



ISSN : 2958-5805 (E)  
2958-5813 (P)

N° 5 / Jan - 2025

# Cahier De La Recherche Africaine

Revue pluridisciplinaire : Lettres, Arts et Sciences Humaines



## Histoire, société et langage : la reconfiguration des idées

Revue indexée : Scientific Journal Impact Factor (SJIF)



# **CAHIER DE LA RECHERCHE AFRICAINE**

**Revue Pluridisciplinaire  
Lettres, Arts et Sciences Humaines**

-----

**Université Omar Bongo**

**Année 3 / Numéro 5 / Janvier 2025**

**ISSN : 2958-5805 (E)**

**2958-5813 (P)**

## **HISTOIRE, SOCIETE ET LANGAGE : LA RECONFIGURATION DES IDEES**



**TOGETHER WE REACH THE GOAL**

**Revue indexée**

**Scientific Journal Impact Factor (SJIF)**

**<https://sjifactor.com/passport.php?id=23299>**

**Impact Factor : 5,338**



## MENTION LEGALE

La rédaction du *CRA* rappelle que les opinions exprimées dans les articles ou reproduites dans les analyses n'engagent que leurs auteur(e)s.

© Editions GNK Gabon 2025

[gnkeditons.gab@gmail.com](mailto:gnkeditons.gab@gmail.com)

ISSN : 2958-5805 (E) / 2958-5813 (P)

ISBN : 979-8-30602-397-7

Tous droits réservés pour tous les pays.

Toute modification interdite



Revue pluridisciplinaire : Lettres, Arts et Sciences Humaines

ISSN : 2958-5805 (E) / 2958-5813 (P)

Contacts

[revue.cra@revue-cra.com](mailto:revue.cra@revue-cra.com) / [cra.uob@gmail.com](mailto:cra.uob@gmail.com)

site : [www.revue-cra.com](http://www.revue-cra.com)

Bp. 17004, Université Omar Bongo, Libreville - Gabon

#### DIRECTEUR DE PUBLICATION

NDOMBI-SOW Gaël, Maître de Conférences, Université Omar Bongo

#### REDACTEUR EN CHEF

MAGNIMA-KAKASSA Arsène, Maître de Conférences, Université Omar Bongo

#### SECRETARIAT

BISSIELO Gaël Samson, Université Omar Bongo

BIVEGHE BI NDONG Wilfried, Institut de Recherche en Sciences Humaines

DISSY DISSY Yves Romuald, Université Omar Bongo

KOMBILA YEBE MAKOUNDOU Jean Mariole, Université Omar Bongo

KOUMBA ALIHONOU Gwladys, Ecole Normale Supérieure de Libreville

MASSALA MBINDZOUKOU Marius, Université Omar Bongo

MESSA Guy Christian, Université Omar Bongo

MILEBOU NDJAVE Kelly Marlène, Université Omar Bongo

MOUVONDO Epiphane, Université Omar Bongo

NDONG BEKA II Poliny, Université Omar Bongo

#### COMITE SCIENTIFIQUE

- **DIENE Babou**, Professeur Titulaire (Littérature), Université Gaston Berger - Sénégal
- **FOTSING MANGOUA Robert**, Professeur Titulaire (Littérature), Université de Dschang - Cameroun
- **IDIATA Franck Daniel**, Professeur Titulaire (Linguistique), Université Omar Bongo - Gabon
- **LAMAH Daniel**, Professeur Titulaire (Géographie), Université de Kindia - Guinée
- **MADEBE Georice Berthin**, Directeur de Recherche (Sémiotique), Institut de Recherches en Sciences Humaines (IRSH) de Libreville - Gabon
- **MAMADOU DINDE Diallo**, Professeur Titulaire (Histoire), Université de Kankan - Guinée
- **MBONDOBARI Sylvère**, Professeur des Universités (Littérature), Université Bordeaux Montaigne - France
- **MENGUE M'OYE Alexis**, Professeur Titulaire (Histoire), Université Omar Bongo - Gabon
- **MONGUI Pierre-Claver**, Professeur Titulaire (Littérature), Université Omar Bongo - Gabon
- **N'GORAN David**, Professeur Titulaire (Littérature), Université Félix Houphouët-Boigny - Côte d'Ivoire



