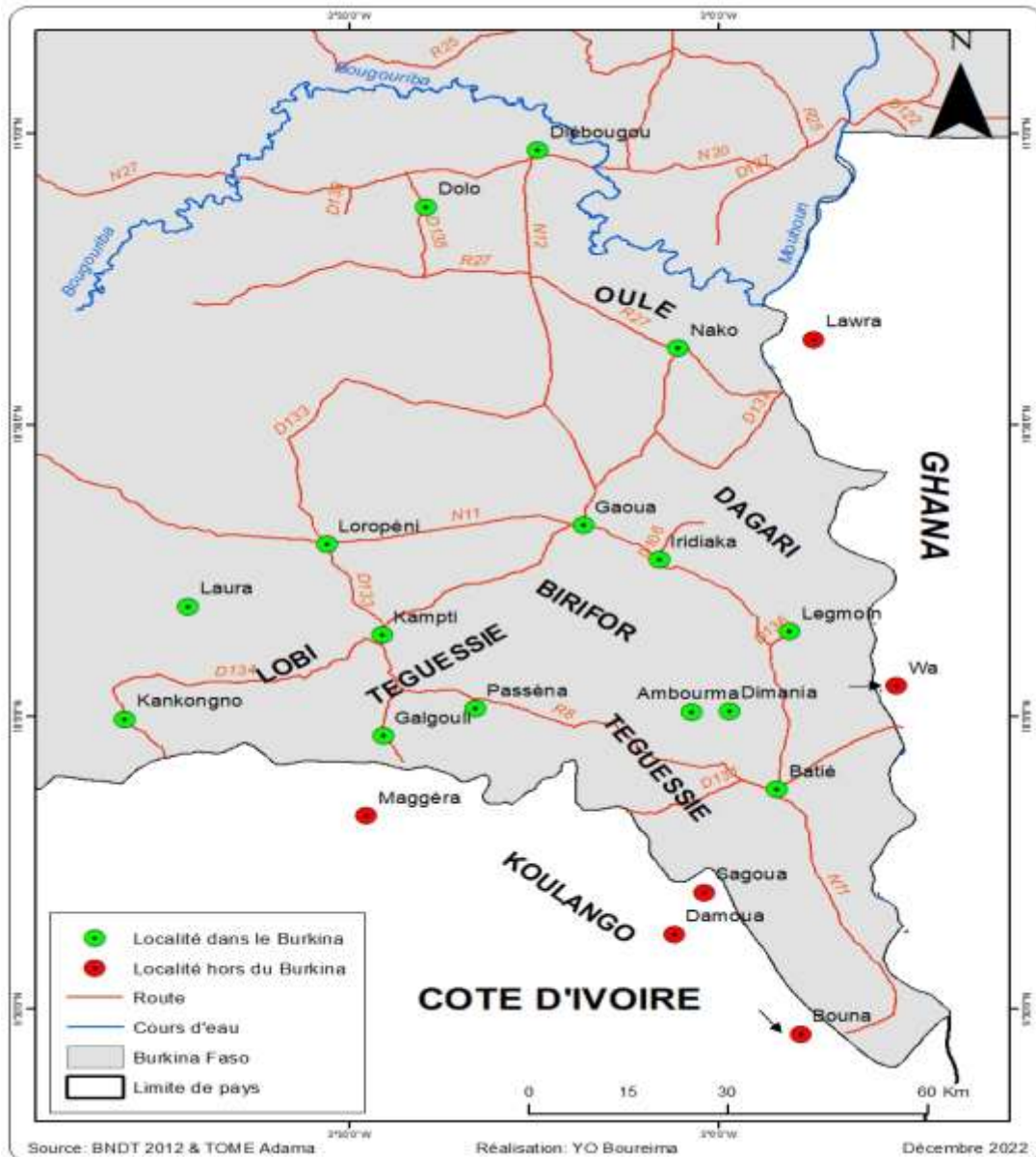
La statuette des peuples du *jòrò* concerne donc toutes les productions artistiques relatives à la statuette de cette communauté¹. Elle est particulièrement utilisée dans les rites aussi bien individuels que collectifs. Toutes ces conditions sociologiques (G. Balandier, 1951 : 58, 71) dans lesquelles baignent ces statuettes, conduisent à une interrogation sur le rapport des statuettes avec le quotidien des peuples du *jòrò*. Ces statuettes (*bateba*¹) ont des formes, des attitudes et une morphologie spécifique qui permettent de les identifier à première vue. Et, il existe une étonnante variété de formes de ces objets que P. Meyer, classe en deux grandes catégories en tenant compte de leur anatomie : les figures ordinaires (*bateba phuwe*) qui n'effectuent aucun geste particulier et qui sont debout, assises ou voûtées ; les figures extraordinaires (les *tibala*) qui présentent des caractéristiques inhabituelles et peu communes. Dans cette deuxième catégorie de statuettes, apparaissent des êtres sculptés ayant un ou plusieurs têtes avec un ou plusieurs bras sur un seul corps, des êtres possédant deux visages avec un seul corps, des êtres qui ont une seule tête avec deux corps, des êtres qui s'accouplent, levant un ou deux bras, etc. Ces formes traduisent-elles des connaissances allégoriques ou symboliques ? Quels rapports existe-t-il entre formes et fonctions de la statuette chez les peuples du *jòrò* ? Les formes étranges que représentent les figures extraordinaires renvoient-elles à des notions qui déterminent la pensée de ces peuples ? Si oui, en quoi consiste ces idées sculptées ? Ce sont là, des questions auxquelles, nous tâcherons d'apporter des réponses.

¹ *Bateba* ou *biteba* ou encore *buthiba* : vient de *bu* : petit ; *thi* : de *thil*, médicament, fétiche ; *ba* : suffixe qui marque le pluriel, signifie statuette.

