

Folofolo

Revue des sciences humaines et des civilisations africaines

N° Décembre 2018

ISSN 2518-8143



FOLOFOLO
Revue des sciences humaines et des
civilisations africaines

Décembre 2018

<http://www.folofolo.univ-ao.edu.ci>

Administration et Rédaction

Directeur de publication BAMBA Mamadou

Rédacteur en chef KAMARA Adama

Rédacteur en chef adjoint KONE Kpassigué Gilbert

Webmaster ALLABA Djama Ignace

Chargé de diffusion et de marketing ALLABA Djama Ignace

Trésorière KOUADIO Affoué Sylvie

Comité scientifique

ALLOU Kouamé René, Professeur titulaire, Université Félix Houphouët-Boigny

Sékou BAMBA, Directeur de recherches, Université Félix Houphouët-Boigny/IHAAA

OUATTARA Tiona, Directeur de recherches, Université Félix Houphouët-Boigny/IHAAA

OSSEYNOU Faye, Professeur titulaire, Université Cheick Anta Diop

LATTE Egue Jean Michel, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara

KOUAKOU Antoine, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara

GUIBLEHON Bony, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara

ASSI Kaudjis Joseph Pierre, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara

Marie MIRAN, Maître de conférences, EHESS/IMAF Paris

GBODJE Sékré Alphonse, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara

CAMARA Moritié, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara

COULIBALY Amara, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara

KOUASSI Kouakou Siméon, Maître de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny

BATCHANA Essohanam, Maître de conférences, Université de Lomé

N'SONSSISA Auguste, Maître de conférences, Université Marien N'gouabi de Brazzaville

N'GUESSAN Mahomed Boubacar, Maître de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny

BEKOUIN Tano Raphaél Maître de conférences, Université Alassane Ouattara

Comité de lecture

KOUAKOU Antoine

BATCHANA Essohanam

CISS Ismaila

VEI Kpan Noël

GOMA-THETHET Joachim Emmanuel

N'SONSSISA Auguste

CAMARA Moritié

FAYE Osseynou

IDRISSA Bâ

BAMBA Mamadou

SARR Nissire Mouhamadou

GOMGNIMBOU Moustapha

DEDOMON Claude

DEDE Jean Charles

BAMBA Aboulaye

DIPO Ilaboti

EDITORIAL

"FoloFolo N°Décembre 2018": Encore un autre numéro de **Folofolo** qui démontre qu'elle est véritablement une revue scientifique *des sciences humaines et des civilisations africaines*. Africaine, elle l'est non seulement par l'origine des différents contributeurs (Bénin, Burkina Faso, Centrafrique, Congo, Côte d'Ivoire, Gabon, Guinée, Sénégal, Togo) mais aussi par les thèmes qu'ils traitent.

Cette diversité de vue qui est au cœur de l'activité scientifique est la preuve même que la science est en marche: visions diversifiées en quête de vérité.

Et dans ce numéro, la part belle est faite aux études sur l'Afrique. C'est encore une fois la preuve que les chercheurs et enseignants-chercheurs africains mettent leurs connaissances au profit du développement de leur continent.

L'honneur et le plaisir sont pour nous de la rédaction de **Folofolo** d'être les premiers à recevoir et à publier les résultats de ces recherches. Nous pensons ainsi avoir fait notre part dans cette course effrénée vers la vérité et cette aspiration permanente au développement. Ainsi, nous encourageons les uns et les autres à ne pas baisser les bras dans leur tâche, car c'est en conjuguant nos efforts que nous y arriverons.

Aux lecteurs, nous souhaitons une bonne lecture et de faire un bon usage de ces richesses qu'ils ont gratuitement à leur portée.

A bientôt pour le prochain numéro en juin 2019...

ALLABA Djama Ignace

Table des matières

Romuald TCHIBOZO: De l'esthétique du corps à la sculpture et à la peinture: archéologie de la transformation du corps et son influence dans l'art africain.....	8-30
SORO Doyakang Fousseny: Impacts socio-économiques de la filière anacarde dans les régions de savane du Nord de la Côte d'Ivoire (2000-2015).....	31-45
Brahima KABA: Les migrants guinéens ou les candidats à la mort en Méditerranée (2000-2016).....	46-64
BROU Brou Séraphin: La figure de la vieille femme dans les contes négro-africains.....	65-77
Brahima SAVADOGO / Zara DAO: La Régie des chemins de fer Abidjan-Niger (RAN) et la gestion de la ligne ferroviaire Abidjan-Ouagadougou, 1960-1980	78-96
Yao Elisabeth: Le tissage traditionnel face à la politique cotonnière coloniale en Côte d'Ivoire, 1912 - 1946.....	97-116
Daniel Chifolo FOFANA: De l'origine de la polygamie: Contribution à une critique de la pensée de Montesquieu.....	117-133
Joseph ZIDI: Les institutions de pacification chez les Kongo XVI ^e -XIX ^e siècles.....	134- 155
Fabrice NFOULE MBA: La fugacité de la re-légitimation du personnel politique dirigeant au Gabon (1961-1967).....	156-173
Aline-Joëlle LEMBE épouse BEKALE: La pêche maritime dans les Etats d'Afrique centrale: l'incivisme halieutique comme frein au développement durable des ressources ichtyologiques ?	174-194
GNAGNINI Koffi Léonard / KALOU Bi Kalou Didier / TRAORE Drissa: La contribution des mototaxis à la réduction du chômage à Bouaké (Côte d'Ivoire) de 2002 à 2014.....	195-209
KAMARA ADAMA: La religion traditionnelle des Koulango de Bouna.....	210-225
Edwige ZAGRE/KABORE: L'éducation par l'art des femmes	226-244

OMAD LAUPEM MOATILA: Commercialisation de l'eau en milieu rural congolais: Cas du département des plateaux (République du Congo).....	245-264
Adjé Séverin ANGOUA: Mise en gage (<i>awoba</i>) et esclavage chez les Akan de la Côte de l'or, XVII ^e -XIX ^e siècles.....	265-277
Jean Félix Yekoka: La judicature du lemba : une herméneutique magico-religieuse kongo (XVII ^e -XIX ^e siècle).....	278-298
N'Dah N'DATI: Le peuplement Tammari dans l'Atakora (Togo-Bénin) du XIV ^e siècle à la fin du XVIII ^e siècle	299-314
Joachim Emmanuel GOMA-THETHET: Georges Balandier : précurseur, dans les années 1950, de l'histoire des messianismes et syncrétismes congolais.....	315-333
Mamadou FOFANA: Les échanges économiques au Korodougou à l'époque précoloniale.....	334-367
KOFFI Kanga / KOFFI Ignace: La promotion des cultures du café et du cacao de 1880 à 1980.....	368-380
Cheikh KALING: Division du travail et stratégies des femmes rurales du Sine-Saloum (Sénégal) face au malaise paysan (1970-1984).....	381-407
KANGAH Kouakou Marcelin: Le premier sécessionnisme agni-sanwi ou la république en marche.....	408-419
HIEN Sourbar Justin Wenceslas: L'impact de la culture du coton en Haute-Volta de 1924 à 1960.....	420-428
BAMBA Abdoulaye: Le roi Mohamed VI en Afrique de l'ouest francophone, entre diplomatie religieuse et offensive politique: (2003-2017)	429-442
Stéphane William MEHYONG: Les déficiences structurelles du processus électrique République centrafricaine (RCA), 1960-1970.....	443-464
Ngalebaye Didier: L'épistémologie des sciences humaines : un rendez-vous anticipé ?.....	465-486
GUEDE One Enoc / Akoue Amiri Saint-Luc / Assi-Kaudjhis Joseph. P: Mouvement étudiantins et pratique spatiale de contestation à Abidjan, Bouaké et à Daloa de 2013 à 2018.....	487-500
ASSUE Yao Jean-Aimé / KONATE Trémagan: Aménagement urbain et risques de violence dans la ville de Bouaké.....	501-519