- **NDOMBET André-Wilson**, Professeur Titulaire, (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **NZINZI Pierre**, Professeur Titulaire (Philosophie), Université Omar Bongo – Gabon
- **RENOMBO Steeve**, Professeur Titulaire (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **TONDA Joseph**, Professeur Titulaire (Sociologie/Anthropologie), Université Omar Bongo – Gabon
- **AKOMO ZOGHE S. Cyriaque**, Maître de Conférences (Civilisations hispano-africaines), Ecole Normale Supérieure de Libreville – Gabon
- **BIKOMA Florence**, Maître de Conférences (Anthropologie), Université Omar Bongo – Gabon
- **KONAN Richmond Alain**, Maître de Conférences (Littérature), Université Félix Houphouët-Boigny – Côte d’Ivoire
- **MAGNIMA-KAKASSA Arsène**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **MAKITA-IKOUAYA Euloge**, Maître de Conférences (Géographie), Université Omar Bongo – Gabon
- **MAPANGOU Dacharly**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **MBOYI BONGO Serge**, Maître de Conférences (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **MEBIAME ZOMO Maixant**, Maître de Conférences (Anthropologie), Université Omar Bongo – Gabon
- **MOMBO Charles Edgar**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **MOUSSOUNDA IBOUANGA Firmin**, Maître de Conférences (Linguistique), Université Omar Bongo – Gabon
- **MVE EBANG Bruno**, Université Omar Bongo, Maître de Conférences (Science Politique), Université Omar Bongo – Gabon
- **NDOMBI-SOW Gaël**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **NZENGUET IGUEMBA Gilchrist Anicet**, Maître de Conférences (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **OBIANG NNANG Noël Christian-Bernard**, Maître de Conférences (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **OVONO EBE Mathurin**, Maître de Conférences (Littérature espagnole), Université Omar Bongo – Gabon
- **PAMBO PAMBO N’DIAYE Anges Gaël**, Maître de Conférences (Littérature anglaise), Université Omar Bongo – Gabon
- **SANDOUONO FAYA Moïse**, Maître de Conférences (Histoire), Université de Kindia – Guinée
- **SOUMAHO MAVIOGA Orphée Martial**, Maître de Conférences (Sociologie), Université Omar Bongo – Gabon
- **TABA ODOUNGA Didier**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon



## SOMMAIRE

<b>EFFETS LITTÉRAIRES ET COMMUNICATIONNELS.....</b>	<b>11</b>
<b>MOURSAL Makaye</b> (Université de N'Djaména - Tchad) Incursions langagières dans les pièces de théâtre de baba moustapha, d'Ahmad Taboye et de Vangdar Dorsouma .....	<b>13</b>
<b>LETSETSENGUI Marthe Prisca</b> (Université Omar Bongo - Gabon) La représentation des univers créatifs des écrivains francophones.....	<b>31</b>
<b>KUMBE MANDUKU DIBONGUI F. S.</b> (Université Bordeaux-Montaigne - France) Sexualité féminine : entre pouvoir et soumission dans le roman <i>Cueillez-moi jolis messieurs</i> de Bessora .....	<b>45</b>
<b>MOUNZIEGOU-MOMBO Narcice Wolfgan</b> (Université Omar Bongo - Gabon) Société hésitante : discursivité fétide à travers « Aux choses du pays » de Movaizhaleïne .....	<b>63</b>
<b>SAWADOGO Issaka</b> (Université Joseph Ki-Zerbo - Burkina Faso) Polyphonie et prise en charge de l'énonciation dans les propos des enseignants sur les langues nationales au Burkina F.....	<b>79</b>
<b>OMPOUSSA Virginie</b> (Université Omar Bongo Libreville - Gabon) <b>IBOUEMALT NDOMBALT Marlène Jobert</b> (Université Omar Bongo - Gabon) La guerre des statuts chez les femmes au Gabon : une forme de violence faite aux femmes par les femmes.....	<b>95</b>
<b>BINGANGA Olivia</b> (Université Omar Bongo - Gabon) L'influence de la transmission linguistique et des contraintes parentales sur le développement des compétences linguistiques chez les enfants gabonais.....	<b>109</b>
<b>HUMANITÉS CLASSIQUES ET ESTHÉTIQUE MODERNE.....</b>	<b>123</b>
<b>GUÉBO Josué Yoroba</b> (Université Félix Houphouët-Boigny - Côte d'Ivoire) Rémunérer l'art traditionnel d'Afrique ? Esquisse d'une théorie.....	<b>125</b>
<b>ARTHUR Noah Messi Frank</b> (Université de Dschang - Cameroun) Repenser l'identité et l'histoire en Afrique noire.....	<b>139</b>
<b>MOUTANGOU Fabrice Anicet</b> (Université Omar Bongo - Libreville) « Chant du coupeur d'okoume » ou les difficultés socio-humaines liées à l'exploitation forestière dans la colonie du Gabon.....	<b>153</b>