Pour répondre à ces questions, il est nécessaire d'adopter une approche associant les analyses de l'historien de l'art qui met en relief six étapes dans l'acquisition du savoir, incarnées dans six verbes d'action qui constituent les fondements pratiques de la discipline : documenter, chercher, observer, décrire, analyser, interpréter. Cette démarche a consisté à la collecte la plus vaste possible des informations en privilégiant deux axes : tout d'abord ne couverture photographique, qui s'avère indispensable, car c'est la base de toute investigation ; ensuite, il a été nécessaire de répertorier les formes, les motifs, les attitudes ; enfin, l'iconographie et le style des *bateba* et d'autres objets artistiques qui ont été analysés afin de jeter les bases de l'approche.

La réflexion incite d'abord à comprendre les caractéristiques des statuettes des peuples du *jòrò* à travers les différentes approches formelles. Ces statuettes sont tellement nombreuses et il en existe tout une multitude auxquelles les peuples du *jòrò* vouent une forte dévotion au cours des différents rites. L'étude aborde ensuite l'importance de la gestuelle dans la région du *jòrò*. Si les différents peuples sont arrivés à matérialiser les différents gestes dans leurs œuvres, c'est parce que ceux-ci sont un référentiel identitaire. Enfin, la signification symbolique que les peuples du *jòrò* donnent à la gestuelle dans leur société sera l'objet de cette dernière partie. Cette nouvelle donne peut-elle éclairer davantage l'art du sud-ouest ?

Carte 1 : les différents peuples du *jòrò*



1. Caractéristiques des statuettes des peuples du *jòrò*

L'iconographie de la statuaire des peuples du *jòrò* c'est-à-dire l'ensemble des représentations sculpturales relatives aux statuettes nous amène à identifier, à décrire et à interpréter le contenu des statuettes notamment les sujets représentés, les compositions et les détails particuliers utilisés pour leur confection et d'autres éléments qui sont distincts du style artistique. En effet dans l'art de ces peuples on note une grande diversité iconographique, aussi bien dans la taille des statuettes que dans les différentes formes des détails (bouche, nez, yeux, oreilles, coiffures, positions des bras, représentation du torse, nombril, sexe, jambes, mains, pieds, etc.) (Cf. planches-photos 1, 2, 3).

Les statuettes chez les peuples du jòrò (Cf. Carte 1) sont donc associées aux différents cultes qui y sont pratiqués. Quel que soit le *thil* ou le type d'autel concerné, le devin prescrit à son client la confection d'une figure en bois, le plus souvent anthropomorphe, qui sera placée sur l'autel, les pieds pris dans l'édifice de terre ou simplement déposée à ses côtés. Le devin indiquera aussi les caractéristiques de la sculpture. Outre sa taille, son sexe, il précisera la posture dans laquelle devra être sculpté le (ou les) personnage(s). Partant de ce fait le panthéon des peuples du jòrò laisse entrevoir une diversité de formes, d'attitudes à travers sa statuaire. La plupart des positions que le corps humain peut adopter sont rencontrées avec, en particulier, que la statuette soit assise (Planche-photos 3 E) ou debout, une grande diversité dans la position des bras (l'un ou l'autre levé, ou les deux, très haut ou simplement écartés, ramenés vers le menton ou la bouche, ou maintenus le long du corps, dans une gestuelle aux allures sémaphoriques (Planche-photos 1). Parfois les figures seront représentées en couple, réunissant d'une seule pièce la mère et l'enfant, ou l'homme et la femme l'un derrière l'autre, soudés jusqu'aux hanches dans l'accouplement (Planche-photos 1). Celles-ci, selon leur position, leur attitude, leur taille, avaient des appellations particulières :

- *Bobothila* : petites statuettes utilisées pour la divination,
- *Thilbu banyo* : statuette avec un bras levé.,
- *Thilbu fi hin* : statuette avec la tête tournée de côté,
- *Thilbu gnamgbar* : statuette assise avec les jambes étendues,
- *Thilbu khè bambi* : statuette représentant une femme avec un enfant dans le dos ou porté sur la hanche,
- *Thilbu khè mounkla* : statuette figurant un homme et une femme en copulation,
- *Thilbu kontin* : statuette de grande dimension,
- *Thilbu nyèlla* : statuette avec les bras levés,
- *Thilbu yo* : statuette avec seulement une tête avec un cou plus ou moins long,
- *Thilbu yu-yenyo* : statuettes à deux têtes, dites « Janus »,
- Etc.

A toutes ces formes, vient s'ajouter l'étrangeté des personnages aux bras, jambes ou têtes multiples, au double corps des siamois, au visage janiforme ou zoomorphe. Il arrive aussi que seule une tête soit sculptée surmontant un long cou sans autre indication anatomique ou encore deux personnages aux bras levés superposés (Planche-photos 2 D, E). D'une manière générale ces statuettes se caractérisent par un certain nombre d'éléments essentiels. Majoritairement elles se caractérisent par une couleur de patine grisâtre témoignant de leur usage dans les cérémonies

religieuses comme support du sang des victimes sacrifiées, des libations. Au-delà de cet aspect d'ensemble, les statuettes que nous avons étudiées peuvent être catégorisées selon leur approche formelle :