Seydou KHOUMA: La Sunna comme paradigme du renouvellement culturel au sein de l'Islam..... 520-539

De l'esthétique du corps à la sculpture et à la peinture : archéologie de la transformation du corps et son influence dans l'art africain

Romuald TCHIBOZO
Université d'Abomey-Calavi (Bénin)
E-mail : tchibozoromuald@hotmail.com

Résumé

Joindre l'utile à l'agréable est caractéristique de toutes les sociétés humaines. L'homme, non satisfait de la nature de son corps a toujours cherché à lui ajouter divers artifices. Pour de multiples raisons, dont les plus importantes paraissent celles de l'identité et de la beauté, les corps étaient transformés dans toute l'Afrique sous forme de scarification ou, dans des circonstances précises, de teintes particulières. Quelles influences ces pratiques ont-elles pu exercer sur les arts plastiques contemporains ? Comment en est-on arrivé à les retrouver dans les pratiques esthétiques, depuis la sculpture africaine dite traditionnelle jusqu'à la peinture contemporaine ? À quel moment de l'histoire la transformation du corps a mué en transformation de l'objet ? Quelles sont les raisons qui justifient ce transfert ? Est-ce une obsession de représenter un corps transformé et surtout, pourquoi ? Des exemples pris sur le continent alimenteront mes réflexions.

Mots clés : République du Bénin, art contemporain, esthétique du corps, sculpture, identité.

Abstract

To combine business with pleasure is a crucial characteristic of societies worldwide and therefore, of those African. The man, unsatisfied of the nature of his body always tried to add it various artifices. For various reasons, of which most important appear those of the identity and beauty, the bodies were transformed everywhere in Africa as scarification or, in precise circumstances, as particular hues. What influences do these practices have on contemporary arts practices? How did these performances become aesthetic practices, since the so-called African traditional sculpture until the contemporary painting? At what time the transformation of the body turned into makeover of the object? What are the reasons that this transfer justifies? Is it an

obsession to represent a transformed body and especially, why? The samples took on the continent will nourish my reflections.

Keywords: Benin Republic, body's aesthetic, contemporary art, identity, sculpture.

Introduction

Les premiers écrits sur le corps remontent au XIII^e siècle avec Carpin en 1245, Rubruquis en 1253 ou encore Marco Polo¹ en 1298 qui ont décrit des hommes "exceptionnels" par rapport, bien évidemment, à leur référent et qu'ils auraient rencontrés pendant leurs voyages. Au cours de la Renaissance en Europe, l'étude du corps a principalement occupé les médecins et les artistes comme Léonard de Vinci qui voudrait absolument maîtriser l'anatomie humaine pour mieux la représenter. Les études sur les transformations du corps ne sont donc pas si lointaines et ne se sont développées qu'au cours de la colonisation avec la naissance de nouveaux champs de connaissance comme l'ethnologie, l'anthropologie et, pour la plupart, consacrées aux marques sur le corps, dont les cicatrices et scarifications des "sauvages" qui peuplent les territoires colonisés dont ceux d'Afrique. Ces dernières décennies, des études menées par des chercheurs, en majorité occidentaux sur le corps humain dans tous les champs de réflexion² ont évoqué des questions sérieuses, notamment celles de la mise en écho des représentations par le biais des objets ou œuvres d'art et la place réelle de l'homme dans sa société. Mais, elles ne se sont jamais attardées sur le lien entre les premières transformations du corps sur le continent et les pratiques esthétiques qui s'en sont suivies, notamment par la sculpture et, plus tard, par la peinture. Même l'une des plus récentes études, notamment celle de Jean-Pierre Warnier (2006) qui, aurait pu approfondir cet aspect en scrutant justement un cas précis, celui de l'art royal dans le

¹ Marco Polo fut l'un des tous premiers à mentionner dans *Devisement du monde*, XXII cité par Muller (Eugène) (éd.), 1888, *Deux voyages en Asie au XIII^e siècle par Rubriquis G. et Marco Polo*, des marques sur le corps lorsque traversant la Géorgie, pendant son long voyage vers l'Orient, il écrit : « En Géorgie il y a un roi qui s'appelle toujours David Melic, c'est-à-dire David le Roi. Il dépend du souverain Tartare. Dans l'ancien temps, tous les rois de cette province naissaient avec le signe d'un aigle sur l'épaule droite ». Le corps était déjà donc le terrain d'expression de la position sociale.

² Les sciences qui se sont le plus occupées de la transformation du corps sont l'anthropologie, la sociologie, la philosophie, la psychologie voire, l'histoire de l'art.

royaume de Mankon à l'Ouest du Cameroun n'est pas allée jusqu'au bout de ses réflexions parce que pris en otage dans la vieille lecture des concepts du « corps » de Mauss et de Shilder qui fondent la notion du « Sensori-motrice ».

« La forme du corps humain n'est pas naturelle mais culturelle », écrivait Marc-Alain Descamps (1986 : 1) pour commencer son étude sur *Les modèles culturels du corps*. Cette affirmation à première vue prosaïque résume toutes les problématiques qui nous préoccupent aujourd'hui en l'occurrence, celles de l'identité, de la beauté et de la discrimination, pour mieux appréhender l'importance du corps dans le positionnement local, national, régional voire, mondial pour ne pas dire universel de l'Homme. Vu sous cet angle, le corps est pris pour un objet anthropologique, nécessairement porteur de sens et participant du fonctionnement collectif de la société. Le corps est ainsi repéré comme fait historique, constamment en devenir et dont la finalité ne peut être prédéterminée. Il n'est alors pas suffisant pour rendre compte de la complexité de la problématique de transformation du corps, en tout cas, pas en Afrique et il lui faut adjoindre le corps pris comme sujet social, objet et instrument d'une culture. De ce fait, le corps ne participe plus seulement, mais semble prêt à s'adapter aux différentes conjonctures pour la construction symbolique de sa société.