<b>DIOP Birama</b> (Université Paris Cité – France) La légitimation du pouvoir politique en question.....	165
<b>OUATTARA Kesséto E.</b> (Université Felix Houphouët-Boigny – Côte d’Ivoire) Mogoya et prévention des conflits : repenser la cohésion sociale et la paix en Afrique subsaharienne .....	177
<b>BORUGH BU DJORH Antoine</b> (Université Omar Bongo – Gabon) Le concept de « force du droit » chez Hobbes à la lumière des lectures critiques de Rousseau et Kant.....	195
<b>BALDÉ Moctarou</b> (Université Cheikh Anta Diop de Dakar – Sénégal) La problématique de l’union du corps et de l’âme : Descartes et Spinoza....	209
<b>MICKALA Cyrille</b> (Université Omar Bongo – Gabon) <b>BISSA-BI-NZUE Astride</b> (Ecole Normale Supérieure – Gabon) Pensée technoscientifique et dépoétisation du monde. Autour de science et esthétique chez Maurice Merleau-Ponty.....	223
<b>COULIBALY Katinan Timothée</b> (Université Alassane Ouattara – Côte d’Ivoire) L’Afrique sous le pouvoir des dictateurs : analyse politico-sociale de la longévité au pouvoir.....	239
<b>KOUTTE Moussa</b> (Université de N’Djaména – Tchad) Appropriation des projets de renforcement de la résilience climatique dans le Sahel : cas des aménagements climato-résilients dans le département du Guera/Tchad.....	261
<b>NZAOU Levi Ruben</b> (Université de Poitiers – France) La libre circulation des personnes en Afrique centrale à l’épreuve de la gestion du covid : quelles ont été les conséquences à la frontière Gabon-Cameroun ?.....	277
<b>DOGONI Y.</b> (Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako – Mali ) <b>COULIBALY K.</b> (Université des Sciences Sociales et de Gestion de Bamako – Mali) <b>FOFANA Issa</b> (Université des Sciences Sociales et de Gestion de Bamako – Mali) Enjeux de l’émigration irrégulière : repenser le paradigme du départ des jeunes de la commune rurale de Diallan au Mali.....	293
<b>MEYE NDONG Serges</b> (Université Omar Bongo – Gabon) Les immigrés ouest-africains : facteur d’insécurité ou enjeux pour l’économie gabonaise ? essai à partir du 6 <sup>ème</sup> arrondissement de Libreville et de la commune de Ntoum.....	311
<b>AMON Angba Martin</b> (Université Alassane Ouattara-Bouaké – Côte d’Ivoire) Modélisation et déconstruction de la formation universitaire au prisme de la résonance de Hartmut.....	331