- il y a d'abord, les statuettes que l'on peut qualifier de « crânes chauves ». Elles sont reconnaissables tout d'abord par la tête très ronde qui ne représente pratiquement jamais de coiffure. Les yeux, le nez et la bouche restent très simples. Quant aux bras, ils sont soit le long du corps soit levés avec des mains, dont les doigts sont à peine esquissés, sont placées sur la face externe de la cuisse à hauteur du genou. Les jambes, toujours séparées l'une de l'autre, se terminent par des pieds à la forme trapézoïdale. Chez certaines figurines, un bourrelet semi-circulaire passe au-dessus des yeux, allant d'un côté à l'autre de la tête. (Planche-photos 1 F, Planche-photos 2 A) ;
- les statuettes à « cou trapu » : les statuettes de ce type ont majoritairement les bras toujours le long du corps. Les jambes également sont en général fermées (des sculptures poteaux relativement simples). L'élément formel frappant c'est le cou trapu qui présente sur certaines pièces un léger renflement dans le tiers médian. Le dessus du crâne est en général rond et chauve, mais quelquefois un peu pointu dans la ligne médiane. Les yeux et les bouches sont suggérés par des entailles horizontales. (Planche-photos 1 D, L) ;
- les statuettes à « épaules larges » : ce sont des pièces qui se caractérisent par de larges épaules, caractère qui donne aux sculptures des formes à la fois pleines de force et archaïques. Autres aspects typiques, ce sont les yeux en amande, le menton pointu et les bras relativement courts. (Planche-photos 1 E) ;
- Les statuettes au « ventre pointu » : ces statuettes sont reconnaissables à leurs caractéristiques : de profil, on remarque des fesses très prononcées faisant ainsi contrepoids à l'abdomen qui se caractérise par la prominence d'un ventre conique portant un nombril circulaire, en forme de bouchon. De face, ce qui saute aux yeux, ce sont le corps trapu et les bras qui se touchent presque sous le nombril. Les orteils sont aussi longs que le reste du pied (Planche-photos 1 C, F, Planche-photos 3 C) ;
- les statuettes au « menton carré » : le style se caractérise par un menton carré, des épaules légèrement tombantes et une tête anormalement grosse. Les axes de l'œil tombent légèrement dans l'angle extérieur l'œil. La bouche est représentée par deux baguettes rectangulaires. Les bras sont presque toujours le long du corps. En revanche, les jambes ne se touchent. Nous n'avons pas constaté de représentations de coiffures (Planche-photos 1 E) ;

- les statuettes « des visages sereins » : on rencontre dans ce groupe des *Ti Puos*, les bras levés, qui à l'origine étaient des branches que le sculpteur retravaille. Aucune des statuettes, qu'elle soit femme ou homme, ne représente des coiffures. La forme des yeux ressemble énormément à la forme de la bouche. Le regard tourné vers l'intérieur confère à ces figurines une certaine sérénité et intériorisation (Planche-photos 1 A, B, C, F, H) ;
- les statuettes aux « yeux de grenouilles » : ces pièces se caractérisent particulièrement par les yeux globuleux sculptés en forme de losanges. Une autre caractéristique est le dos en forme de caisse. Les bras sont toujours le long du corps, alors que les jambes sont séparées sur toute leur longueur (Planche-photos 1 G, H, I, J) ;
- les statuettes à « dos en M » : ces pièces sont reconnaissables par l'arrière par les bras et les omoplates qui forment un 'M'. Ce que l'on note de particulier sur ces pièces, ce sont les oreilles pratiquement rondes qui présentent toujours une petite ouverture vers le bas (Planche-photos 3 A) ;
- les statuettes à « yeux en forme de disque » : très uniformes, il n'y a pas tellement de différence entre celles féminines et celles masculines, surtout au niveau de la coiffure on note aucune variation. Les visages en forme de masque font penser à des statuettes de gardes. La partie supérieure du visage dont les yeux en forme de disque présente une strie diagonale. Entre les yeux, un nez très étroit. Les bras sont toujours le long du corps ;
- les statuettes à « yeux en triangle » : elles se caractérisent par les yeux triangulaires, le menton relativement pointu et les jambes bizarrement formées. Celles-ci présentent sur la face antérieure de la cuisse un creux ne correspondant pas à l'anatomie de l'être humain. Les bras sont toujours le long du corps humain, alors que les jambes ont toujours un espace entre elles. Les différences de coiffures et de poitrine entre les sexes ne sont que minimales ;
- les statuettes à « bras tout droit » : les éléments qui caractérisent ces œuvres sont la partie allongée qui commence très haut et le nombril, les bras raides, sans coude et le long sillon vertical dans la partie dorsale, devant représenter la colonne vertébrale ;
- les statuettes à « casquettes » : la majorité de ces pièces présente une casquette. Communément appelées objets « coloniaux », les statues avec casquettes, ne présentent aucun des autres attributs comme le short, la ceinture, les chaussures, les montres, etc. On note toutefois des éléments typiques comme : les poitrines oblongues (pour les deux sexes), l'axe des yeux oblique, remontant vers la partie extérieure, les scarifications en patte d'oie à l'angle externe de l'œil, les ailes du nez ressortant nettement et les bras toujours le long du corps. (Planche-photos 1 A, I)

Au-delà de ces caractéristiques qui reviennent régulièrement sur les statuettes des peuples du *jòrò*, on note d'autres éléments formels composites : des pièces se caractérisent par une partie supérieure du visage volontaire avec des yeux tabulaires globuleux, des orteils et les doigts inexistant, des statuettes qui rappellent les figurines des anciens égyptiens notamment un nombril relativement gros et des pieds larges et plats qui sont le plus souvent abîmés. Toutefois, on rencontre sur certaines statuettes des tresses ou une crête (qui termine la queue) au milieu de la tête.

L'étude descriptive de la statuette des peuples du *jòrò* fait ressortir un certain nombre de traits pertinents qu'il convient d'examiner avec intérêt. Ce sont : la position des bras (l'un ou l'autre levé, ou les deux, très haut ou simplement écartés, ramenés vers le menton ou la bouche, ou maintenus le long du corps ; parfois les figures seront représentées en couple, réunissant d'une seule pièce la mère et l'enfant, ou l'homme et la femme l'un derrière l'autre, soudés jusqu'aux hanches dans l'accouplement ; etc. Que dire de toutes informations qui apparaissent de manière constante sur les statuettes des peuples du *jòrò* ? Pouvons-nous déduire à une signification de la gestuelle de ces statuettes ? La réponse à ces interrogations découle de la confrontation des éléments formels iconographiques avec les connaissances du milieu.

