

LES ARTS LOBI ET DAGARA À L'ÉPREUVE DE LA COLONISATION : DE L'AUTHENTICITÉ À L'INNOVATION/CONTAMINATION STYLISTIQUE

Adama TOME

Université Norbert Zongo, Burkina Faso

tomeadama@yahoo.fr

Résumé : Face aux bouleversements socio-politique, économique et culturel, la pratique de l'art sculptural notamment celle des *bateba* n'a pu se maintenir dans un état statique. Si l'art sculptural traditionnel tend à s'effriter en certains endroits, au contact d'une modernité envahissante et agressive, il tend cependant à se maintenir voire même se recomposer et à s'adapter aux nouveaux contextes créés. De nouvelles formes sculpturales à partir d'un système de répliques, de reproductions, de copies, de réductions, de transferts et de dérivations ; oscillant entre traditions ancestrales et mises en scène destinées aux chercheurs et aux touristes apparaissent. Cela implique de nouveaux enjeux relatifs à la question de l'authenticité qui de fait se relocalise et crée d'autres styles dont les œuvres sont majoritairement issues d'emprunts des diverses cultures qui se sont greffées au gré des rencontres et des brassages. Ces œuvres sont donc hybrides et s'articulent dans une volonté d'affirmer une identité traditionnelle et une réalité étrangère.

Mots-clés : Lobi, *thiteldârà*, *bateba*, authenticité, contamination stylistique.

LOBI AND DAGARA ARTS IN THE FACE OF COLONIZATION: FROM AUTHENTICITY TO INNOVATION/STYLISTIC CONTAMINATION

Summary : In the face of these socio-political, economic and cultural upheavals, the practice of sculptural art, especially that of the *bateba*, has not been able to maintain itself in a static state. If traditional sculptural art tends to crumble in some places, in contact with an invasive and aggressive modernity, it nevertheless tends to maintain itself or even to recompose itself and adapt to the new contexts created. New sculptural forms from a system of replicas, reproductions, copies, reductions, transfers, and derivations; oscillating between ancestral traditions and staging for researchers and tourists appear. This implies new issues relating to the question of authenticity, which in fact relocates and creates other styles whose works are mainly the result of borrowings from the various cultures that have been grafted onto each other through encounters and intermingling. These works are therefore hybrids and articulated in a desire to assert a traditional identity and a foreign reality.

Keywords : Lobi, *thiteldârà*, *bateba*, authenticity, Stylistic Contamination.



Introduction

Pilier central de la religion traditionnelle dans le "Rameau lobi"¹, les *bateba* (statuettes) (Cf. **ill.1**) célèbrent les grands événements de la vie rituelle comme festive. Omniprésents et omnipotents, les *bateba* se déclinent par ailleurs selon une palette de formes, allant de la petite taille à la géante de plus d'un mètre en passant par des personnages à la morphologie complexe, aux visages expressifs².

Depuis quelques décennies et de façon accrue, le *bateba* est produit hors de son cadre coutumier. C'est ainsi qu'on voit dans les villages, outre une production traditionnelle, se mettre en place des productions à l'intention et à la demande de chercheurs, de collectionneurs et de touristes, des productions alimentant désormais nombre de musées étrangers.

Nous avons analysé plus précisément ces productions traditionnelles en comparaison à celles contemporaines de l'art - même si elles sont aujourd'hui incontournables dans le paysage culturel lobi - à travers la statuaire, des masques et d'autres objets d'art supposés lobi. C'est donc sur ces objets d'art que notre recherche s'est concentrée pour comprendre qu'elles étaient les incidences d'une telle mise en spectacle des productions sur l'évolution de l'art lobi.

Notre étude a ainsi voulu mettre en lumière les processus d'évolution des productions artistiques dans le cadre lobi ainsi que les implications d'une telle transposition (ou trahison ?) de la tradition, en s'attachant particulièrement à décoder les enjeux autour des notions d'authenticité, copie, d'identité et de tradition intimement liés au processus d'évolution des formes en pays lobi. En effet, de telles productions artistiques ne peuvent manquer de soulever certaines questions : qu'en est-il de cette tradition sculpturale qui s'offre au regard de l'Autre ? Comment les Lobi et plus encore les *thiteldârà* (maîtres sculpteurs) gardiens de la tradition, ont-ils pu accepter que des canons traditionnels soient contaminés aux yeux de tous ? La coutume se trouve-t-elle reniée ou au contraire revivifiée ? Dans quelle mesure cette tradition sculpturale (artistique), reformulée et renégociée à la lumière du fait colonial, éclaire-t-elle des enjeux contemporains pour des sociétés en pleine

¹ Le rameau lobi couvre une partie du Burkina Faso méridionale, sensiblement entre les 10° et 11° de latitude Nord, les 5° et 6° de longitude Ouest. Il déborde un peu au Ghana dans les régions de Bolé, Lawra et Wa et occupe aussi au sud de Gaoua, en territoire ivoirien, la région de Bouna. Il est composé de différents groupes culturels : Pwa, Jâa, Dagara (même si pour Henri Labouret les Dagara ne sont pas classés dans le rameau lobi) (Lobr et Wulé.), Birifor, Teèsè, Gan et Lobi proprement dits, soit environ 450 000 personnes (Bognolo 2015, pp. 179-208). Le nom « Lobi » serait la construction associative de la forme verbale *lo* (entrer) et du terme *bi* désignant l'unité d'un ensemble d'éléments unis par les caractéristiques communes (BECUWE 2001, pp. 171-190). « Lobi » signifierait donc « ceux qui sont entrés dans le *jòrò* ». Pour Cécile de Rouville cette appellation est utilisée parce qu'elle désigne « à la fois des populations "résiduelles" qui ont emprunté aux Lobi certains traits culturels et d'autres qui partagent avec ces derniers « le même fonds d'institutions et de culture » (Rouville 1987, p. 21).

² *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 faisant l'amour, *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 ».

mutation ? Telles sont les questions qui ont orientées notre recherche et auxquelles cette étude a tenté d'apporter des éléments de réponse.

Pour répondre à ces questions, nous avons donc songé à une approche associant les analyses de l'histoire de l'art. Cette démarche a consisté à la collecte la plus vaste possible des informations en privilégiant deux axes : tout d'abord une couverture photographique, qui s'avère indispensable, car c'est la base de toute investigation. Nous avons aussi répertorié les formes, les motifs, les attitudes, enfin tout ce qui concerne l'iconographie et le style des *bateba* et d'autres objets artistiques et jeter ici les bases de notre approche. Elle nous paraît d'une grande importance car c'est par le recoupement typologique que l'on arrive aux conclusions les plus convaincantes : l'identification des objets d'art qui caractérisent ce que nous appelons art premier ; ensuite nous les avons examinés en les comparant aux productions issues des objets traditionnels, c'est-à-dire d'un système de répliques, de reproductions, de copies, de réductions, de transferts et de dérivations ; enfin nous avons consulté diverses sources traitant de la question de l'art lobi au Burkina.