<b>COULIBALY Brahim</b> (Université Alassane Ouattara – Côte d’Ivoire) <b>AKABILE Attia Michel</b> (Université Alassane Ouattara – Côte d’Ivoire) Déterminants socioculturels et économiques de la réticence des conjoints face à la réalisation de la consultation prénatale (CPN) au premier trimestre de la grossesse à Agnibilekrou (CRCI).....	349
<b>SEURGONDA PATEDJORE SOUDY Jonas</b> (Université de N’Djamena – Tchad) <b>FOCKSIA DOCKSOU Nathaniel</b> (Université de N’Djamena – Tchad) Les défis du transport universitaire à N’Djamena : une analyse des obstacles rencontrés par les étudiants en 2023-2024.....	367
<b>CISSE Babacar</b> (Université de Montréal – Canada) Pilules, sirops, huiles, crèmes et suppositoires pour quête de rondeurs : les publicités sur TikTok au péril de la santé au Sénégal.....	383
<b>DIOP Mor</b> (Université Cheikh Anta Diop – Sénégal) Le conseil départemental de Ziguinchor entre déficit de ressources humaines et manque d’éclat face aux populations.....	397
<b>RAZAMANY Guy</b> (Université de Mahajanga – Madagascar) <b>TOTOVAHINY Bellarmin Nicodème</b> (Université de Mahajanga – Madagascar) Nourrir la société et se nourrir en société : enjeux sociaux de la sécurité alimentaire : cas de <i>jao</i> ou <i>ja</i> chez les <i>Tsimihety</i> de <i>Mandritsara</i> à Madagascar.....	415
<b>DJININBOH Gabriel</b> (Université de N’Djamena – Tchad) L’intégration de l’éducation à la citoyenneté dans les programmes scolaires tchadiens : défis, opportunités et meilleures pratiques.....	433
<b>TSIBA Jean-Kevin Aimé</b> (IRSH-CENAREST – Gabon) <b>ZOO EYINDANGA René Casimir</b> (École Normale Supérieure – Gabon) Les politiques environnementales au Gabon, entre discours et réalité apodictique.....	447
<b>MBOYI-MOUKANDA Laure Cynthia</b> (Université Omar Bongo – Gabon) Les domaines de la filiation chez les Tsengui du Gabon : des origines à nos jours.....	467





# HUMANITÉS CLASSIQUES ET ESTHÉTIQUE MODERNE

## REMUNÉRER L'ART TRADITIONNEL D'AFRIQUE ? ESQUISSE D'UNE THÉORIE

Josué Yoroba GUÉBO

Université Félix Houphouët-Boigny – Côte d'Ivoire

[jguebo@yahoo.fr](mailto:jguebo@yahoo.fr)

**Résumé :** Esquisser une théorie organisant la rémunération équitable des créateurs – et ayants droit – dans l'espace de l'art traditionnel africain, tel est le projet du présent article qui entend ainsi délimiter les traits d'une propriété intellectuelle, précisément brouillée par une tradition de production anonyme. Il apparaît que la filiation de la création dans l'art se ramifie en deux perspectives. L'une pose l'artiste comme un créateur individuel. L'autre perçoit l'auteur comme un strict d'œuvres dont la paternité ne peut lui être exclusive. Dès lors, comment surmonter la contradiction entre approche individualisée et perspective plurielle de la filiation du produit artistique ? Si l'œuvre d'art ne doit tenir que de l'action d'un auteur donné, comment restituer la part d'influence héritée de la tradition, explicite ou implicite ? L'œuvre, en art, est-elle le produit d'un demiurge autarcique ou la face émergée d'une sédimentation de créations ? Mais plus fondamentalement, comment rendre aux auteurs de pièces relevant de l'art traditionnel d'Afrique les droits liés à leur propriété intellectuelle en l'absence à la fois d'une culture de signature des créations et d'un système transversal de perception et de répartition des droits ?

**Mots-clés :** Art traditionnel africain ; Droit d'auteur ; Propriété intellectuelle ; Société de gestion collective

Abstract: The aim of this article is to sketch out a theory for the equitable remuneration of creators - and rightful claimants - in the field of traditional African art, in order to delineate the features of intellectual property, which is precisely blurred by a tradition of anonymous production. It appears that the filiation of creation in art branches out into two perspectives. One sees the artist as an individual creator. The other sees the author as a strict creator of works whose paternity cannot be exclusive to him or her. How, then, can we overcome the contradiction between an individualized approach and a plural perspective on the filiation of the artistic product? If a work of art is solely the work of a given author, how can we restore the influence inherited from the tradition, explicit or implicit, from which it originates? Is the work of art the product of an autarkic demiurge, or the emerging face of a sedimentation of earlier creations? More fundamentally, how can we restore intellectual property rights to the authors of traditional African artworks, in the absence of both a culture of signature for creations and a transversal system for collecting and distributing rights?