Planche-photos 1 : quelques gestes adoptés par les statuettes des peuples du *jòrò*





Source: A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L: BOSCH, J., (2009). « Tyohépté PALE. Les œuvres d'un homme », *Ethnographika*, mars 2009 : 4-44.

C, D, F: BOGNOLO, D., (2015). « Art lobi : les styles et ses maîtres », Fischer Eberhard, Homberger Lorenz (r.), *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Skira, Musée du quai Branly : 19-29.

K, L : Photothèque du Musée du Quai Branly

2. Importance sociale des gestes statuaires chez les peuples du jòrò

L'espace des peuples du jòrò est une société à oralité or des études ont montré que dans un message oral, les mots comptent pour 7%, l'intonation pour 38% et la gestuelle pour 55%. Cette gestuelle n'est pas fortuite mais a plutôt un rôle d'information. Selon René Charles et Christine William (1994 :10, 13), les gestes transmettent un message, répètent l'information, appuient le discours, traduisent des émotions, expriment, accompagnent des états intérieurs. En effet, chez les peuples du jòrò, comme dans beaucoup d'autres sociétés, la parole n'est pas toujours nécessaire et le geste peut à lui seul signifier quelque chose. De tout temps, les peuples du jòrò ont aspiré à communiquer et ont cherché à trouver dans la nature, ou en les fabriquant lui-même, des moyens pour les aider à traduire leur pensée, à rendre perceptible tout ce qui ne l'est pas.

Cette réalité s'est traduite à travers la statuette qui constitue l'essence de la pensée philosophique et de la spiritualité des peuples du *jòrò*. Leur panthéon statuaire, au fur et à mesure que l'on le découvre, est riche et varié. Outre l'utilisation fonctionnelle de la statuette, s'est développée une gestuelle multiple et variée en tant qu'aspect de la communication. Pour comprendre cette gestuelle, il convient de comprendre les notions fondamentales de la pensée de l'espace des peuples du *jòrò*. A ce sujet, deux éléments fondamentaux régissent la vie parmi plusieurs aspects. Il y a d'une part, le besoin de communiquer et d'être en relation avec ses semblables ; et d'autre part, le désir d'être en contact avec des puissances supérieures qui passe également par des gestes.

En effet, les peuples du *jòrò* ont recours à un grand nombre de moyens de communication parmi lesquels on peut citer les gestes qui sont des éléments conventionnels auxquels ils attribuent une signification et une fonction reconnues et admises par tous les membres. La communauté a sa propre compréhension de la gestuelle et l'utilise selon les cas. C'est pourquoi dans l'approche de la gestuelle des peuples du *jòrò*, l'analyse va du principe selon lequel, pour comprendre la pensée gestuelle il faut d'une part tenir compte et partir du contenu de la culture notamment les pratiques rituelles et les références culturelles ; et d'autre part, prendre en compte la conception que cette société a de l'univers, de la personne, de la vie, de la mort : ce sont des cadres essentiels dans la motivation et l'interprétation des gestes et le *Buor* y joue un rôle éminemment important .

Chez les peuples du *jòrò*, les figures en bois sont considérées comme des êtres dotés de la parole mais dont le langage ne peut être saisi que par le devin. Par exemple, les figures sont désignées par le terme "*Buthibé*" qui signifie étymologiquement : "médicament qui murmure". Chez les Dagara, les "*Bétibé*" sont les "*personnes en bois qui parlent*" ou, plus simplement, les "*bois qui parlent*".

Le *buor*, (étymologiquement l'homme qui murmure), le devin, c'est-à-dire le clairvoyant, le médium, de par son rôle, est l'homme le plus important chez les peuples du *jòrò*, dans la mesure, où il est constamment sollicité dans la vie quotidienne des populations. Dans cette société rien ne se fait sans le devin, c'est pratiquement lui qui commande. De par sa clairvoyance, il possède le pouvoir de pénétrer « l'intérieur des choses » (S. Fainzang, 1986 : 143), afin d'y découvrir et de révéler le fond des secrets des hommes ordinaires. C'est à juste qu'il est qualifié par Henri Labouret (1931 : 489) de « diseur des choses cachées ». Yamba Bidima (1996 : 139) déclare à propos du *buor* chez les Lobi :

Les statuettes lobi sont étroitement liées aux activités du devin car, non seulement, c'est lui qui détermine les formes, les positions et les attitudes diverses qu'elles doivent avoir mais surtout, il exige la nécessité de s'en procurer. C'est pourquoi le devin (*buor*) se présente comme celui qui légitime les comportements sociaux conformément aux normes et valeurs propres à la société lobi. Il intervient, en effet, à chaque instant de la vie vovite des populations, pour les aider à trouver des réponses aux questionnements de leur existence. Ainsi, par son activité, il pérennise la tradition lobi et jouit, en conséquence, d'un capital symbolique dans la société. Investi d'un pouvoir spécifique acquis, plus souvent, de façon mystérieuse, le *buor* prédit, non seulement l'avenir des malheureux consultants mais il dévoile aussi les causes essentielles des malheurs qui les accablent. De ce fait, il apparaît comme l'intermédiaire entre ses semblables et les puissances spirituelles.

La statuette des peuples du *jòrò* intervient, comme élément médiateur, soit pour protéger, soit pour expier le mal, soit pour garantir la normalité sociale, soit enfin, pour assurer la santé des vivants puis pour maintenir l'équilibre, la continuité entre le visible et l'invisible. En ce sens, elle joue un rôle éminemment symbolique dans la société.