La réflexion incite d'abord à comprendre la déconstruction de l'authenticité que les objets d'art lobi donnent à voir à travers la compréhension du terme et les facteurs de cette inauthenticité en se demandant si de telles hybridations ne constitueraient pas finalement un levier pour de nouvelles affirmations non seulement identitaires mais aussi politiques et culturelles. De telles transformations ne seraient-elles pas également un lieu de renouvellement de la tradition sculpturale elle-même ? Nous verrons ensuite le nouveau culturel et identitaire à travers un détour par le rapport que les Lobi entretiennent au changement survenu dans leur culture et la conception qu'ils se font de leur tradition. Ce rapport au changement, peut-il venir éclairer ces nouveaux canons de l'art lobi aujourd'hui.

1. De l'authenticité à sa déconstruction de l'art lobi

Le terme d'authenticité n'est généralement compris comme en quelque sorte : vierge de toute influence externe. On peut toutefois se demander pourquoi il est nécessaire de parler d'authenticité et d'inauthenticité.

Au cœur de convoitises des grandes puissances, le pays lobi devient à la fin du XX^e siècle, un des théâtres de la domination coloniale, source de bouleversements durables pour les populations en générale et les *thiteldâr* (maîtres sculpteurs) des *bateba* en particulier. Ces aspects, sources de changement identitaires peuvent être appréhendés à travers les aspects religieux, éducatifs et économiques.

Au niveau religieux, les sociétés traditionnelles se retrouvent placées sous une double influence religieuse, musulmane et chrétienne (qui tirent leur légitimité du Livre Saint) dont les enjeux d'implantation sont essentiellement à caractère politique. La confrontation se joue sur le plan d'un changement profond des mentalités qui se manifeste particulièrement par le biais de l'éducation, Ecoles coraniques et Ecoles coloniales (dominée par l'enseignement catholique) constituent des alternatives strictes aux modes d'éducation "traditionnels" que sont, notamment, les cycles



d'initiation collective des sociétés notamment le *jòrò* pour la société lobi. En effet, la colonisation a introduit et imposé au cœur de la société lobi de nouvelles structures sociales (organisation étatique pour des sociétés en partie sans une organisation centralisée), un nouveau système de valeurs (au niveau religieux ou de l'enseignement basé d'avantage sur la formation de l'individu et non du groupe) étranger à l'environnement du *bateba*. Dans le même temps, les nouveaux arrivés ont posé sur les *bateba* (Cf. **ill. 1**) un nouveau regard en l'intégrant dans leur univers, dans lequel est née une nouvelle source de connaissance, différente de celle de l'initié. Cette nouvelle source de savoir sert les besoins des nouveaux acteurs du *bateba* que sont les chercheurs, les musées, les marchands et collectionneurs qui créent et attribuent à ces sociétés et ces objets une nouvelle valeur, fruit d'une construction sociale, l'authenticité, dont la référence est un archétype érigé de l'instant. Les *bateba* se retrouvent au cœur de nouveaux intérêts, de nouvelles convoitises, en particulier les *bateba* "authentiques". Paradoxalement, face à l'instauration d'un nouvel ordre social hérité de la colonisation, il se met en place de nouvelles formes de création.

Les *bateba* intègrent alors la sphère culturelle au sein des musées occidentaux. L'ethnologie, d'abord, puis l'histoire de l'art, par la suite, sont les deux prismes au travers desquels sont examinés les *bateba*. A travers l'œil du scientifique, l'objet et la culture dont il est issu sont observés de l'extérieur à travers des filtres correspondant à un système de valeurs propre à ces disciplines : valeur fonctionnelle, symbolique, usuelle ou esthétique.

Ainsi, depuis peu on voit des *thiteldâr* cédés aux tentations de l'argent et inventer des œuvres à des fins non plus religieuses mais purement mercantiles (Cf. **ill. 2**). Comment alors distinguer l'innovation des "œuvres inventées" à des fins culturelles de celles créées à des fins purement mercantiles, les deux milieux étant parfois étroitement liés. On pourrait résumer cette influence par rapport aux *bateba* en pays lobi en quelques points : sa reconnaissance en tant qu'œuvre d'art, la naissance de nouveaux canons ayant pour base des valeurs occidentales, dont la notion de chef-d'œuvre, l'acquisition d'une valeur monétaire croissante, la reconnaissance par la culture dominante entraînant une estime de soi, la naissance de nouveaux styles et d'activités de faussaires, entraînant la dénaturation du *bateba* "authentique" entraînant du même coup l'apparition d'un certain nombre d'expression : "authenticité", "faux", copie, falsification, contrefaçon, attributions frauduleuses. Que peut recouvrir cette notion d'authenticité ? Comment alors distinguer l'innovation des "œuvres inventées" à des fins culturelles et de celles créés à des fins purement mercantiles ?

La notion d'authenticité diffère d'un lieu à un autre, du brocanteur au collectionneur, de l'antiquaire au musée. Selon Daniel Fabre (2006, p. 328) « *Qui parle d'authenticité ne doit (...) jamais oublier que le jugement d'authenticité est le résultat d'un processus qui est une complexe construction sociale* ». Outre l'âge qui n'est pas un critère primordial, il y a l'intention du créateur surtout si elle a des motivations, des préoccupations religieuses. De ce fait les objets authentiques diffèrent des faux, des

copies, des imitations, des producteurs divers. Ainsi, un certain nombre d'éléments les caractérisent : les producteurs ne sont pas nécessairement les mêmes, les filières commerciales sont de types différents, même si les intervenants ne changent pas ; les sommes engagées sont beaucoup plus importantes dans le cas des objets authentiques ; le marché des objets authentiques est occulte, non quantifiable tandis que celui de l'artisanat est profane ; les préoccupations d'ordre culturel sont différentes : dans le cas des objets authentiques, il y a dépossession d'un patrimoine culturel, tandis que dans celui des objets artisanaux, il y a curieusement, une possibilité de développement économique et de création nouvelles ; le marché des objets authentiques est figé, celui de l'artisanat profane est susceptible d'évolution et d'accroissement. Cette catégorie d'objet peut se rencontrer chez un particulier ou dans une communauté soit toujours actif soit désacralisé.

Face à tous ces éléments, les *bateba* distinctifs acquérant une valeur marchande de plus en plus importante, deviennent l'objet de trafics. D'un côté, les œuvres sacrées sont l'objet de pillages dans les villages, de l'autre faussaires et copistes se multiplient. En s'appuyant sur la définition donnée par Daniel Fabre (Fabre 2006, p. 329) : « *Le mot grec "authenticité" désigne (...) la qualité de ce qui a été certifié comme étant lui-même ce que l'on déclare qu'il est* ». Ainsi, le faussaire, de par ses activités, effectivement, dissimule la vraie nature du *bateba* en le faisant passer pour autre chose que ce qu'il n'est. Quant au copiste, il revendique la nature reproductive de son travail. Face à ces différentes productions, on se trouve confronté à cette problématique lors de l'étude des différentes œuvres. En effet, face à la grande diversité des formes il est laborieux d'établir quelle œuvre est authentique.