En Afrique, l'organisation sociale sophistiquée, assez mal connue des chercheurs jusqu'à très récemment, a très tôt institué un système complexe de marquage du corps pour identifier, distinguer et intégrer, mais aussi à des fins purement esthétiques. Deux sources sont caractéristiques de cette organisation. La première est familiale ou ethnique, car souvent la famille constitue un noyau où la reconnaissance entre les individus semble primordiale, même si à un moment donné de leur histoire, ils arrivent à ne plus porter les noms communs hérités de leurs ancêtres fondateurs, ils pourront aisément se reconnaître par ces signes alors qu'au sein de l'ethnie, on a plusieurs familles ou collectivités³. Ceci s'illustre sur le corps par des scarifications bien précises d'identité, souvent réalisées sur le visage pour être perceptibles tout de suite et de tous. C'est ce que certains ont qualifié de "carte d'identité traditionnelle", un peu

³ Confère pour mieux comprendre les questions de dynamique familiale au Bénin, Jamous-Pineau M.J., 1986, « Porto-Novo : royauté, localité et parenté », *Cahier d'études africaines*, XXVI-4, pp. 547-576.

pour renchérir ce qu'affirmait l'anthropologue David Le Breton (2008 : 10) : « sans le corps qui lui donne un visage, l'être humain n'existerait pas ». La seconde est religieuse et comme, sur le continent la pratique des religions endogènes ne nous met pas en contexte de monothéisme, elle a pour but de distinguer les adeptes de différentes chapelles. C'est spécifiquement, à ce genre de transformation du corps que mes réflexions seront consacrées pour donner à la fois, une nouvelle perspective de regard sur cette réalité et une autre lecture de son esthétique qui s'autorise à en perpétuer l'existence. Donc, il y a un parti pris pour cette étude que je veux mener ici qui ne fera référence à aucune autre transformation du corps que celles évoquées ci-dessus.

La méthodologie adoptée pour réaliser cette étude est la plus ouverte possible et s'appuie sur l'approche pluridisciplinaire puisque l'historien d'art que je suis, se trouve aux frontières. Je vais en outre, solliciter le comparatisme caractérisé par la mise en exergue de la typicité des faits culturels rencontrés sur tout le continent d'ailleurs et à différentes périodes. Alors, il serait intéressant de se poser la question de savoir, comment est-on passé de la réalité symbolique des cicatrices ou scarifications à but identitaire dans un milieu "clos" c'est-à-dire un milieu familial ou religieux où tout le monde est censé avoir la même origine ou la même obédience à la sculpture puis à la peinture c'est-à-dire, à la représentation sur d'autres supports de ces signes collectifs locaux, qui sont des objets appelés œuvres. En d'autres termes, comment s'est opérée le transfert de signes destinés à générer des frontières artificielles, à tout le moins, culturelles et mentales entre les groupes en présence en des signes dans lesquels, par enchantement, tout le monde se reconnaît aujourd'hui au niveau national voire, continental et qui du coup, peut contribuer à mettre en veilleuse ces frontières. Cette alchimie réalisée au travers de pratiques esthétiques dans des circonstances spécifiques mérite toute notre attention.

Je vais donc, au cours de cette étude, aborder successivement dans une première partie, l'origine de la transformation du corps en Afrique. Dans une deuxième partie, je montrerai comment s'est opéré le passage de l'esthétique du corps à celle de la sculpture avant que la dernière partie ne nous ouvre sur le monde contemporain de la peinture et ses conséquences.

I- La transformation du corps, valeur esthétique et sociale : cas des scarifications

Le croisement des travaux d'ethnologues, d'anthropologues, d'historiens d'art et de linguistes tend unanimement à confirmer la transformation du corps comme un fait aussi vieux que l'humanité. Il serait donc illusoire et prétentieux, en tout cas dans le cadre de cette réflexion et à l'état actuel de mes connaissances, de vouloir à tout prix remonter le moment authentique de son expression. Pourtant, le corps semble être, pour la société, un moyen d'exprimer son imaginaire, ses structures mentales et sociales, mais aussi et surtout, ses contradictions à l'instar d'une œuvre d'art. Les aspirations personnelles, bien que constantes dans toutes les sociétés du monde, n'empêchent pas le corps d'être la répercussion des mythes collectifs et ainsi, le champ symbolique de la réalité sociologique, mais aussi parfois, celle politique. Claude Lévi-Strauss (1962 :18) a d'ailleurs noté à propos des Kadiwéu, une ethnie brésilienne, qu'«il fallait être peint pour être homme : celui qui restait à l'état de nature ne se distinguait pas de la brute ».

Ceci est particulièrement vrai dans la majorité des cultures sur l'ensemble du continent africain en ce qui concerne les scarifications qui ont des rôles bien précis. Pour certaines raisons dont celle liée à la nécessaire concision, il y a ici un parti pris qui m'oblige à n'étudier que quelques exemples bien renseignés, notamment au Burkina Faso, au Bénin et au Congo qui me permettront de justifier le rôle éminemment social de ce fait culturel et ouvrira la voie à l'analyse de leur transfert sur d'autres matériaux, notamment le bois à des fins multiples.

Au cours de ces dernières années plusieurs études⁴ ont tenté d'expliquer, après plusieurs décennies d'errance théorique, le fait que certaines sociétés africaines aient senti le besoin de marquer le corps des individus dans différentes circonstances. Il en est résulté que ce n'était pas l'apanage exclusif des peuples africains et que surtout, des

⁴ Confère à ce sujet les études de Christiane Falgayrettes-Leveau, *Corps sublimes*, Dapper, Katherine Brook, *La scarification racontée dans le projet photographique de Joana Choumali*, Rémi Zoeringre *Scarification en pays peulh : dans le secret du "pésocoka"* dans Sidwaya et Eustache F. Amoule, *Les scarifications : Un héritage ancestral... une identité ethnique ?*

problématiques importantes en étaient à l'origine dont, en premier lieu celles de l'identité et de la beauté. Il est vrai qu'après les siècles d'esclavage et de colonisation, appuyés de discours théoriques à relents péjoratifs sur le "nègre", il était difficile d'admettre qu'il n'y avait pas de hasard dans l'organisation de la vie dans ces sociétés, autrefois désignées de sauvages. D'abord, la question de l'identité pourrait, à priori, paraître paradoxale, dans un environnement où, malgré les conflits conjoncturelles, l'harmonie entre les hommes semblait être une priorité. Je ne voudrais pas refaire ici l'étude du concept de l'identité, mais il est important de souligner que la myopie qui déterminait certaines analyses n'a pas permis de rendre compte qu'en Afrique, l'organisation sociale était plutôt assez sophistiquée. Les mouvements de populations, caractéristiques de la construction des grands ensembles connus aujourd'hui sur le continent ont obligé à la constitution de petits noyaux juxtaposés appelés plus tard "tribus" et qui avaient senti la nécessité de se distinguer. Ce serait ainsi qu'avait été inventé les cicatrices "raciales" pour se reconnaître, car chaque culture développe les compétences lui permettant de structurer son identité. L'identité culturelle étant la vision particulière du monde des membres de ladite culture, elle contribue puissamment à les différencier des autres en même temps qu'elle constitue une forte référence pour ceux-ci en leur offrant une protection symbolique (Thiémélé, 2007).