La statuette a d'abord une dimension sacrée, religieuse. Si l'autel du *didar*, le chef de terre, n'est pas constitué de statuettes, celles-ci en revanche interviennent dans le cadre de la fonction de celui-là. Il les consulte et leur fait des libations pendant les moments cruciaux de l'existence. Il les utilise comme toute tentative d'appropriation d'une entité considérée comme étant sacrée. Pour mener à bien sa tâche, le *didar* possède dans le cadre de ses fonctions, des statuettes ou *bateba* afin de centrer l'intérêt sur un phénomène précis. La statuette devient en ce moment un condensé de description utilisée à trois fins : la présentation (la statuette est la représentation d'une force, d'un esprit, d'un dieu, etc., à l'abri du public), l'illustration et la visualisation. En ce moment, l'absolu (l'esprit, l'Idée) est donc accessible par des moyens sensibles, et la statuette est donc un moyen comme un autre d'y accéder.

La statuette est une idée, un projet, une image et un symbole. En effet, chez les peuples du *jòrò*, elle est remède, un fardeau qu'il faut prendre sur soi ou que l'on possède en soi. Elle est également un « Revenant » : les *bùthiba* (sing. *bùthib*) qui dérivent du terme générique *buò yi thil ba*, « le remède vu par le devin », qui représentent des statuettes de dimensions variables dont la fabrication est associée à des pratiques de guérison ; et les *thilbia* (sing. *thilbuù*) dont le terme *thil* (petit) (pl. *thila*) désigne à la fois l'esprit d'un mort en tant qu'entité surnaturelle, sa manifestation, l'autel élevé pour lui rendre un culte et les objets qui présentifient sa puissance. Ce sont des statuettes nécessaires à l'installation des autels domestiques destinés aux aïeux maternels. Dans cette seconde catégorie, on note les *thilkòtina*, représentations

anthropomorphes qui, logées dans les chambres-autels de la maison *thilduù*, sont destinées à présentifier la puissance de l'ancêtre protecteur du groupe domestique.

Quels rapports existent-ils entre gestuelle des statuettes dans la société et le vécu quotidien des peuples du *jòrò* ?

Planche-photos 2 : quelques positions symboliques des statuettes chez les peuples du *jòrò*



Source : A, B, D, E, F : BOSCH, J., (2009). « Tyohèpté PALE. Les œuvres d'un homme », *Ethographika*, mars 2009 : 4-44.

C : Photothèque du Musée du Quai Branly

3. Le message gestualisé : signification des gestes statuaires des peuples du

Les rapports entre la société des peuples du *jòrò* et ses statuettes peuvent être appréhendés à travers la complexité des signes du visage, la morphologie du tronc à travers la cristallisation d'un certain nombre de valeurs symboliques, la gestuelle et la position des statuettes. C'est à ce titre que Yamba Bidima (1996 :176) affirme que les statuettes donnent à voir et à entendre des

paroles à travers leurs formes architecturales. Ainsi, chez les peuples du *jòrò* les figures seront représentées en couple, réunissant d'une seule pièce la mère et l'enfant ou l'homme et la femme l'un derrière l'autre, soudés jusqu'aux hanches dans l'accouplement (Planche-photos 3 B, D, E). A cela vient s'ajouter l'étrangeté des personnages aux bras, jambes ou têtes multiples, au double corps des siamois, au visage janiforme ou zoomorphe (Planche-photos 3, A). Il arrive aussi que seule une tête soit sculptée surmontant un long cou sans autre indication anatomique, ou bien deux statuettes superposées (Planche-photos 2 D, E. Comme l'a montré P. Meyer (1981 : 57), le choix de l'attitude dépend de l'effet attendu. C'est ainsi qu'il distingue :

- Les "figures sorcières" destinées à lutter contre les maléfices des sorciers : les plus "dangereuses", c'est-à-dire, les plus efficaces sont souvent celles qui lèvent un bras ou les deux dans un geste conjuratif (Planche-photos 1 A, B, C, E, H), ou celles représentant les personnes extraordinaires décrites plus haut.
- Les "figures tristes" pouvant adopter les différentes attitudes des femmes au moment d'un décès et qui seraient destinées à prendre sur elles le malheur en lieu et place de leur propriétaire. Il en irait ainsi des statuettes aux bras largement écartés (Planche-photos 1 G, H).
- Les "figures spécialisées", destinées à une fonction précise ou ponctuelle comme favoriser la fécondité des femmes ou remédier à la stérilité des hommes. Ce serait le cas des petites maternités et des personnages accouplés (Planche-photos 3 B, C, D, E, F).

Quelles soient des "figures sorcières", des "figures tristes" ou des "figures spécialisées", les statuettes des peuples du *jòrò* ont des pouvoirs protecteurs, conjuratifs, propitiatoires, qui peuvent être renforcés, selon les cas, par le recours à une gestuelle en rapport avec une symbolique complexe qui peut différer d'une région à une autre selon P. Meyer (1981 : 57). Cette symbolique peut s'apercevoir aussi bien dans la dimension que dans les attitudes. C'est au niveau des composantes formelles et des détails anatomiques que les caractères de la statuaire sont le plus directement perceptibles. :

- L'œil est généralement fuyant et sans regard sur les pièces des peuples du *jòrò* qui met en évidence les sourcils triangulaires et qui accentuent ces caractères. Ainsi, dans les visages, le plus souvent concaves, les yeux sont traités en grain de café ou en amande, ou par la simple avancée de la paupière supérieure, et les arcades sourcilières, parfois indiquées, se confondent, le plus souvent, avec le surplomb d'un front tombant bas, assombrissant ainsi le regard. Selon Yamba Bidima (1996 : 166) la discrétion de ce

regard signifie que la curiosité malveillante est déconseillée et que les yeux baissés traduisent l'attitude de médiation et de concentration qu'adoptent les peuples du *jòrò* surtout lors des sacrifices rituels. A ce titre les yeux peuvent également symboliser le respect de l'intimité. Les statuettes sont également considérées comme les yeux des esprits, des dieux dans la société. C'est pourquoi avant d'abandonner une concession on emporte symboliquement les *yiire* (les yeux) (P. Meyer, 1980 : 57).