Qu'elles soient authentiques, copies, les marchands et les sculpteurs sont la pièce maîtresse du développement du marché de l'art. en effet, face à la valeur prise par les objets d'art traditionnels, cas des *bateba* ces dernières années, les grandes villes se sont dotées de nombreuses galeries d'art, de qualité diverse et dont la provenance des objets ne peut toujours être certifiée. Mais face à cette incertitude se développe également l'activité d'artistes-sculpteurs, que l'on peut présenter sous trois angles, qui vendent directement leurs propres œuvres :

- nous avons des sculpteurs traditionnels, initiés aux coutumes et croyances qui façonnent les œuvres dédiées au culte, dans le respect de la tradition, mais par ailleurs qui sculptent pour les touristes. On peut distinguer les *bateba* sacrés ou recommandés par le devin qui sont des autels (Cf. **ill. 1**). De dimensions variables figurant une attitude ou un thème particulier (scène d'accouplement, femme avec enfant, femme avec poterie sur la tête, homme avec fusil, etc.) appartiennent à la catégorie des *bateba*, des sculptures dont la fabrication s'appuie sur une symbolique précise se référant à la situation particulière qu'un individu singulier est en train de vivre. Leur fabrication est demandée par le devin en vue, généralement, de la guérison d'un état malheureux provoqué par un *thil* de nature inconnue. L'utilisation de ce type de *bateba* exige le recours à un sculpteur capable de bien



représenter le geste et d'en rendre la valeur symbolique dans la matière requise, et qui soit également en mesure de faire face au danger que la réalisation d'un tel objet comporte (Cf. ill. 1 a, b, c, e). Ce type de *bateba*, sculpté dans le bois spécifique du matriclan de l'ancêtre selon Daniela Bognolo (1997, pp. 123-123), comprend tous les attributs nécessaires à son identification par l'esprit de cet ancêtre : la coiffure, les tatouages et l'expression gestuelle rappelant éventuellement un de ses savoir-faire particuliers. Son style doit pouvoir se conformer aux traits morphologiques qui caractérisent la majorité des sculptures déjà présentes dans le *thilduù*. Ces règles nécessitent l'intervention de sculpteurs pouvant garantir la perpétuation du style de ces effigies. Dans la plupart des cas, il s'agit de *thíteldaár*, sculpteurs accomplis qui jouissent d'une certaine notoriété et qui ont déjà travaillé dans ce but. Il y a également ceux créés par la volonté du sculpteur ou recommandés par les touristes (Cf. ill. 3 a), où le sculpteur met son savoir-faire et ses connaissances sur le *bateba* "traditionnel" au bénéfice de son commerce que nous pouvons qualifier de "copies". La clientèle est essentiellement constituée d'acheteurs occidentaux, touristes, collectionneurs ou marchands ainsi assurés d'acquérir des œuvres correspondant purement aux critères esthétiques lobi.

- nous avons aussi des sculpteurs qui sculptent des œuvres pour les cérémonies rituelles et, avec les mêmes techniques, réalisent des copies profanes. Là, les sculpteurs étendent leur savoir-faire à un corpus plus larges de *bateba*, reproduisant aussi bien des *bateba* lobi (Cf. ill. 3 b), des objets étrangers à la communauté lobi (Cf. ill. 2 d). Même souvent ces sculpteurs insèrent leur démarche dans une dialectique entre monde traditionnel et monde contemporain.
- Dans la même veine, nous avons des artistes-sculpteurs et copistes, capables de reproduire à l'identique tout *bateba* sacré mais la copie en elle-même ne revêtant pas ce caractère sacré car n'étant pas chargée. Elle répond juste aux désirs et aux goûts des touristes, des amateurs d'art et des collectionneurs (Cf. ill. 3 c)..

Le point commun de ces trois types de sculpteurs est de fournir au marché de l'art des œuvres que l'on peut retrouver sous plusieurs formes :

- des objets falsifiés dont l'objectif est de tromper l'acheteur sur la nature de l'objet vendu. Elle consiste à utiliser un objet déjà existant et à le maquiller ou plus simplement à le faire admettre une fausse attribution : une attribution d'intention frauduleuse. C'est le cas de Tyohépthé Palé, un Tégésyé, sculpteur à Bakpulona, un village situé à 7 km de Gaoua. Sculpteur de réputation, il vendait depuis un certain temps et avec succès de nombreux *bateba* aux Européens et aux marchands haoussa, sur lesquels il faisait de fausses patines : il les "salit" (*bisi* selon l'expression lobi), pour les faire paraître plus vieilles. Pour vieillir ses *bateba*, il utilise les techniques suivantes : il place les *bateba* nouvellement sculptés dans la cuisine, au-dessus du foyer, derrière un chevron

du toit, jusqu'à ce que la fumée les ait bien noircies ; puis il les enterre durant quelques jours dans une terre très argileuse.