Les premières manifestations ont été au sein des grandes familles. Selon une tradition assez forte chez les Mossis du Burkina Faso, c'est Ralié, venu du Nord de l'actuel Ghana et fondateur de l'ethnie qui aurait introduit la scarification dans la société. Ralié était le père de Ouédraogo et pour résoudre un problème important, celui de la reconnaissance de son fils parmi tant d'autres personnes, institua les scarifications avant que la pratique ne se généralisa à toute la communauté. Des études assez intéressantes sur la question, notamment celle de Brook (2014) qui, rendant compte du projet de photos sur les cicatrices au Burkina Faso de Choumali Joana a insisté sur la lecture contemporaine de ce fait culturel. Au Bénin, les recherches n'ont pas encore permis de déceler l'ancêtre pionnier de la pratique dans le pays, mais comme au Burkina Faso, les scarifications avaient pour rôle originel, l'identification de l'individu à l'un des soixante groupes socioculturels et à l'une des multiples obédiences religieuses. L'étude synthèse des recherches sur le sujet d'Eustache Amoule (2015) fait

le point de la pluralité des significations de ces pratiques dans cet environnement. Il en est une de particulièrement intéressante à signaler ici, c'est le pragmatisme qui y était lié. Pendant la tristement célèbre traite des noirs, les cicatrices raciales avaient été utiles en ce qu'elles empêchaient la réduction de certains en esclavage et cela, pour deux raisons. La première, au Danxomè⁵, selon un des principes établis par les rois fondateurs, on ne vend ni ne livre les princes en esclavage. Or, nombre de familles princières ont adopté des cicatrices pour se reconnaître tellement elles étaient devenues importantes et éparpillées entre Gléhoue et Agbomè après la conquête de Sahè⁶ à l'exemple des Hountondji. Pour éviter des difficultés avec la royauté, les esclavagistes refusaient d'enrôler tout captif arborant une cicatrice raciale. La deuxième raison est culturelle et sécuritaire. Les esclavagistes qui n'ont aucune envie d'emporter des personnes avec une identification culturelle trop marquée, déclinaient également l'embarquement de tout captif avec des scarifications. Ceci avait pour but d'embrouiller l'origine des esclaves pour que ceux-ci ne puissent pas vite se reconnaître et mieux s'organiser et ainsi, éviter des rebellions. Des recherches récentes sur la structure des cicatrices des masques *Gèlèdè*⁷ selon leurs lieux de réalisation, m'a fait découvrir une autre logique, au-delà des deux premières déjà énoncées plus loin et qui rendait les cicatrices encore plus utiles. Du temps où des sacrifices suprêmes étaient encore pratiqués disait mon informateur⁸, plusieurs familles avaient adopté les scarifications pour y échapper. À certaines divinités, on ne pouvait pas sacrifier des humains scarifiés. S'il a reçu des scarifications, ceci signifierait qu'il avait déjà été reconnu par une autre divinité et donc, ne peut être victime.

⁵ C'est le nom de l'ancien et puissant royaume au Centre de l'actuel République du Bénin. Les rois jusqu'à la conquête coloniale ont répandu la terreur dans tout le Sud de l'actuel Bénin et étaient en constante rivalité avec les royaumes yorubas de l'actuel Nigeria.

⁶ Sahè fut l'un des premiers royaumes côtiers situé sur l'actuel territoire de la République du Bénin à commencer le commerce des esclaves. Cela a suscité la convoitise d'Agbomè qui voulait avoir accès directement à la mer sans intermédiaire. C'est ainsi que par la ruse et une attaque surprise, le roi d'Agbomè avait détruit ce royaume et installer une colonie à Sahè et dans sa dépendance, gléhoué (Ouidah).

⁷ Le *Gèlèdè* est un masque commun à l'ethnie yoruba répandue, peut-on dire, dans toute l'Afrique Occidentale. C'est un fait culturel de haute portée identitaire qui caractérise la vision du monde de cette ethnie. Sa sculpture a beaucoup évolué selon que l'on s'éloigne du berceau des premiers sculpteurs.

⁸ Mon informateur, Jean Oura, né vers 1935 est cultivateur, mais à temps perdu, il est le président du culte *Guèlèdè* à Akpassi, un quartier de Bantè, ville située au Centre du Bénin.

De mes analyses sur l'existence des scarifications dans les différentes sociétés en Afrique, il ressort que la situation semble singulièrement compliquée si je ne m'en tiens qu'au cas du Bénin. Par exemple, un individu appartenant à un groupe socioculturel avec des scarifications faciales bien précises peut-être adepte d'une divinité autre que celle de son frère direct. Dans ce cas, il reçoit, en plus de sa distinction originelle, d'autres scarifications qui le différencient à nouveau de ce dernier. Bien que reconnu membre de groupe socioculturel d'origine, il pourrait ne plus se sentir entièrement à l'aise en son sein, car son nouveau statut fait de lui un "autre". La conséquence immédiate, c'est la naissance de multiples frontières mentales et imaginaires dans un même espace et donc, la question de l'altérité se révèle subtile, toute relative puisque l'"autre" peut être un membre de mon groupe socioculturel, mon voisin immédiat ou même, mon frère. Il n'est pas forcément loin et finalement, l'autre ne sera pas nécessairement celui qui vient d'ailleurs puisqu'il peut bien être de la même obédience religieuse que moi et cela, est plus fort. Il est donc évident, en tout cas dans le contexte africain, que c'est la transformation du corps plus que le corps en lui-même qui crée le rapport à l'autre en faisant naître des opinions, des idées voire, des messages à travers les signes et symboles spécifiques. Le corps a même pu être un lieu de mémoire, car comme me l'a confié Jean Oura cité plus loin, les scarifications sur le cou de certains d'entre eux étaient pour indiquer le nombre de membres de leur famille réduit en esclavage. Cette particularité des relations sociales sur le continent qui, il faut le noter avec insistance, n'a jamais exclu le devoir de solidarité, a probablement valu à l'Africain tout le mal vécu avec les autres peuples du monde, car l'expérience humaine ne lui faisait pas facilement avoir une entière confiance en son entourage direct. L'"autre", proche de lui, pourrait en permanence menacer son intégrité et, par ricochet, c'est peut-être en l'étranger, l'autre qui vient de loin, qu'il cherchera à trouver refuge et bien évidemment, ceci a pu lui coûter cher.

La transformation du corps, pendant longtemps, était l'expression des rapports humains dans les sociétés africaines, mais aussi et surtout, l'expression esthétique de la complexification de ces relations. Ceci a donc pu faire écrire à Falgayrettes-Leveu (1994 :38) :

Le corps humain inspira, dans les cultures occidentales, maints chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture. L'image intemporelle qu'il projette, celle d'une nudité sublimée, se trouve aussi au cœur des arts de l'Afrique noire. Mais là, plus qu'ailleurs, c'est sur le corps lui-même que s'appliqua la créativité des hommes et des femmes...