**Keywords:** African traditional art ; Copyright ; Intellectual property ; Collective management society

### Introduction

Parler d'« arts traditionnels africains » suppose la référence à un espace géographique spécifique et paraît impliquer l'allusion à une identité distinctive et à une esthétique caractéristique. Or, si l'on doit à Jacqueline Delange (1967) et Jean-Louis Paudrat (1988) et plus récemment, à Babacar Mbaye Diop, d'avoir livré des lignes théoriques de l'art traditionnel africain, il revient sans doute à l'historien de l'art et écrivain Carl Einstein d'avoir dressé en 1915, dans son ouvrage *Negerplastik* (*La Sculpture nègre*) les lignes initiales de l'essentiel du donné spéculatif sur l'art traditionnel d'Afrique. La



publication de *Negerplastik* de Carl Einstein, écrit à ce sujet Zoë Sara Strother, constitua (...) l'acte fondateur de l'histoire de l'art africain (...) contribua à légitimer les catégories de *sculpture nègre* ou d'*art africain* » (Strother, 2011 : 30). Mais l'honneur ainsi décerné à Carl Einstein paraîtrait surfait s'il ne tenait compte des travaux de son compatriote Leo Frobenius qui déjà, dès 1912, professait « qu'il existait durant l'Antiquité une culture ancienne, bien supérieure à celle que l'on trouve aujourd'hui sur le sol africain » (Frobenius, 2009 [1912] : 195). Mais bien qu'il soit aujourd'hui entendu que l'art précolonial – ou encore l'art traditionnel africain – soit saisissable sous des traits distincts, reste pendant la question de sa monétisation, c'est-à-dire celle de sa saisie comme activité et objet de rémunération clairement codifiés

À l'heure où la culture s'exprime en termes d'industrie, comment faire passer les productions de l'art traditionnel d'Afrique de la sphère de l'économie primaire à celle des secteurs industriels et tertiaires ? Le caractère anonyme de l'essentiel des produits de l'art traditionnel issus d'Afrique, n'impose-t-il pas une confusion entre pièces artistiques et produits d'artisanat ? Par ailleurs, le statut rituel de biens de pièces d'une telle production prête-t-il à la monétisation ? N'est-il pas, dès lors, nécessaire de redéfinir l'identité du produit traditionnel d'Afrique, de sorte à en assurer la réceptivité comme bien d'échange économique ? Sur la base de quelle grille est possible une clé d'évaluation fiduciaire d'un tel patrimoine ?

Sur la base d'une méthodologie démonstrative, nous nous attacherons à montrer, premièrement, que le caractère non individué des produits de l'art traditionnel africain induit une confusion entre son champ d'activité et celui de l'artisanat. Nous tenterons ensuite d'indiquer qu'une conception plus rituelle que commerciale des objets de l'art traditionnel d'Afrique constitue une pesanteur. En troisième ressort, nous poserons la professionnalisation de l'art comme voie de monétisation des biens de l'art traditionnel africain. Nous indiquerons, enfin, que les sociétés de gestion collective de droits d'auteur se doivent de gommer les lignes de l'anonymat des créations en procédant à un recensement rigoureux des créateurs. Ils doivent discriminer entre compositeurs et interprètes, et passer, pour les œuvres sonores, de l'oralité à la partition, tout en élaborant une grille de rémunération des travaux et services artistiques, qui tienne notamment l'ancienneté des œuvres comme critère de plus-value.

## 1. Du brouillage typologique entre art traditionnel d'Afrique et artisanat

L'une des difficultés auxquelles se trouvent confrontés les arts traditionnels d'Afrique reste celle de leur classification. Il est, en effet, malaisé d'opérer une rupture claire entre les produits des arts traditionnels d'Afrique et les pièces conventionnellement considérées comme relevant de l'artisanat. Cette confusion respire d'au moins trois constantes : le rôle, la reproductibilité et l'anonymat de ces œuvres. Sur le premier facteur, l'ambivalence tient du fait que bien des produits considérés comme relevant de l'art traditionnel d'Afrique ne s'inscrivent pas nécessairement dans la perspective non utilitariste que les traditions critiques assignent généralement aux objets d'art. À l'image de produits de l'artisanat, les œuvres des arts traditionnels d'Afrique sont, pour la plupart, portées par un projet utilitaire. Il en est ainsi des statuettes rituelles qui bien que respectant, au plan formel, l'harmonie et parfois la finesse des formes propres aux objets d'art, sont au plan de leur destination des objets de culte. Ils sont donc inscrits dans une perspective qui relève moins de l'agrément que de la visée utilitaire attachée aux pièces de l'artisanat.