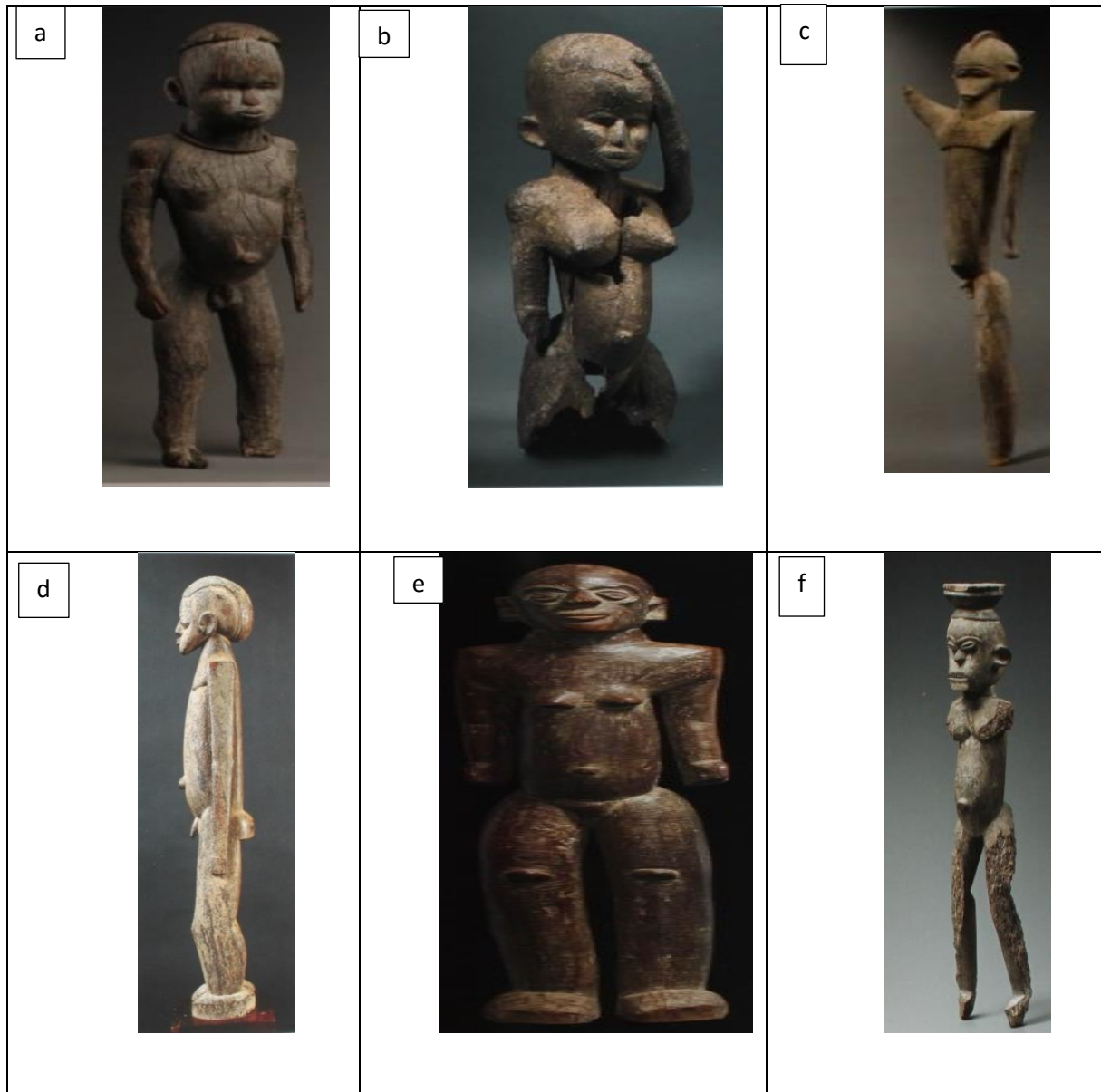
- des objets contrefaits qui consistent à créer de toute pièce une œuvre dont seuls l'inspiration et le modèle peuvent être "originaux" : les copies (Cf. ill. 2 a, b, c, d). C'est l'exemple de Binsithé Kambou, dans la région de Gaoua. Il est né en 1930 à Banlo (au Nord de Boroum -Bourom) mais vivait à Bouroum-Bouroum, un gros village situé à 25 km au Nord de Gaoua, sur la route de Diébougou. Ayant vécu au Ghana, où il a appris à sculpter des sièges ashantis. A Bouroum-Bouroum, il fabriquait et vendait chez lui des sièges de ce type. Aussi, Il sculpte pour la vente des tabourets et des cuillères à tête d'antilopes.
- des objets burkinabè en général et lobi en particulier, destinés à un usage précis au sein des communautés dont ils sont issus, mais achetés avant leur utilisation précise. L'exemple nous vient de Dihunthé Palenfo (ou Doho), un Birifor, est né en 1925 à Tambili, village situé à 6 km au Sud-Ouest de Gaoua. Son père qui fabriquait des *bateba*, voulut interdire cette activité à son fils qu'il avait commencé très jeune à le faire, par goût personnel. Mais son père finit par céder le jour où il put vendre un "très beau" à des Européens. Depuis, Dihunthé Palenfo sculpta aussi des cannes de danse, des tabourets avec des têtes de Janus, des fourchettes et des cuillères avec des têtes d'antilopes, qu'il vendait aux autochtones comme aux marchands et aux touristes. Il fut l'un des sculpteurs qui vendent le plus aux touristes (Cf. ill. 2 e).
- une copie faite par un sculpteur (lobi, burkinabè, etc.) dans un style traditionnel, pour être vendu à un étranger (Cf. ill. 3 a, b) comme le faisait Lunkéna Palé. Son vrai nom d'initiation était Bigaré. Mais il s'est donné plus tard le "surnom" (Kuire) Lunkéna. C'est sous ce nom qu'il est connu à Gaoua et dans les villages environnants. Il est né vers 1911 à Gongombili et décédé vers 1975 à Gaoua, où il s'est installé. A la différence d'autres sculpteurs, il ne commença à sculpter qu'à Gaoua, et pour des raisons purement traditionnelles. Il aurait été un grand *thildaar*, dont le *thil* réclamait tellement de "grands *bateba*" (*bateba kotena*), qu'il en eut assez de devoir les acheter chez Sikiré Kambou. C'est pourquoi il devint sculpteur lui-même, et se faisait corriger ses premières œuvres par ce dernier. Lui aussi vendit bientôt aux Européens ; il a été, un marchand très habile, et très expérimenté dans les rapports avec les Européens. (Suyeux 1981). Ses *thila* lui auraient interdit de continuer à vendre aux Européens, décision qu'il respecta, mais mourut, selon ce que révélèrent ses *thila* à l'occasion de la consultation de son cadavre, parce qu'il autorisait tous les blancs à photographier sa chambre des "thila" (Kambou, 1981).
- une copie commanditée par un étranger, mais effectuée dans un style traditionnel ; une copie effectuée pour être vendue à un étranger ; une copie faite par un sculpteur lobi, imitant le style d'un autre peuple, mais destiné à la



vente à un étranger ; une copie d'un autre style, mais mal réalisé, pour la vente ; une copie effectuée dans un style non traditionnel, et destiné à la vente ; un objet fait (ou retouché) par un étranger, dans un style lobi (ou africain), pour être vendu à un autre étranger (Cf. ill. 2 a, b, c, d, e).. Le sculpteur lobi qui incarnait toutes ces activités sculpturales est Sikiré Kambiré né en 1896 Gongombili, village situé à 19 km au Sud de Gaoua fils Bikithé Somé et de Miediona Kambiré (Malichin, 1981). Il est décédé le 5 octobre 1963 à Gaoua, où il s'était installé depuis les années vingt. Vers l'âge de 16 ans il s'était mis à sculpter, sans qu'il y ait un sculpteur dans son proche entourage (Kambou, 1981). Il semble avoir été très doué, et pour cette raison il a essayé très tôt de copier divers "choses des blancs" (*dablo thil*) (Kambou 1981). Il fut remarqué par des agents de l'administration coloniale, qui lui firent des commandes. Avec le temps ces commande devinrent toujours plus nombreuses et variées, si bien qu'il fut capable de réaliser n'importe quel objet en bois : masques, fourchettes, cuillères et bien d'autres encore. (Karnbou 1981). Le témoignage de Henri Labouret (1931, 188) en dit long sur les activités sculpturales de Sikiré Kambou : « *La sculpture n'est pas pratiquée par des spécialistes, mais par de nombreux indigènes qui possèdent les talents requis. Il y a quelques années j'ai demandé à l'un d'entre eux de me faire la copie d'un masque baoulé que j'avais rapporté de Côte d'Ivoire. Depuis, il en a sculpté un nombre considérable, pour les vendre aux Européens il a même formé des élèves, qui travaillent pour l'exportation. Une nouvelle technique est née ; dans quelques années on en oubliera l'origine et son existence fera supposer que les Lobi avaient autrefois des masques en bois mais cette opinion est fausse* ». (Cf. ill. 2 a, b, c).

Voici une catégorisation des objets ou de bateba inauthentiques que l'on rencontre et qui inondent le marché, les galeries et même certains musées occidentaux pompeusement appelés objets "authentiques".