- Au-dessous d'un nez en saillie, rectiligne ou triangulaire, aux ailes parfois dessinées, est représentée une bouche étroite, aux lèvres plus ou moins proéminentes rappelant, même sur les figures masculines, la déformation provoquée chez les femmes par le double labret. Le port de celui-ci entraîne des lèvres très épaisses, symbolisant à leurs maris qu'elles n'avaient pas "la bouche pleine"². Pour François Warin (F. Warin, 1989 : 1) le port du labret est pour les hommes "malicieux" d'empêcher la femme "réputée bavarde", de divulguer les secrets de la tradition, qui dévoilés, mettraient en péril certains fondements de la société. C'est pourquoi Yamba Bidima (1996 : 167) affirme que la bouche lobi est figurée pour dire qu'il y a plusieurs types de paroles : celles qui engagent la destinée de la collectivité par des serments de fidélité (les Lobi parlent, en effet, de première et de deuxième bouche), celles qui désignent les secrets de l'initiation au *jòrò* (on se rappelle du mutisme des Lobi à la prononciation de ce concept) et enfin, celles qui tissent ou désunissent les liens entre les hommes (les Lobi distinguent les paroles douces, des mauvaises ou paroles amères).
- Outre la bouche, il y a aussi le regard fuyant. A titre d'exemple l'attitude de la statuette Planche-photos 2 A apparaît, généralement, fuyant et sans regard, mettant ainsi en évidence un refus d'affronter une réalité en face. Non seulement ce regard exprime une indifférence, une incuriosité mais il montre, sans doute, que la curiosité malveillante, dans la société, est déconseillée. Mieux encore, le regard déviant traduit l'attitude de rejet, de déviation, d'esquiver
- Le cou, vertical et robuste, rejoint un tronc aux épaules carrées, aux seins plats en plastron ou peu proéminents avec, en général, peu ou pas de différence entre figures masculines et féminines. Au-delà du fait que celui-ci montre la charge de porter la grosse et pesante tête de la statuette, le cou est le support de minuscules statuettes protectrices.

² Avoir "la bouche pleine" signifie "être une femme qui consomme de la chair de poule"

- Le tronc de la statuette chez les peuples du *jòrò* cristallise les valeurs symboliques de la société en ce sens qu'il est représentatif des valeurs culturelles. L'élément crucial du tronc est le ventre qui apparaît de manière proéminente surtout chez la femme (Planche-photos 3 C). En effet, la femme lobi, comme toutes les autres femmes d'ailleurs, est intimement liée à la procréation, à la garante de la régularité de la naissance, la transmission de la filiation. C'est cette conception qui fait qu'on dénombre chez eux un nombre important de statuettes à l'image de la femme destinées à fournir un matériel liturgique aux différents cultes. En effet, le ventre proéminent est un élément significatif. A travers ce caractère apparaît le rôle combien important de la femme dans la société : elle est associée à la procréation, à la régularité de la naissance, à la transmission de la filiation et à la bonne gestion des affaires familiales. Le caractère impression du ventre et des seins vise à révéler qu'une bonne mère doit avoir une abondance de lait maternel, source nourricière d'une nombreuse progéniture. C'est pourquoi, des statuettes représentent des femmes en situation d'allaitement. L'exaltation de la maternité est aussi symbolisée par l'évocation sur la statuette, d'une femme portant son enfant au dos, au ventre, sur sa hanche, voire accomplissant l'acte sexuel (Planche-photos 3 B, D, E) que les peuples du *jòrò* qualifient de « statuettes-bêtises » (Y. Bidima, 1996 : 169). Pour cet auteur

Ces statuettes qui désignent, étymologiquement, la Parole Divine (Thagba Thimin), ont une double signification : d'une part, elles traduisent une hiérogamie c'est-à-dire une relation cosmique, en ce sens qu'elles symbolisent l'union sacrée de la Terre (être sexué féminin) avec le Ciel (être sexué masculin). D'autre part, elles n'évoquent pas seulement une attitude courante de la vie, mais leur rôle magique consiste à pourvoir à leurs possesseurs quantité d'épouses.

Outre le corps de la statuette qui est un lieu par excellence de l'expression de la culture chez les peuples du *jòrò*, la gestuelle et la position des statuettes sont autant d'éléments auxquels les ceux-ci donnent un sens. Parmi ces statuettes que l'on peut qualifier d'extraordinaires on peut citer les statuettes à plusieurs têtes, celles à deux corps sur une paire de jambes, celles à un seul, deux, trois ou quatre bras. La statuette à deux corps, deux têtes sur une paire de jambe évoque le thème de gémellité qui est mal perçu dans la société lorsque les jumeaux sont répétés chez une femme. Car cette dernière est considérée comme habitée par des mauvais esprits. (Planche-photos 2 E ; Planche-photos 3 A).

Quel que soit leur gestuelle, leur forme Yamba Bidima arrive à la conclusion que ces statuettes accomplissent des gestes aussi variés que possible et qu'elles relatent l'ensemble des activités quotidiennes, et sans doute, leur vision cosmique. (Y. Bidima, 1996 : 171)