Généralement en Afrique, les scarifications sont de deux ordres que, les considérations ethnographiques classent en celles de peuples autochtones et celles de peuples conquérants. Elles sont creuses ou saillantes, un peu comme le concave et le convexe en sculpture, catégories dans lesquelles on distingue certaines variantes. Il faut noter que ce sont deux types distincts qui requièrent deux différentes conceptions et deux techniques d'exécution.

Les scarifications creuses sont l'objet de traits courts, fins, relativement denses ou étendus, isolés ou regroupés formant parfois, un ensemble complexe. On peut les observer chez les Bétamaribè du Nord-Ouest du Bénin, chez les Haoussa dans toute l'Afrique de l'Ouest et chez les Batéké du Congo.

Fig. 1 Scarifications correspondant à la description ci-dessus.



Source : Flickr ©

Elles sont plus prononcées ailleurs, relativement larges selon les groupes allant de la lenticulaire jusqu'aux grandes balafres faciales qui parfois strient ou tapissent le visage. On les retrouve chez les Baatonu et les Yoruba, respectivement du Nord-Est et du Sud-Est du Bénin, les Mossis du Burkina Faso ou encore les Bambaras au Mali.

Fig. 2- balafres faciales Fig. 3- Mme Sinou, commerçante, de la tribu Ko au Burkina Faso



Source : Flickr © Source : Article de Katherine Brooks du 27.09.2014

Quant aux scarifications saillantes, elles sont moins présentes sur la face que sur le tronc du corps. Elles sont, la plupart du temps, les marques de distinction des obédiences religieuses. Ceci serait à l'origine du fait que les adeptes, sont souvent torsos nus pour en montrer à la fois, la différence d'avec les autres obédiences, mais aussi la valeur esthétique. Elles se manifestent par des points surélevés, ichtyoïdes, parfois des traits rudimentaires qui finalement, organisent un ensemble graphique dont il paraîtrait singulier de ne pas reconnaître l'art de la composition ainsi que la dextérité de la réalisation. On en est encore à chercher, jusqu'à aujourd'hui, comment se sont développées les techniques d'exécution réussies de ces scarifications sur les peaux des êtres humains. C'est ce que voulait souligner Pales (1946 : 4) lorsqu'il écrivait :

La technique d'exécution qui permet d'atteindre à de pareilles mutilations est digne d'admiration et il est étrange que l'on puisse arriver à de tels résultats sur les téguments humains, je dirais presque sans bavures.

Ce témoignage scientifique sur la prouesse et l'inventivité des africains m'amène à aborder la seconde partie de cette étude sur le mode de passage de l'esthétique du corps à celle de la sculpture.

Fig.4- une femme *Tshokwe* du Congo

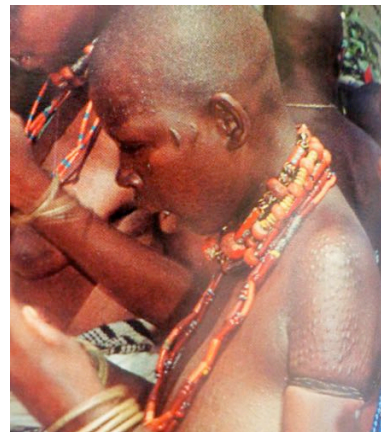
Source :Flickr©

Fig.5- Une femme *Goun* du Bénin,

Source : Tchibozo©

Fig.6- Scarifications au bras d'une femme *Mursi* d'Ethiopie

Source : Flickr ©

Fig.7- Scarifications au bras d'une femme *Goun* du Bénin

Source : Tchibozo©

II- La pratique sculpturale, prétexte de la transcendance du corps

La représentation de l'humain et donc, du corps dans les arts est connue dans toutes les cultures du monde depuis l'Égypte pharaonique jusqu'à aujourd'hui en passant par la Grèce antique. Les découvertes archéologiques en Afrique et ailleurs en ont largement apporté la preuve⁹. Cependant, avec l'évolution des connaissances et surtout, de l'organisation sociale des hommes, ceci a pris différentes formes. Ainsi, si

⁹ Confère à ce sujet Joseph Ki-Zerbo, 1986, Histoire générale de l'Afrique, T.I. UNESCO.

en Occident la représentation de l'humain dans les arts doit être parfaite en tout point et conforme à la réalisation du créateur avec le respect strict des proportions, en Afrique, bien qu'elle soit aussi fondamentale et soumise à des règles, elle n'avait pas la prétention de rivaliser avec Dieu, mais d'évoquer, en plus du corps, la transformation qui lui est adjointe. La sculpture sera donc inventée sur tout le continent et dans plusieurs matières. Elle devient alors un médium pour résoudre des problèmes ontologiques et par là même, un objet mis à la disposition des dieux avant de devenir, à son tour, divinité. Néanmoins, subsiste l'épineuse question de comment est-on passé du corps à la sculpture ?

L'Histoire de l'art, même si c'est une discipline encore en devenir sur le continent, accompagnée d'autres champs de recherche comme l'anthropologie culturelle et toutes les études ethnographiques, a favorisé une importante investigation sur les œuvres réalisées à différentes époques. Mais à ce jour, en l'état actuel de mes connaissances, aucune étude ne s'est encore sérieusement penchée sur la question de comment la transformation du corps s'est imposée à la sculpture. C'est donc ici, un début de réflexions et de recherches sur cette question spécifique. Tous les matériaux, les exemples abondent, ont servi à cet exercice sur le continent, même s'il est encore difficile de savoir à quand exactement remonte l'introduction de chacun d'entre eux.

Les études ethnographiques, appuyées de l'abondante littérature engendrée par les chercheurs de différents pays et, en particulier, ceux des États-Unis sur les arts africains et relayée à travers la revue *African Art* depuis la fin des années 1960, ont fini par faire connaître et reconnaître ces arts. Le bois a facilité ces représentations, au départ très sommaires avant que, progressivement, elles ne deviennent ingénieuses (Tchibozo, 1995). Les œuvres n'étaient pas destinées à représenter l'humain, mais ce qui fait de celui-ci, un acteur en quête de la maîtrise de la nature, les divinités. À titre illustratif, pendant longtemps, les chercheurs se demandaient pourquoi les sculptures africaines et, ceci était une constante sur tout le continent, ne respectaient pas les proportions anatomiques comme certaines œuvres en Occident. Nous pourrions ici, avoir un début de réponse, qui toutefois reste à être confirmé par de futures recherches. Le but principal des artistes n'était pas de représenter l'homme, mais les énergies qui le gouvernent et auxquelles il pouvait s'identifier. Ainsi donc, au cours de