Illustration 1 : les différents styles premiers du pays lobi et dagara



a : style premier *teébò* dit de « *Thimì* » : *bateba* masculin du style *teébo* dit « de *Thimì*, (Galgouli), H.80,5 cm, sculpté avant 1900 par Kpépélé Palé.

b : style premier *teébò* dit de « *Thimì* » : *bateba* féminin du style *teébo* dit « de *Thimì* (région de Nako), H.45 cm, sculpté avant 1900 par Kpépélé Palé

c : les styles premiers dits « *Zag* » des *Wulé* et « de *Poyo* » : *bateba* masculin *bùthìb kōtìn* du style *wulé* dit « des *Zag* » (Dano), sculpté avant 1920, H.98 cm.

d : les styles premiers dits « *Zag* » des *Wulé* et « de *Poyo* » : *bateba* masculin d'ancêtre, style *birifor* dit « de *poyo* » (Gongombili), vers 1930, H.68,5 cm

e : style premier né du *jòrò* : statuette masculine d'ancêtre, *Thilkōtìn*, style dit « de *kelkoa* » (Nako), vers 1910, H.58 cm.

f : style premier né du *jòrò* : statuette féminine d'ancêtre, style dit « de *Kubéo* » ou « du *kōyō* » (Baringuira), sculptée par Tierquiéthé Palé (v.1910-v.1980) vers 1950, H.73 cm.



Source : Fischer Eberhard, Homberger Lorenz *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Skira, Musée du quai Branly ; BOSC J., 2009, « Tyohèpté PALE : les œuvres d'un homme », *Ethographika*, mars, Frankfur pp. 4-44.

2. Le cataclysme culturel

Peu exposée aux projecteurs de la scène médiatique et touristique jusqu'à la fin des années 1960, la production de *bateba* était considérée frustrée, disproportionnée. En effet, pour Dominique Rey (1974, p. 11) les artistes lobi, « *on les tenait pour des artisans frustrés, parents pauvres et déshérités dans le domaine de la création* ». Henri Labouret, à travers sa monographie, *Les tribus du rameau Lobi*, (1931, p. 188) avait porté un jugement catégorique peu reluisant sur les productions lobi en ces termes : « *Leurs statuettes étaient lourdes et disproportionnées, vite faites et taillées n'importe comment...* ». Il faut attendre 1974 avec l'exposition dénommée, « *Les lobi* » de J. Kerchache, alors marchand, pour remarquer un certain intérêt pour les objets lobi grâce à un catalogue illustré. Cet intérêt se renforça en 1981 avec l'exposition, Museum de Zurich intitulée « *Kunst und Religion der Lobi* », consacrée par Rietberg. L'ouvrage publié par Piet Meyer à cette occasion fut le document de base pour tous ceux qui s'intéressent aux Lobi. Dès lors divers ethnologues et chercheurs foulent le sol du pays lobi si l'on en croit les travaux se référant aux Lobi. Il faut en effet comprendre l'intérêt que lui ont manifesté, et lui manifestent encore, les scientifiques au regard de ses *bateba* spécifiques, qui font tout leur attrait et les rendent aujourd'hui si séduisants au regard des chercheurs, des collectionneurs et des touristes. Car, auparavant connu d'un petit cercle de chercheurs et de quelques rares visiteurs, le Lobi tend aujourd'hui à s'ouvrir davantage à la présence étrangère, voyant affluer des touristes et des férus d'art africain (une proportion importante de ses *bateba* sont exposés dans la collection du Musée du Quai Branly) chaque année, un peu plus nombreux. Le pays lobi est depuis les années 1970, un pôle touristique attirant les visiteurs curieux et beaucoup de chercheurs autour de cette tradition encore bien vivante et connue des Occidentaux qu'est celle de la statuaire (Royer 2012, pp. 67-68).

Cette tradition artistique a longtemps été pensée comme une chose immuable, bien délimitée, se reproduisant au sein de la communauté lobi de façon identique au fil des générations : « *Rien n'a changé au niveau des bateba et de la coutume, c'est toujours la même chose, avant comme maintenant* » nous rassurait Désiré M. Somé³. L'explication de cette répétition à l'identique réside dans le fait qu'ils sont "nés-trouvés". Farma renchérit en ces termes « *ce que ton papa est né-trouvé, ton grand père est né-trouvé* »⁴, mettant ainsi l'accent sur l'ancienneté des faits. Cette fixité mérite d'être analysée et discutée. En effet, si l'on peut dire avec Jacky Bouju (1995, pp. 95-117) que « *la tradition se définit - traditionnellement - comme ce qui d'un passé persiste dans le présent où elle est transmise et demeure agissante et acceptée par ceux qui la reçoivent et qui, à leur tour, au fil*

³ M. Désiré Somé, enquête du 9 décembre 2018 à Gaoua.

⁴ Koffi Farma, enquête du 9 décembre 2018 à Gaoua.

des générations la transmettent », pour autant, cette définition de la tradition ne met pas tant l'accent sur la transmission que sur la réception. Ainsi, se ménage-t-il un espace ouvert dans lequel peut s'insérer le changement" (Doquet 1999, p. 194). Aussi, la tradition exprimée comme ce qu'on a trouvé en naissant" n'est-elle figée qu'en apparence. Cette conception n'implique pas la réception d'un patrimoine statique mais laisse planer la possibilité du changement.

Une telle conception de la tradition sculpturale chez les *thiteldârà*, maîtres sculpteurs, comme un phénomène mouvant et dynamique, intègre alors très rapidement les évolutions et offre une grande possibilité de transformation. Par conséquent les arts dits "traditionnels" notamment dans le domaine de la sculpture sont, eux aussi, en constant mouvement et possèdent une capacité importante de composition et de recomposition au gré des chercheurs et des touristes (Cf. ill. 2 et 3).

On comprend mieux dès lors la tolérance affichée par les hommes vis-à-vis du changement et notamment la possibilité pour les *thiteldârà* d'introduire des nouveaux éléments exportés dans leurs styles archétypaux. Ainsi pensée, la culture ne serait-elle pas une progression, un cheminement, plutôt qu'une structure ? Quelles sont les conséquences de cette mise en spectacle de la tradition sur la conception que s'en font ces dernières ?

Illustration 2 : le style second





a, b, c : imitation de masques baoulé par des sculpteurs lobi sur initiative de Henri Labouret

d : masque baoulé sculpté par Sikiré Kambiré (1896-1963) sur instruction d'Henri Labouret. On peut remarquer des traits en forme de W renversé reliés par des stries verticales. Il nous revient qu'à un certain moment Sikiré Kambiré, à la manière européenne, ait pris l'habitude de « signer » ses ouvrages

e : Le *bober*, une canne de marche à la fois utilitaire et rituelle qui perdit son importance comme insigne et son usage conventionnelle s'effaça à cause de sa reproduction à des fins non coutumières et de son utilisation comme simple objet d'ostentation et de coquetterie que tout un chacun pouvait posséder.