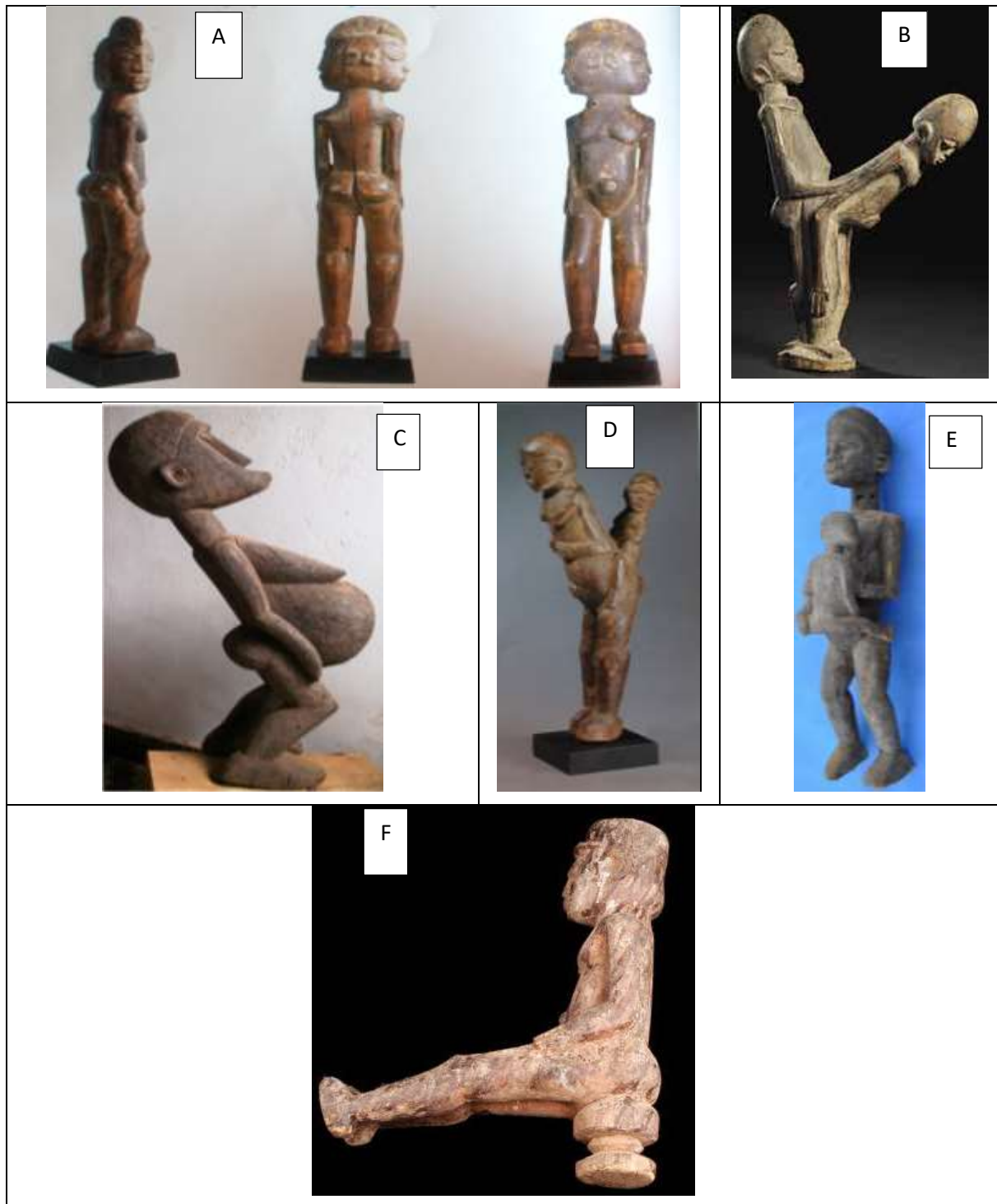
Les statuettes des peuples du *jòrò* renferment des statuettes ordinaires qui n'ont aucun mouvement particulier. Au-delà de celles-ci, on note de nombreuses statuettes possédant des attitudes inhabituelles c'est-à-dire des statuettes ayant des caractéristiques étranges et extraordinaires : celles-ci sont utilisées, selon Yamba Bidima (1996 : 170), pour lancer des choses à distance : c'est l'exemple de la statuette Planche-photos 3 A, une statuette à deux personnages collés dos à dos : elle comporte deux corps, deux têtes au-dessus d'une paire de jambes. Pour Désiré Somé, elle évoque le thème de jumeauté qui est mal vu dans la société. En effet, la femme qui accouche successivement des jumeaux est considérée comme habitée par des mauvais esprits. Donc la statuette à double personnage s'illustre par sa dangerosité à cause de son caractère anormal comme le confirme Kihoté Hien in :

Quand vous voyez des individus tournés dos à dos, la signification est assez simple : autrement dit, nous avons confiance aux uns et aux autres, mais pas trop. On sait que quelqu'un vous dit qu'il vous aime aujourd'hui, par derrière, il est entrain de vous vouloir du mal. Alors, la divinité de la maison vous dit : devant, c'est vous qui partez, et derrière, il y a justement la divinité elle-même qui suit pour surveiller ceux qui veulent vous faire du mal.

Possédant plusieurs têtes qui regardent dans toutes les directions, ces statuettes sont considérées à juste titre comme un *kontee* (un génie de la brousse) qui peut se déplacer sur une longue distance dans le cadre des actions de protection.

Dans la catégorie des statuettes étranges, nous avons les statuettes Planche-photos 1 A, B, C, E, F, G, H, K, E ; Planche-photos 2 D, E) : elles possèdent un seul bras, ou trois, quatre, des statuettes à plusieurs têtes, des statuettes constituées de deux têtes superposées supportées par deux jambes avec des bras vigoureux, etc. Du fait de leur anomalie ou extravagance corporelle, elles frappent mieux que les autres. Toutes ces statuettes accomplissent des gestes aussi variés que possible à telle enseigne qu'on admet qu'elles relatent l'ensemble des activités quotidiennes, et sans doute, la vision cosmique des peuples du *jòrò*.

Planche-photos 3 : quelques positions adoptées par les statuettes des peuples du jòrò



Source: A, D, F: BOSCH, J., (2009). « Tyohèpté PALE. Les œuvres d'un homme », *Ethographika*, mars 2009 : 4-44.

B: BOGNOLO, D., (2015). « Art lobi : les styles et ses maîtres », Fischer Eberhard, Homberger Lorenz (dir.), *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Skira, Musée du quai Branly : 19-29.