Un objet tel que le tambour traditionnel Atchan, classifié en Occident comme une œuvre d'art, s'est révélé être un instrument cultuel et armorial. Lié aux rituels ancestraux d'intronisation des figures tutélaires, ce tambour est de fait l'une des armoiries du peuple Atchan. De ce point de vue, il n'est pas spécialement un objet d'art, car n'ayant pas été principalement conçu à des fins d'expression esthétique. Mais les objets matériels – de ce qui est tenu pour être l'art traditionnel d'Afrique – ne sont pas les seuls à être exposés aux feux du brouillage typologique. Des productions immatérielles comme celles du chant et de la parole déclamée peuvent, sorties de leur contexte originaire, être exploitées à des fins artistiques, tandis qu'elles relèvent, dans les faits, du champ de l'utilité cultuelle.

Le deuxième niveau de confusion entre arts traditionnels d'Afrique et artisanat tient à la reproductibilité des objets en question. Alors que l'œuvre d'art sacralise l'originalité, par une expression de la créativité visant à se démarquer des sentiers battus, les pièces de l'art traditionnel africain sont généralement des créations en série reproduisant à l'identique des formes parfois déjà réalisées. Cette caractéristique la rapproche de l'ouvrage de l'artisan qui, bien que soucieux de l'esthétique de sa production, n'est pas astreint à produire des œuvres d'une unicité établie. L'artisan peut concevoir de beaux objets sans forcément se mettre en souci de leur caractère novateur et absolument unique du point de vue formel.

Deux théoriciens occidentaux corroborent une telle distinction entre arts et artisanat : D'Alembert et Alain. Le premier, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, opère la



distinction entre ce qu'il nomme les « Beaux-Arts » et l'artisanat. La rupture qu'opère d'Alembert reste liée à des considérations de nature téléologique. La ligne de démarcation à établir entre beaux-arts et œuvres artisanales n'est pas de nature intentionnaliste, mais de portée externe. Ce n'est donc pas dans l'objet en soi qu'il importe de rechercher les traits de sa différence avec son autre. Mais c'est dans l'intention présidant à la création dudit objet que se trouve la clé de la détermination de son statut.

Pour d'Alembert, à une œuvre relevant du champ des beaux-arts, l'on n'assigne d'autre but que d'être porteuse de beau. L'aspect purement décoratif des objets matériels relevant des beaux-arts recoupe celui émotionnellement gratifiant des beaux-arts immatériels tels que la musique et la parole artistique. Or si d'Alembert loge la différence entre arts et artisanat dans leur rapport à la notion d'utilitarité, Alain en a une autre approche. Il discrimine certes l'art de l'artisanat, mais cette distinction s'opère chez lui autour de la notion de prévisibilité. Au critère d'utilitarité matérielle, Alain fait succéder celui de prévisibilité téléologique. Pour Alain, en effet, si l'œuvre à réaliser est conforme à un projet initial, elle relève de l'artisanat, quelle qu'en soit la beauté. Ici, la valeur esthétique n'est pas le critère déterminant du statut artistique.

Pour parler d'œuvre d'art dans la perspective d'Alain, il faut associer à l'exigence esthétique celle d'imprévisibilité en ce qui concerne le geste de création. Selon Alain, l'idée d'une reproductibilité à l'infini reste liée à celle de prévisibilité. L'objet dont les formes sont prédéterminées reste reproductible, de sorte que la prédétermination des formes de l'objet en fait une œuvre potentiellement stéréotypée. Or, pour que naisse l'objet d'art, il importe que s'aménage un espace de liberté rendant possible l'expression de l'originalité de celui-ci. Il n'y a d'art que dans la rupture avec la stéréotypie. L'œuvre d'art est donc celle dont le créateur s'affranchit de la reproductibilité, de sorte que même l'artisan peut avoir des éclairs de créativité artistique s'il prend des distances avec la stricte prévisibilité (Alain, 2023 : 27) affirme à ce sujet :

Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie. Et encore est-il vrai que l'œuvre souvent, même dans l'industrie, redresse l'idée en ce sens que l'artisan trouve mieux qu'il n'avait pensé dès qu'il essaye ; en cela il est artiste, mais par éclairs. Toujours est-il que la représentation d'une idée dans une chose, je dis même d'une idée bien définie comme le dessin d'une maison, est une œuvre mécanique seulement, en ce sens qu'une machine bien réglée d'abord ferait l'œuvre à mille exemplaires.