Source : Fischer Eberhard, Homberger Lorenz *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Skira, Musée du quai Branly ; BOSCH J., 2009, « Tyohèpté PALE. Les œuvres d'un homme », *Ethnographika*, mars, Frankfurt pp. 4-44 ; Henri Labouret, *Les tribus du rameau lobi*, Travaux et Mémoires de l'Institut d'ethnologie, vol.15, Paris, Institut d'ethnologie.

3. Le renouveau culturel et identitaire

En se référant aux éléments étrangers constatés sur les œuvres lobi depuis quelques décennies, nous pouvons affirmer avec Furt et Michel (2006, p. 7) que « *L'identité contribue au développement touristique autant que le tourisme contribue, pour sa part, à la refondation des identités* ». En effet, les maîtres sculpteurs à travers leur répertoire et leurs observations de l'autre impulsent des mutations endogènes surtout portées par les acteurs eux-mêmes, c'est-à-dire les communautés. Ces sculpteurs "modernes", c'est-à-dire tous ceux qui vendent leurs fabrications non seulement aux autochtones, mais aussi aux étrangers (les fonctionnaires coloniaux, les marchands dioula, haoussa ou européens, les missionnaires et les touristes) ont introduit volontairement ou involontairement des changements au sein des productions africaines en générale et lobi en particulier.

De nouvelles figures apparurent également, la très célèbre statue du colon par exemple, sur les marchés africains. Cette dernière est principalement représentative des éléments de la modernité qui sont introduits en pays lobi et qui sont perçus comme étant des symboles puissants de la modernité. Selon Raoul Mahé, consultant pour la

maison Gaïa (2007, p. 87), historiquement, la statuaire dite "colon" a été conçue dans le but de signaler le passage ou la présence des blancs dans une région. Différentes études établissent leur existence à compter de la première période de la colonisation. Selon lui dans certaines contrées africaines les « colons » étaient placés aux croisements des chemins, près des ponts et à l'entrée des villages pour informer la population de la présence des blancs. Dans un second temps, ces statues servirent de moyens de lutte contre la colonisation. Elles représentaient « l'homme blanc » et on y posait des fétiches pour « chasser » ou « tuer » le colonisateur. Les « colons » de cette époque figuraient ainsi le « Blanc » tel qu'il était perçu par les artisans africains mais à travers des canons traditionnels. Les statuettes étaient peintes avec des teintures végétales et les personnages représentés avec leurs habits spécifiques.

En effet, en pays lobi beaucoup de sculpteurs n'ont pu développer totalement leurs talents que parce qu'ils ont pu produire pour un marché plus vaste. Ce sont particulièrement Sikiré Kambiré (Gaoua), Lunkéna Palé surnommé Kuire (Gaoua), Dihunthé Palenfo (Tambili), Binsithé Kambou (Boroum-Bouroum), Tyohépthé Palé (Bakpulona). Ils sont pour la plupart des sculpteurs qui ont produit pour des étrangers et à partir d'un répertoire également étranger.

Les alliances matrimoniales et les rapports de voisinage instaurés, dans un contexte de grande mobilité qui a toujours été celui du territoire lobi, ont également et grandement influé sur l'activité des sculpteurs et sur leurs modes d'expression. Diversement influencés et sollicités, ceux-ci ont fait évoluer leurs formes jusqu'à développer des esthétiques largement marquées d'emprunts, bien que toujours rattachées à la vision plastique de leur groupe culturel d'origine (Cf. **ill. 2 et 3**). Certains styles archétypaux, c'est-à-dire les styles les plus anciens, propres à la géographie des différents groupes culturels d'avant le *jòrò* (Cf. **ill. 1**), ont finalement disparu, laissant la place à de nouveaux styles plus locaux (Cf. **ill. 3**) et composites (Cf. **ill. 2 et 3**).

Il y a là une approche dynamique de transformation positive ou négative (selon qu'on soit puriste ou non). De même, pour Anne Doquet, la création sous une forme nouvelle de pratiques traditionnelles illustre bien un élan identitaire. Ainsi, dans les années 1970 par le truchement des foires régionales en quelques années seulement, une compétition s'est installée entre les différents sculpteurs venant des villages différents, participant aux foires, chacun donnant le meilleur de lui-même dans les préparatifs et dans l'exécution des objets d'art tout en empruntant aux autres sculpteurs, chacun cherchant à se faire passer pour le meilleur.

Mais plus qu'apporter un essor dans la production artistique, de telles manifestations ont contribué à modifier le regard que les populations elles-mêmes portaient sur cette pratique, sur leur propre tradition en intégrant de nouveaux éléments dans leur répertoire. L'organisation des foires, l'admiration des touristes, ont permis à certains sculpteurs traditionnels de reconsidérer leurs productions en



intégrant de nouveaux éléments. Les foires, les visites touristiques ont ainsi fourni un cadre d'expression aux maîtres sculpteurs leur permettant de porter un regard neuf sur leurs productions. En effet, comme le fait remarquer Laura Verdelli (2006, p. 24), « *l'aménagement à des fins touristiques produit une mutation dans la représentation du bien dans l'imaginaire collectif* ». Ainsi, cette attention exogène, en même temps qu'elle a convaincu les *thiteldâra* qu'ils avaient une culture, à savoir qu'ils étaient en possession d'un bien précieux et périssable, susceptible de disparaître si l'on n'y prenait garde, elle leur donnait une occasion d'en tirer profit en produisant pour les chercheurs et les touristes selon leurs desiderata. Par conséquent, c'est l'identité toute entière de ces populations qui se trouve soudainement éclairée. « *La redécouverte de l'identité s'est reformulée à la lumière de l'essor du tourisme et du regard nouveau porté sur la culture locale par les visiteurs* » (Franck 1997, p. 240). Le regard de l'Autre peut donc constituer une perche pour des reconstructions identitaires, pour la production d'objets seconds issus de l'intégration d'éléments étrangers ; du flou généré par la dissolution et l'effritement des organisations sociales traditionnelles peuvent alors germer des identités renouvelées qui trouvent à s'exprimer dans les mises à contribution de la tradition sculpturale. Les acteurs puisent dans ces regards exogènes, dans cet intérêt qui leur est porté, des marques de reconnaissance et de définition de leur propre identité. Aussi, nous dirigeons-nous vers "la théorie des branchements culturels" de Jean-Loup Amselle, qui met en exergue après F. Barth, la nécessaire inclusion de l'Autre dans la problématique identitaire, soit « *l'idée de triangulation, c'est-à-dire de recours à un tiers pour fonder sa propre identité* » (Maya 2006, p. 27).