récentes recherches menées dans le cadre d'un projet sous régional¹⁰, j'ai été confronté à deux idées forces pouvant expliquer le processus du transfert des techniques du corps à la sculpture. Malgré le caractère local de ces idées, puisque les recherches ne sont pas encore étendues à d'autres régions du continent, elles justifient le phénomène. Au cours d'une interview que m'avait accordée Goloti Assika (2012), le patriarche sculpteur et encore danseur de masque *Gèlèdè* à Koko, petit village jouxtant la ville de Bantè, au Centre du Bénin et à la frontière avec le Togo, déclarait que les sculptures servaient à représenter les divinités, mais parfois les hommes aussi pouvaient y être identifiés selon les besoins. Ceci viendrait du fait que l'homme, dans la sphère métaphysique, serait simplement identifié à un arbre. Ainsi, comme des arbres dans la nature, les hommes sont en société, dans le monde. Cela rejoint une vieille formule populaire qui voudrait, lorsqu'un homme décède, en tout cas au Bénin, qu'on parle de l'arbre qui est tombé. La première idée caractéristique de ce fait esthétique, fait-il remarquer, c'est que les scarifications réalisées sur les hommes et femmes dans le cadre religieux sont celles des divinités concernées, chaque divinité ayant sa spécificité de scarifications et d'esthétique. Alors, lorsque vient le moment de réaliser des vœux pour cette divinité à un endroit où elle n'est pas matériellement implantée, il faut bien trouver un substitut et, c'est la sculpture dotée des caractères de celle-ci qui devient ce substitut. On applique donc à cette sculpture, les scarifications appropriées.

¹⁰ Il s'agit de recherches menées du 07 au 11 août 2012 dans le cadre du projet AUF *Peuples et frontières dans l'espace ouest africain* coordonné par le professeur Gayibor de l'Université de Lomé.

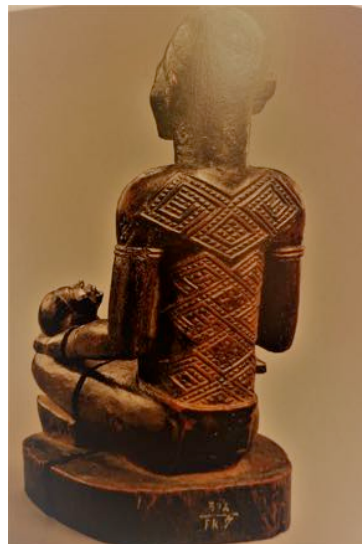
Fig 8- Une femme Mayombe au Congo

Fig 9- Sculpture en bois d'une femme Mayombe du Congo

Transfert des pratiques du corps à la sculpture



Source : Flickr ©



Source : Photo R. Tchibozo

À partir de cette information, il devient possible d'émettre l'hypothèse que la représentation des transformations du corps sur la sculpture était aussi vieille que l'existence des divinités. La deuxième, lorsqu'il s'agissait de soigner quelqu'un dans toutes les dimensions requises, une représentation de celui-ci s'avère nécessaire et à la mesure de l'opération à accomplir. La sculpture joue pareillement ce rôle et incarne ainsi la personne à réintégrer. Ce qui signifie que la pratique est tout aussi vieille, même s'il est encore actuellement difficile de dire exactement à quand elle remonte. En conséquence, c'est tout à fait naturel pour ces populations de transférer les techniques de transformation du corps à la sculpture et elles y apportaient tout le soin requis pour que les résultats soient ce que nous observons aujourd'hui. Les exemples sont nombreux sur le continent et reflètent cette volonté, même dans ces circonstances particulières, d'allier l'utile à l'agréable, également pour les objets. Jusque-là, les sculptures marquaient encore la frontière entre les différents peuples qui sont à l'origine de leur réalisation. Cependant, l'histoire des relations avec les autres cultures déterminera une autre dynamique, certainement inattendue, mais lourde de

conséquences pour l'ensemble de l'Afrique. Alors, comment s'est opéré le transfert de la sculpture à la peinture ?

Fig. 9 Sculpture Bété de Côte d'Ivoire ayant reçue des scarifications



Fig.10 Le masque Cihongo (R.D. Congo, Angola, Zambie et Namibie)

Fig.11 Le masque Mwana Pwo



Fig.12 Sculpture Yoruba avec scarifications sur tout le corps et l'esthétique est étendue à l'objet sur la tête



Source : L'Art africain

III- La peinture contemporaine en Afrique et les scarifications

Les relations culturelles et artistiques de l'Afrique avec l'Occident ont cet avantage qu'elles ont permis au monde entier, à l'inverse des discours de dévalorisation culturelle, de se rendre compte que le continent avait développé, à diverses époques, des techniques propres pour justifier son organisation spatiale. A l'époque où la colonisation n'avait pas encore créé les frontières tangibles entre les pays, les grandes entités politiques déterminaient les frontières sans réelle séparation des peuples assimilés et alors, l'interpénétration était active. Les signes et symboles mis en exergue après les conquêtes coloniales par des études pointues de différents champs de connaissance pour montrer la différence fondamentale entre ces populations n'étaient, en fait, pas une réalité¹¹. Certes, les "cicatrices raciales" ou autres scarifications permettaient de déterminer l'origine ou l'appartenance religieuse des individus, mais n'affectaient pas leur unité culturelle. Le cas des masques *Gèlèdè* est exemplaire à cet égard. Sculptés au Sud-Ouest du Nigeria et au Sud-Est du Bénin chez les Yoruba et, plus tard dans la région d'Agonlin au Bénin chez les Mahi, ces masques affichent des disparités dans la réalisation des "cicatrices raciales", marques d'identification de chacune de ces populations et pourtant, l'unité du fait culturel n'est pas remise en

¹¹ Confère à ce sujet, par exemple, l'évolution des études sur la sculpture de l'Afrique de l'Ouest par le musée ethnographique de Berlin en moins de 10 ans, de 1960 à 1969. Trois ouvrages ont été édités par Krieger K., Kutscher G., 1960, *West-Afrikanische Masken* et Krieger K., 1965 et 1969, *West-Afrikanische Plastik I et II*.

cause. C'est cette perception sur le global, comme le recommandait Cheikh Anta Diop (1954), qui permet de lire l'unité culturelle du continent que nous révèle l'évolution des pratiques artistiques. Pourtant, les débuts d'une telle découverte remontent aux expositions universelles organisées par les puissances colonisatrices¹². Elles permettaient de mettre en scène la production artistique africaine et à en unifier l'impression dégagée sur les spectateurs. Aussi le regroupement en un seul lieu, dans un musée à l'exemple de celui du Trocadéro en France, offre à la fois l'ancienneté et le panorama de la production artistique africaine et contribue ainsi, en l'enracinement du phénomène. L'art africain est devenu ce qu'il convient aujourd'hui de nommer le "World Art". C'est en ces moments que, l'image renvoyée par ces présentations des œuvres venues du continent a commencé à ne plus laisser personne indifférent et en premier, les africains. S'en est suivi toute la bataille des pères de la Négritude et ses corollaires, notamment l'organisation du premier et du second festival mondial des arts nègres avec l'adoption symbolique de leur logo et progressivement, la peinture contemporaine s'en est emparé et les signes et symboles des cicatrices et scarifications ne sont plus étrangers à l'Africain quel que soit sa région d'origine. Le cas d'illustration le plus évident est celui de l'artiste ivoirien Frédéric Bruly Bouabré qui permet de bien rendre compte du phénomène. Il n'est sans doute pas le premier, ni le seul à travailler sur cette thématique, mais l'ampleur que cela a pris avec lui, semble ne pas encore avoir d'égal sur le continent.