Il faut sans doute ici entendre la notion d'industrie non pas au sens étymologique qui en fait une œuvre réalisée par soi-même, mais plutôt au sens

d'activité organisée de manière précise et à grande échelle. La notion d'échelle paraît utile à la compréhension de la distinction entre l'art portant sur des pièces uniques et l'artisanat qui a trait à des objets duplicables à l'infini. Dans la prédétermination de la forme à réaliser se trouvent les germes de son exclusion de la catégorie des œuvres d'art. Parce que prévisible, l'œuvre n'est plus unique. Elle est potentiellement stéréotypée et industrialisable au sens d'objet à ranger dans la catégorie des œuvres non originales. Perdant ainsi son unicité, elle n'est plus une œuvre d'art, au sens d'Alain, bien qu'une telle œuvre puisse posséder toutes les formes harmonieuses caractéristiques de l'objet esthétique. Ainsi, avec d'Alembert et Alain, la beauté formelle seule ne suffit plus à fonder l'art. Pour relever de la sphère de l'art, l'objet doit être affranchi d'utilité matérielle et libre de toute prévisibilité porteuse de stéréotypie. Or, parce qu'elles sont parfois objet de culte et de rituels divers, les œuvres de l'art traditionnel africain se révèlent généralement utilitaires. De même, la non-reproductibilité de ces œuvres n'est pas toujours établie. Il se pose ainsi un problème du point de vue de leur stricte détermination comme objets d'art, au sens où l'entendent les traditions critiques contemporaines. Mais à ce premier écueil s'ajoute celui de la commercialité.

## **2. Conception non monétarisée et grille exogène : de la double complexité**

Les concepteurs d'œuvres traditionnelles issues de l'Afrique précoloniale avaient-ils un abord commercial de leur activité ? Les produits de leur art s'inscrivaient-ils dans une perspective économique ? Pour y répondre, peut-être faut-il interroger la pratique des sociétés à castes. Celles-ci, en ordonnant les communautés sur la base de qualifications pratiques pourrait fournir une matière minimale à l'élucidation de la question. La société mandingue, reconnue pour pratiquer le cloisonnement par caste, départageait principalement la société entre forgerons, cordonniers, cultivateurs, tisserands, chasseurs, griots. D'une telle manière, se dessinaient les caractéristiques minimales d'une activité au moins professionnalisée. Mais la prédominance du facteur métaphysique paraissait relever de l'évidence au sein de toutes les formes d'activités, qu'elles soient artistiques ou commerciales. Pour Ferran Iniesta, « le tabou de la caste est idéologiquement issu des forces magiques que le professionnel de la fonte ou de la forge peut arracher des entrailles de la terre, mais aussi de son activité transformatrice de l'environnement naturel et de la sacralité » (Iniesta, 1995 : 130).



Cette prégnance de la dimension métaphysique ou cultuelle sur l'ensemble de l'activité en zone castée est corroborée par George Balandier, lorsqu'il affirme que :

La richesse servait tout d'abord aux investissements sacrés (...) Par conséquent, cette richesse servait tout d'abord aux investissements sacrés qui étaient censés assurer la fécondité et la santé du groupe. De tels investissements se manifestaient sous la forme des fêtes périodiques, coûteuses, qui étaient données en l'honneur des ancêtres, sous la forme de tombaux très onéreux édifiés toujours en l'honneur de ceux-ci etc. Il y avait donc là un premier chapitre de dépenses qui était singulièrement important, jugé important par les sommes en cause, mais également par les effets qui en étaient escomptés. (Balandier, 2016 : 131)

Cette indissociation entre le strictement séculier et le cultuel vient altérer la netteté de la perspective économique de l'art traditionnel africain. Bien qu'il puisse tirer un bénéfice immédiat de son activité, l'opérateur ici reste dans une perspective dominée par le cultuel. Les objets de l'art traditionnel africain paraissent ainsi sous la double menace d'un rapport particulier au sacré : ancienne et contemporaine. Tandis que l'art ancien était généralement dominé par le culte aux divinités, l'adoption de nouvelles religions pénalise, elle aussi, la possibilité d'un libre échange artistique et, partant, celle d'une vie économique rattachable à cet art. C'est ce que semble déplorer Julien Bondaz quand il énonce :