Le goût des autres (étranger) et les traditions sculpturales (autochtones), se révèlent être dès lors un terrain privilégié pour observer les interactions, les mutations relatives aux identités des Lobi. Tout se passe donc comme si l'argent des chercheurs et des touristes avait stimulé l'intérêt des *thiteldâra* pour la création d'art pour touristes à base des canons traditionnels tandis que l'admiration des visiteurs pour la culture lobi renforce le sens d'une nouvelle identité. Désormais, les *thiteldâra* conçoivent leur art comme un patrimoine à préserver, à conserver et à enrichir par des éléments venant d'ailleurs (Cf. III 2). Bien que les *thiteldâra* affirment être les détenteurs d'un "patrimoine" hérité de leurs ancêtres, ils prennent conscience, du fait de l'appréciation des touristes, que leur culture peut également devenir un "capital" à faire fructifier. S'ils ont pris conscience de la nécessité pour eux de préserver l'héritage de leurs pères - "on n'a pas le droit de laisser disparaître ça"⁵ comme l'a répété à plusieurs reprises Désiré Somé, dans le même temps, ressort l'idée que c'est cette même tradition qui peut être à l'origine pour eux de quelques gains. "C'est la sculpture qui nous donne l'argent pour se nourrir, pour se vêtir"⁶ répète-t-on à Gaoua. Ici, le respect à l'égard des traditions n'est pas remis en question et les *thiteldâra* ne sauraient transiger, puisque c'est grâce à ces traditions sculpturales, qu'ils peuvent bénéficier de l'argent des touristes. Aussi, doivent-ils s'attirer les bonnes grâces de l'esprit des ancêtres s'ils veulent pouvoir

⁵ M. Désiré Somé, enquête du 9 décembre 2018 à Gaoua.

⁶ WartitéPalé, enquête du 9 décembre 2018 à Gaoua.

continuer à bénéficier de cette manne bénie des étrangers. Ainsi, la tradition sculpturale est bien considérée comme un capital à exploiter voire à faire fructifier sous l'effet des nouveaux regards posés sur elle ainsi que des processus liés à la modernité. L'art traditionnel ne devient-il pas un objet à exposer, un objet de patrimoine ouvert aux sensibilités extérieures ? Alors, de processus vécu, il devient un produit à promouvoir. Est-ce à dire que cette tradition artistique n'est désormais plus vécue mais seulement produite, mise en scène, face aux touristes ? Au constat des mutations observées et l'ampleur que prend de plus en plus l'art pour touriste, cela semble une réalité, à côté de quelques rares cas d'art réalisé pour servir le rituel, l'essentiel des réalisations artistiques est réservé à la satisfaction d'une clientèle étrangère. Ainsi, n'en déplaise aux "puristes", aux défenseurs d'une vision acculturatrice du tourisme, ce dernier contribue pour une part non négligeable au maintien de traditions en voie de disparition même s'il se greffe aux canons traditionnels des éléments nouveaux venant d'autres cultures. C'est ce que nous avons appelé objet second par opposition à l'objet premier. En effet, l'objet second suscite tout un système de répliques, de reproductions, de copies, de réductions, de transferts et de dérivations.

Nous assistons à cette production dès les premiers contacts des colonisateurs avec les sculpteurs lobi. Un marché même destiné à l'objet second encore appelé production d'art colonial vit le jour. Certains sculpteurs, pas des moindres, ont sculpté de nombreux objets destinés presque uniquement au marché colonial de l'époque. Ainsi, Sikiré Kambiré (1896-1963) fut chargé par Henri Labouret de réaliser la copie de masques baoulé de Côte d'Ivoire (Cf. **ill.2 a, b, c, d**). Il se mit à produire pour les fonctionnaires coloniaux toutes sortes de mobiliers et sculptures en bois, dont les copies d'objets traditionnels combinant ainsi un style traditionnel et un style moderne venant de régions voisines, même de l'Occident (Cf. **ill. 3 a, b, c, d**)

Grâce à la prospérité apportée par la production d'objets seconds, les canons traditionnels de production, les cérémonies religieuses et les festivités qui les agrémentent sont mis de côté instituant un cycle vertueux : la culture, la sculpture traditionnelle, en vient désormais à être une source de profit mais également elle est également tronquée instituant une nouvelle identité. C'est pourquoi pour Anne Doquet (2003) « *au sein des sociétés affectionnées pour la force et la vitalité de leurs 'traditions', la mise en scène de l'authenticité culturelle, dont la logique impliquerait une pétrification des cultures, peut au contraire appuyer de nouvelles constructions identitaires* ». Et Michel Picard d'affirmer (2001, pp. 109-127) que la mise en tourisme d'une société la transforme du dedans en modifiant le regard que les membres portent sur eux-mêmes. La société lobi n'est pas en reste de cette conception et l'histoire du *bober* (Cf. **ill. 2 e**) en est une illustration : le *bober*, une canne de marche à la fois utilitaire et rituelle, autrefois réservée aux hommes âgés, dont la position sociale en tant qu'arrière-grand-père d'un futur initié préluait au rang prestigieux d'ancêtre qui pouvait lui être reconnu après la mort, elle constituait l'insigne de cet accomplissement socioreligieux. Cependant, à cause de sa reproduction à des fins non coutumières et de son utilisation



comme simple objet d'ostentation et de coquetterie que tout un chacun pouvait posséder, le *bober* perdit son importance comme insigne et son usage conventionnel s'effaça. Il fut même sculpté avec des insignes étrangers notamment insignes baoulé.

D'autres détails révèlent également la tendance des sculpteurs à introduire des éléments étrangers à sa culture dans les objets exotiques qu'ils réalisaient pour les colons : exemple une de ses statuettes, est pourvue d'une coiffure typique des femmes peules, bien différente de celles représentées selon la tradition dans les *bateba* (Cf. **ill. 3**, comparer la coiffure de la statuette **a** et celle de l'image **e**). Sur de nombreux autres objets on trouve des éléments étrangers atypiques : exemple, sur un masque sculpté par Sikiré Kambiré (Cf. **ill. 2 d**), on peut remarquer des traits en forme de W renversé reliés par des stries verticales. En comparant en effet les masques illustrations (Cf. **ill. 2 a, b, c**) qui ont été sculptés par Sikiré Kambiré à des moments différents, dont sa culture et sa société lobi n'a jamais produit de masques, on trouve des faits troublant sur le plan stylistique. Leur visage ressemble sur plusieurs points à un masque baoulé : traits doux et réguliers, coiffure à nombreuses raies longitudinales, yeux rapprochés, longue arête nasale et bouche ovale sont typiquement baoulé. Le masque **b** de la série ressemble déjà davantage aux deux autres mais le visage se détache davantage du plan de support, il devient plus rond, les yeux glissent légèrement vers l'extérieur et deviennent, comme la bouche, un peu plus minces. Le troisième masque, **c** brise encore davantage la stylisation baoulé du premier. L'expression du visage devient plus naturaliste, on reconnaît déjà le rétrécissement du menton, de chaque côté de la bouche, qui est caractéristique des deux autres masques (**a, b**), les yeux sont plus grands, et leur tracé est plus net, leur expression devient plus forte, car le sculpteur y a percé des pupilles plus larges. Avec le troisième masque Sikiré semble avoir troublé le style des deux précédents masques. Le tracé du visage est encore plus ferme, les traits sont encore plus nets et plus marqués. Les sourcils sont larges et se lèvent en arcades, les yeux agressent d'un regard perçant. Les yeux, la bouche et le nez forment une composition à la fois harmonieuse, claire et vigoureuse. La modification du nez est bien réussie il est devenu plus large, et le mouvement de ses ailes accompagne de façon dynamique celui des lèvres. A travers ces masques on perçoit déjà une schématisation des traits, qui prouve la sûreté et la maîtrise d'un sculpteur ayant trouvé là un style qui lui convient.