La production plastique de Bouabré est particulièrement surprenante et a fait le tour du monde. Il ne s'agit pas ici, de faire une biographie de l'artiste, mais de relever dans sa production, la dimension qui correspond le mieux au processus que je décrivais depuis le début de cette étude, celle qui permet d'établir le processus du passage de la transformation du corps à la sculpture et plus tard, à la peinture. C'est lui-même, sur des pages de feuilles de cahier, un peu comme les petits encadrés dont il a le secret, qui a décrit comment l'inspiration lui est arrivé, où et comment. Tout serait parti d'une visite au musée national de Côte d'Ivoire à Abidjan, le lundi 09 mai 1972. Parti de la

¹² Les expositions universelles qui ont globalement eu lieu de 1862 à 1930 étaient organisées dans le double but de montrer la puissance militaire et économique des puissances colonisatrice et surtout, justifier au regard de leur peuple, la mission civilisatrice dont s'était investie l'entreprise coloniale. Cela a pu servir, bien que ce soit loin des objectifs de tels événements, à montrer l'unité culturelle de l'Afrique.

description d'un tam-tam qu'il nomme « l'Antique monument d'art africain », le « Génie noir » comme il aimait à se qualifier entreprend l'énumération progressive de tous les signes et symboles réalisés sur cet objet jusqu'aux scarifications exécutées sur les sculptures qui l'ornent. C'était le début d'une aventure picturale sans commune mesure dans l'histoire de l'art africain sur ce thème. Le 07 février 1982, si la date inscrite sur l'œuvre fait foi, il réalisa, semble-t-il, la première peinture sur les scarifications qu'il décrivait avec force détails. Tous les genres de scarifications ont été explorés et il ne les spécifie pas, sauf pour de rares cas et les appelle « Antique art africain » et « Bruly et la scarification ». Cela a amplifié le caractère absolument esthétique des scarifications réalisées sur les téguments humains, puis sur les sculptures depuis fort longtemps sur le continent. Pour renchérir l'origine des scarifications, environ une décennie plus tard, il réalisa les peintures des mêmes scarifications, mais directement sur des visages peints, parfois sur des portraits au milieu de tableaux généralement polychromes alors que les premières étaient en noir et blanc. Cette évolution indique la volonté d'une part, de s'adapter aux temps et d'autre part, de montrer que l'expression de ces scarifications provenait du corps humain.

Fig. 13 et 14 Frédéric Bruly Bouabré et les scarifications, deux genres du même artiste.



Sources : Archive photographique du KHI Berlin

Conclusion

Le processus de passage de la transformation du corps à la sculpture et à la peinture est l'un des progrès les plus remarquables à la fois en termes de maîtrise de la matière et de la technologie, mais aussi sur le plan esthétique que l'Afrique ait accompli. Cependant, il est passé inaperçu, pour de multiples raisons qu'il est inutile d'évoquer ici et donc, l'une des preuves que le continent n'a jamais été statique, même si les changements sont moins violents qu'ailleurs. La complexité de l'organisation sociale et spatiale a obligé les africains à trouver des solutions pour un vivre ensemble plus ou moins harmonieux dont les outils privilégiés ou plus exactement, les mieux adaptés furent les "cicatrices raciales" ou les scarifications. Le corps, premier espace de l'expression de cet imaginaire avait montré les aptitudes de ceux-ci à développer les pratiques esthétiques sur n'importe quel support et avait suscité l'admiration de nombre de chercheurs comme Pales (1946) et Falgayrette-Leveu (1994). Cela avait aussi généré beaucoup de malentendus au point où, on se demandait si là où les "autres" parlaient et pensaient barbarie, nous nous pourrions parler de beauté et penser organisation et harmonie sociale. Finalement, cette confusion trouvera une issue adéquate dans les études de plus en plus poussées sur les peuples du continent. Les pratiques sur les téguments vont aussi progressivement laisser place à celles sur d'autres matériaux pour réaliser les transformations sur des sculptures, la forme artistique la mieux connue sur le continent et en dehors d'ailleurs avant que celle-ci, à son tour ne soit muée en peinture. Des circonstances ont-elles favorisé ce processus ? Rien de fondamental puisque, en ce qui concerne les deux premiers médiums, les téguments et autres matériaux pour la sculpture, les pratiques pourraient être concomitantes. D'aucuns cependant, pensent que la modernité, comprise comme « cette manière nouvelle de se regarder avec ses propres yeux selon des références fondées sur la pensée originelle de l'Égypte ancienne » (Thiémelé, 2007 :28) a largement influencé l'abandon graduel des pratiques tégumentaires au profit d'autres médiums. Des signes et symboles particuliers sur le corps et sur la sculpture, nous sommes arrivés aux signes et symboles communs, parce que tout le monde s'y identifie et ils sont acceptés de tous comme représentant tout simplement l'Afrique.

Références bibliographiques

1- Sources orales

N° d'ordre	Nom et prénoms	Date et le lieu de l'entretien	Qualité	Âge
1	Goloti Assika	Août 2012 à Koko (Bantè)	Sculpteur et danseur de Guèlèdè	né vers 1902
2	Oura Jean	Août 2012 à Akpassi (Bantè)	Cultivateur, Président du culte Guèlèdè	né vers 1935

2- Bibliographie

- Agblemagnon (F. N'Sougan), 1969, *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire, Les Évè du Sud-togo*, La Haye, Mouton & C°, 219p.

- Amoule (F. Eustache), « Les scarifications : Un héritage ancestral... une identité ethnique ? » in quotidien béninois Fraternité du 05 Février 2014.

- Berthelot (Jean-Michel), 1983, « Corps et société (problèmes méthodologiques posés par une approche sociologique du corps) » in *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. LXXIV, Janvier-Juin 1983, Paris, Presses Universitaires de France, p. 119-131.

- Bourdieu (Pierre), 1989, « La croyance et le corps » in *Le Sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, pp. 111-134.

- Bouvier (Nicolas), 2010, *Le corps dans l'art* [en ligne], sur le site: <http://perezartsplastiques.Com/les-notions-dans-les-arts-plastiques/> consulté le 18 /01/ 2016.

- Breton (David. & alii), 2006, *Qu'est-ce qu'un corps ? Afrique de l'Ouest, Europe occidentale, Nouvelle-Guinée, Amazonie*, Paris, Flammarion, 216p.

- Brook (Katherine), 2014, « La scarification racontée dans le projet photographique de Joana Choumali » in The Huffington Post du 27.09.2014.