C, E : PIRAT, C., H., (1994), « La statuaire lobi et celle des peuples apparentés. Un exemple d'art de culte », *Tribal 1* : 22-33.

Conclusion

Au terme de cette étude au cours de laquelle, il a été examiné les significations de la gestuelle des statuettes des peuples du *jòrò* tant à l'ombre des traditions qu'à la lumière de la vie quotidienne. L'étude a démontré que les peuples du *jòrò*, aussi bien à travers leur culture et leur art, utilisent des statuettes aux formes diverses comme supports d'esprits appelés *thila*. Ces formes étranges que représentent ces figures extraordinaires renvoient-elles à des notions qui déterminent la pensée des peuples de la région du *jòrò*. Toutes ces statuettes accomplissent des gestes aussi variés que possible à telle enseigne qu'on admet qu'elles relatent la manière d'être des populations et l'ensemble des activités quotidiennes, et sans doute, la vision cosmique des peuples du *jòrò*. Ainsi, les statuettes des peuples du *jòrò* donnent à voir et à entendre des paroles auxquelles la société accorde de la valeur à travers leurs formes architecturales.

Bibliographie

BECUWE Jacques, 2001, « Les constructions associatives en lobiri », *La locution et la périphrase du lexique à la grammaire*. Paris, L'Harmattan, p. 171-190.

BIDIMA Yamba., 1996, *Objets sacrés, objets d'art africains. De l'ombre des sanctuaires à la lumière des musées : la statuette lobi du Burkina Faso*, Th. Doct. : Ethn., Université Bordeaux II, 370 p.

BOGNOLO Daniela, 1990, « Le jeu des "fétiches". Signification, usage et rôle des "fétiches" des populations lobi du Burkina Faso », *Arts d'Afrique noire*, n° 76, 2e partie, p. 19-29.

BOGNOLO Daniela, 1997, « Djetò ! fais attention ! Le "chemin de la sculpture" chez les Lobi du Burkina Faso », *Journal des africanistes*, 67 (1), p.123-129.

BOGNOLO Daniela, 2007. *Lobi*. Milan/ Cinq Continents Editions, « Vision d'Afrique », 150p.

BOGNOLO Daniela, 2010, *Les Gans du Burkina Faso. Reconstitution de l'histoire et de la symbolique d'une royauté méconnue*. Paris : Edition Hazan, 176 p.

BOSC Julien, 2009, « Tyohèpté PALE. Les œuvres d'un homme », *Ethographika*, 2009, p.4-44.

CHARLES René & WILLIAM Christine, 1994, *La communication orale*. Paris : Nathan, 160p.

FIELOUX Michèle Lombard Jacques et KAMBOU-FERRAND Jeanne-Marie, 1993, *Images d'Afrique et sciences sociales : les pays lobi, birifor et dagara*. Paris : Karthala et ORSTOM, 567 p.

FOCILLON Henri, 1984, *Vie des formes*. Paris : PUF, 144 p.

GIOVANNI Franco Scanzi, 1993, *L'art traditionnel lobi/Lobi Traditional Art*. Milan : San Paolo d'Argon (Bergame), 416 p.

LABOURET Henri, 1958, *Nouvelles notes sur les tribus du rameau lobi, leurs migrations, leur évolution, leurs parlars et ceux de leurs voisins*. Dakar, IFAN, 295, p.

LEUZINGER Elsy, 1972, *L'art des peuples noirs*, Milan: Görlich Editore, 251 p.

MASSA Gabriel et LAURET Jean-Claude, 2001, *Bobo, Bwa, Lobi, Mossi, Gurunsi. Sculptures des trois volta*. Paris, Editions Sépia, 176 p.

MEYER Piet, 1981, *Kunst und Religion der Lobi*. Zurich: Museum Rietberg, 1884 p.

PERE Madeleine, 1988, *Les Lobi, tradition et changement, Burkina Faso*. Laval, Siloë, 544 p.

REY Jean-David, 1974, *Les Lobi (d'Afrique)*, Paris, catalogue d'exposition, Galerie Jacques Kerchache, 64 p.

ROUVILLE De Cécile, 1987. *Organisation sociale des Lobi. Burkina Faso- Côte d'Ivoire*. Paris : L'harmattan, 259 p.

SHARPIOH, Meyer, 1982, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 443 p.

SIROTO, L., 1976, *African Spirit Images and Identities*. New York, Catalogue d'exposition, Pace Gallery, 102 p.

SOME Roger, 1998, *Art africain et esthétique occidentale. La statuaire lobi et dagara au Burkina Faso, Etudes africaines*. Paris, L'Harmattan, 348 p.

TOME, Adama, 2017, « Les statuettes divinatoires winye (centre-ouest du Burkina Faso) : institution, nature et analyse ethno-morphologique », *Revue de Langues, Lettres, Arts, Sciences humaines et sociales WIIRE*, n° 05, p. 145-172.

TOME Adama., 2019, « La statuaire en pierre au Burkina Faso : formes, classification et approche stylistique », *Revue d'Histoire, d'Arts et d'Archéologie GODO GODO*, n° 33-2019, p.71-192.

TOME Adama, 2019, « La statuaire du jôrô et les connaissances sur l’histoire des populations du « rameau lobi », *Revue d’Histoire, d’Arts et d’Archéologie*, n°12, p. 151-166.

TOME Adama, 2019, « Les *raad kaamba* moose : approche sociologique et ethno-stylistique », *Centre d’Etude et de Recherche en Lettres, Sciences Humaines et Sociales, CAHIERS DU CERLESHS*, Tome XXXI, n° 63, p. 465-499.

TOME Adama., 2020, « l’art lobi au contact de la colonisation : innovation ou inertie ? », *Folofolo*, N° Décembre 2020, Tome 1, p. 158-184.