Partant de tous ces constats, nous pouvons nous interroger sur la destination de cette mutation de l'art lobi et par ricochet l'art africain au contact de l'étranger : se donner à voir est-il uniquement satisfaire le désir de l'étranger ? Ce n'est-il pas, peut-être, aussi et surtout un moyen de construire ou de reconstruire son identité ? A cet effet paraphrasons Michel Picard (2001, p. 120) en disant que les Lobi comme tous les peuples africains ne sont pas les objets passifs du regard étranger, mais des sujets actifs qui construisent des représentations de leur culture à l'usage de leurs voisins, des touristes, des chercheurs et des collectionneurs, des représentations fondées à la fois sur leurs propres systèmes de références et sur leur interprétation du désir des influences. Ainsi, la naissance d'art pour touristes peut-elle générer des remaniements

de tradition et d'identité, que les nouveaux usages de l'art lobi au Burkina illustrent à merveille.

Illustration 3 : introduction d'éléments nouveaux à la sculpture lobi



- a : statuette pourvue d'une coiffure typique des femmes peules (e), bien différente de celles représentées selon la tradition dans la statuaire lobi
- b : coiffure typique peule introduite dans la sculpture lobi (a)
- c et d : D'autres détails comme les casques coloniaux révèlent la tendance des sculpteurs à introduire des éléments étrangers à leur culture dont les objets exotiques qu'ils réalisaient pour les colons.

Source : Fischer Eberhard, Homberger Lorenz *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Skira, Musée du quai Branly ; BOSCH J., 2009, « Tyohèpté PALE. Les œuvres d'un homme », *Ethographika*, mars, Frankfurt pp. 4-44 4-44

Conclusion

Au vu des recherches menées sur le terrain à travers l'analyse iconographique et de la réflexion qui en a émergé nous ne saurions conclure à un maintien du style traditionnel qui semblait trouver un ancrage fort chez les Lobi étudiés, et ce, à cause des remous causés par la colonisation. Certes, les Lobi n'étaient pas exempts du phénomène de mutation (au vu du passage des styles archétypaux aux objets nés au contact de la colonisation) qui semble même s'inscrire à travers l'ensemble de leur espace de vie. Face à ces bouleversements socio-politique, économique et culturel, la pratique de l'art sculptural n'a pu se maintenir dans un état statique, qui ne saurait d'ailleurs exister que dans l'imaginaire. Si l'art sculptural traditionnel tend à s'effriter en certains endroits, au contact d'une modernité envahissante et agressive, il tend cependant à se maintenir, voire se recomposer et à s'adapter aux nouveaux contextes



créés : de nouvelles formes sculpturales, oscillant entre traditions ancestrales et mises en scène destinées aux chercheurs et aux touristes apparaissent.

Pour certains pessimistes comme Jean-Claude Monod prédisant la fin des traditions avec l'arrivée du tourisme et pour qui « *une culture parodiée, fondue dans une histoire figée et entretenue par des fêtes réduites à l'état de spectacles folkloriques, est une culture qui lorgne, hagarde et impuissante, sur l'entrée de son propre musée...* » (Léfèbvre 2006, p. 28), d'autant plus que les sculpteurs se soumettent de plus en plus passivement aux désirs de l'étranger en repassant les traditions en fonction de situations contemporaines et surtout en vue d'enjeux essentiellement.

Références bibliographiques

- Becuwe Jacques, 2001, « Les constructions associatives en lobiri », La locution et la périphrase du lexique la grammaire, Paris L'Harmattan, pp. 171-190.
- BOGNOLO Daniela, 1990, « Le jeu des "fétiches". Signification, usage et rôle des "fétiches" des populations lobi du Burkina Faso », Arts d'Afrique noire,
- 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 ».
- BOSC Julien, 2009, « Tyohèpté Palé Les œuvres d'un homme », Ethnographika, p.4-44.
- BOUJU J., 1995, « Tradition et identité. La tradition dogon entre traditionalisme rural et néo-traditionalisme urbain », in Enquête, pp. 95-117.
- Doquet Anne, 1999. Les masques dogon. Ethnologie savante et ethnologie autochtone, Paris, Karthala.
- Doquet Anne, 2003, Programme de recherche en cours : " la mise en scène d'une Afrique 'authentique' : incidences des regards ethnologiques et touristiques sur les expressions identitaires de sociétés maliennes " [en ligne]. URL : [http://www.mali.ird.fr/activites/misescene\(anne\).htm](http://www.mali.ird.fr/activites/misescene(anne).htm)
- Fabre D., 2006, « De combien de manières un objet peut-il être authentique ? », in le dialogue des cultures, Acte des rencontres inaugurales du Musée du Quai Branly, 21 juin 2006.
- Furt Jean-Marie et Franck Michel, 2006, Tourismes et identités, Paris, L'Harmattan.
- Franck Michel, 1997, Tourisme, culture et modernité en pays Toraja (Sulawesi-Sud, Indonésie), Paris, L'Harmattan
- Labouret Henri, 1931, Les tribus du rameau lobi, Travaux et Mémoires de l'Institut d'ethnologie, vol.15, Paris, Institut d'ethnologie.
- LABOURET Henri, 1958, Nouvelles notes sur les tribus du rameau lobi, leurs migrations, leur évolution, leurs parlers et ceux de leurs voisins. Dakar, IFAN.
- Léfèbvre Maya, 2006, Des projets à l'interface des notions de " patrimoine ", de " tourisme " et de " développement ". Préalable à l'étude empirique d'une arène festivalière au Mali, Mémoire bibliographique de Master 1, Université de Provence.

- Picard Michel, 2001, " Bali : 20 ans de recherches ", in *Anthropologie et Sociétés*, vol. 25, n°2 : 109-127 (en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/000236ar>).
- MEYER Piet, 1981, *Kunst und Religion der Lobi*. Zurich : Museum Rietberg.
- REY Jean-David, 1974, *Les Lobi (d'Afrique)*, Paris, catalogue d'exposition, Galerie Jacques Kerchache.
- Royer B., 2012, *Tourisme et patrimoine, un mariage blanc ? Les mises en scène de l'authenticité dans le Sud-Ouest du Burkina Faso*, Thèse de Doctorat, Université Lumière Lyon 2 École doctorale 483 - Sciences sociales, Centre de Recherches et d'Études Anthropologiques.
- ROUVILLE De Cécile, 1987. *Organisation sociale des Lobi*. Burkina Faso- Côte d'Ivoire. Paris : L'harmattan.
- 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, 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, pp. 151-166.
- TOME Adama., 2020, « l'art lobi au contact de la colonisation : innovation ou inertie ?" », *Folofolo*, N° Décembre 2020, Tome 1, p. 158-184.