- Caprioli N. & alii, avril 2006, « Masquer le corps, marquer le corps » in *Agenda Interculturel*, n°242, pp. 2-20.
- Cheikh (Anta Diop), 1957, *Nations nègres et culture. De l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique Noire d'aujourd'hui*, Paris, Présence Africaine.
- Cheikh (Anta Diop), 1960, *Unité Culturelle de l'Afrique Noire*, Présence Africaine.
- Comeau (G. & alii), 2001, *Le corps : ce qu'en disent les religions*, Paris, Éditions Ouvrières, 175p.
- Clastres (Pierre), 1976, « De la torture dans les sociétés primitives » in *La Société contre l'État*, Paris, Éditions de Minuit, p. 152-160.
- Corraze (J.), 1980, *Les communications non-verbales*, Paris, P.U.F. 189p.
- Courtine (Jean-Jacques) et Haroche (Claudine), 1991, « Identités et identifications du visage » in *Art et Thérapie*, n° 40-41, (« Le visage dévisagé. De la séduction humaine à la représentation divine »).
- Delange (Jacqueline), 2006, *Arts et peuples de l'Afrique noire*, Paris, Gallimard, 334p.
- Delon (Michel), 1977, « Corps sauvages, corps étranges » in *Dix-huitième Siècle*, n° 9 (« Le sain et le malsain »), pp. 27-38.
- Descamps (Marc-Alain), 1986, *L'invention du corps*, Paris, P.U.F, 176p.
- Descamps (Marc-Alain), 1986, *Les modèles culturels du corps* [en ligne], consulté le 18.01.2016.
- Despeux (Catherine), 1996, « Le corps, champ spatiotemporel, souche d'identité » in *L'Homme, Revue Française d'Anthropologie*, n° 137, p. 87-118.
- Detrez (Christine), 2002, *La Construction sociale du corps*, Paris, Le Seuil, 246p.
- Duhart (F.), Charif (A.), Le Pape (Y.), 2005, *Anthropologie historique du corps*, Paris, L'Harmattan, 330p.
- Falgayrettes-leveau (Christiane), 1994, *Corps Sublimes*, Paris, Musée Daper 236p.
- Falk (Pasi), 1991, « La corporéité et l'histoire » in Catherine Garnier (dir.), *Le Corps rassemblé. Pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*, Montréal (Québec), Agence d'Arc, p. 44-67.
- Fournier (Martine), 2002, « Le corps, emblème de soi » in *Sciences Humaines*, n° 132, (« Le souci du corps »), p. 22-23.

- Hamzaoui M., 1997, *Le corps dans les sociétés plurielles*, Bruxelles, Sabir, 110p.
- Henck (Véronique), 1995, « La perception de l'altérité » in *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales*, n° 48, Dunod, p. 219-228.
- Kerchache (Jacques), Paudrat (Jean-Louis), Stéphan (Lucien), 1988, *L'Art africain*, Paris, Mazenod.
- *L'Art au Congo*, exposition universelle et Internationale de Bruxelles, 1958.
- Le Breton (David), 1985, *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Librairie des Méridiens, 275p.
- Le Breton (David), 2010, *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, éditions Métailié, 228p.
- Lévi-Strauss (Claude), 1955, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 279p.
- Lévi-Strauss (Claude), 1962, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 397p.
- Leiris (Michel), Delange (Jacqueline), 1967, *Afrique noire. La création plastique*, Paris, Gallimard, 268p.
- Loux (Françoise), 1979, « Le façonnage du corps » in *Le Corps dans la société traditionnelle*, Paris, Berger-Levrault, p 61-72.
- Maisonneuve (Jean) et Bruchon-Schweitzer (Marilou), 1981, *Modèles du corps et psychologie esthétique*, Paris, P.U.F. 206 p.
- Mauss (Marcel), 1960, « Les techniques du corps » in *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 363-386.
- Méchin (Colette) (dir.), 1997, *Usages culturels du corps*, Paris, L'Harmattan, 308p.
- Merton (R. K.), 1983, *Social Theory and Social Structure* [trad. Fr. H. Mendras, *Éléments de théorie et de méthode sociologiques*], Paris, G. Monfort.
- Muller (Eugène) (éd.), 1888, *Deux voyages en Asie au XIIIe siècle par Rubriques G. et Marco Polo*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 318p. Mise en ligne par Galica la BnF, consulté le 06.10.2012.
- Pales (Lucien), 1942, « Le problème des chéloïdes et le point de vue colonial » in *Médecine tropicale*, T. II, N^{os} 3 et 4, Marseille, École d'Application du Service de Santé des Troupes Coloniales, Pharos, pp. 183-215 et 275-296.
- Pales (Lucien), 1946, « Les mutilations tégumentaires en Afrique noire » in *Journal de la Société des Africanistes*, Tome 16. p. 1-8 ; En ligne sur le site :

http://www.persee.fr/doc/jafr_0037_9166_1946_num_16_1_2567, consulté le 02/02/2015.

- Polo (Marco), 1298, *Devisement du monde*, XXII.
- Saliba (Jacques), 1999, « Le corps et les constructions symboliques » in *Socio-anthropologie* [En ligne], 5 | 1999, mis en ligne le 15 janvier 2003, consulté le 19/05/2016. URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/47>.
- Senghor, (S. Léopold), 1956, « L'Esthétique négro-africaine » in *Diogenes*, N° 16, pp. 43-61.
- Senghor, (S. Léopold), 1977, « négritude et civilisation de l'universel », *Liberté* 3, Paris, Seuil, 573p.
- Tchibozo (Romuald), 2013b, « Le masque gèlèdè à l'épreuve des frontières : le cas de Bante et de Kaboli » in Nicoé Gayibor (Ed.), 2013 *Peuples et frontières dans l'espace ouest africain*, Lomé Presses de l'UL, collection Patrimoines N° 15, pp 165-186.
- Tchibozo (Romuald), 2011, « Le Gèlèdè, un argument de développement artistique sous régional : cas de la République du Bénin (Afrique de l'Ouest) » in IMO- *IRIKISI*, Vol. 3, N°1 juillet 2011, pp. 43-52.
- Tchibozo (Romuald), 1995, *L'Art sculptural Idaatcha : de 1890 à 1938*, Université d'Abomey-Calavi, Mémoire de maîtrise d'Histoire de l'art, 104 p.
- Thomas (Louis-Vincent), 1982, « Corps et société : le cas négro-africain », *Actions et Recherches Sociales*, Volume 6, N° 1, (« Corps et société »), Paris, Ères, p. 75-98.
- Thiemele B., 2007, *L'identité africaine et la renaissance culturelle*, Texte de la conférence publique Les Vendredis du CERAP, 21 mars 2007, Abidjan, CERAP.
- Thomas (Louis-Vincent), 1983, « Le corps pour l'homme d'Afrique noire », *Quel Corps ?* N° 23-24 (« La Voix »), p. 77-80.
- Warnier (Jean-Pierre), 2006, « Techniques du corps et esthétique de l'art royal en Afrique » in *Le Portique* [En ligne], 17 | 2006, mis en ligne le 15 décembre 2008, consulté le 09/05/2016. URL : <http://leportique.revues.org/784>
- Zoeringre (Rémi), 2016, *Scarification en pays peulh : dans le secret du "pésocka"* in Sidwaya du 3 juin 2016.