La religion constitue enfin le facteur explicatif le plus important parmi ceux proposés pour justifier l'absence ou la rareté des collectionneurs. L'importance des religions révélées au Burkina Faso et au Sénégal est particulièrement mise en avant, mes interlocuteurs insistant sur les interdits liés à l'idolâtrie et, dans le cas de l'islam, sur ceux concernant les images. Le culte des idoles est condamné par le christianisme aussi bien que par l'islam. Pour les musulmans, de nombreux hadiths, diversement interprétés, sont en outre consacrés à la prohibition des images, et plus particulièrement de la figuration d'êtres animés. (Bondaz, 2015 : 25)

Or, en plus de la conception démonétarisée qu'implique la quasi-dépendance de l'art traditionnel africain aux instances cultuelles, s'ajoute une autre complexité : la soumission des arts traditionnels d'Afrique à des instances de légitimation exogènes. Du passage des pièces traditionnelles de leurs lieux d'origine aux espaces commerciaux contemporains, s'opère une dénaturalisation des objets qui consiste à les soumettre à des paradigmes épistémologiques qui les dépolitisent et les re-séparent selon des catégories étrangères à leur être premier. Déshistoricisés, ils apparaissent en vitrine, revêtus des seuls lambeaux de leur apparence. Or, l'œuvre artistique ne saurait s'épuiser

dans sa seule forme. Elle est porteuse de sens et de valeurs qui généralement transcendent sa seule apparence. Un tableau de Van Gogh ayant appartenu à la Reine d'Angleterre n'est plus seulement un tableau de Van Gogh. Il est désormais aussi une œuvre du peintre investie d'une historicité qui vient conférer à cette création une signification additionnelle. Mais, lues selon les perspectives et les catégories de cultures exogènes, les œuvres traditionnelles restent privées de l'arrière-plan historique qui aurait plus éclairé leur sens par-delà la seule matérialité.

Déterminer une valeur, notamment monétaire, à une œuvre suppose que l'on ait une claire vision de l'objet commercialisé. Quelle valeur est-on en mesure d'attribuer à une œuvre si la perception que l'on en a ne repose que sur ce seul support matériel ? Parce qu'une œuvre ne saurait s'épuiser dans sa seule dimension empirique, il importe d'en rechercher la valeur incorporelle en vue d'une estimation idoine de celle-ci. Les conquérants coloniaux qui s'emparent de biens saisis de manière indifférenciée ne font pas nécessairement la distinction entre objets relevant du strict luxe et ceux afférents aux cultes. Les portes du palais de Béhanzin, pillées par l'officier colonial français Dodds et ses hommes en 1892, ne sont pas d'abord saisies comme objets artistiques. Elles sont perçues comme un butin de guerre au même titre que des lingots d'or ou autres objets commercialisables. C'est l'institution publique française qui requalifie chacune des pièces du butin de guerre coloniale, en affectant à de telles pièces un statut de pièce de musée. Il en est de même du sabre et du fourreau de l'érudit Soufi El Hadj Omar Tall entreposés de longues décennies au musée du Quai Branly. Si ces objets sont perçus par les ravisseurs comme de strictes curiosités touristiques, elles recourent d'autres significations dont la prise en compte devrait affecter l'éventuelle valeur monétaire. Mais en plus de la valeur historique des œuvres, une autre réalité mérite d'être intégrée à la rémunération de leurs créateurs et ayants-droits : la sécularisation des productions.

### **3. Dé-culturaliser les pièces du patrimoine traditionnel africain**

L'un des plus grands obstacles à la monétarisation des objets de l'art culturel africain paraît être la soumission obsédante de cette expression aux instances magico-culturelles. Qu'il s'agisse de chants, de statuaires ou d'objets divers, les arts traditionnels africains paraissent ressortir d'un vaste réseau d'interactions mêlant monde matériel à univers suprasensible. Ce qui explique que la plupart des arts traditionnels africains ne sont exécutés qu'au terme de références à des instances tutélaires. Ainsi, certains des objets perçus en Occident comme relevant de l'ordre de l'art traditionnel africain paraissent





plutôt perçus en Afrique comme des objets de culte. Du reste, la notion d'artefact dont l'on se sert pour désigner ces objets de nature ambivalente et hétéroclite en dit long sur la polysémie de leur statut. Agnieszka K. Manzon en donne ici un exemple en soulignant que,

les artefacts que leurs usagers qualifient volontiers de fétiches sont toujours manipulés et vénérés à grande échelle en Afrique. S'ils posent problème à l'observateur étranger, qui peine à saisir leur identité ambivalente et fluide, comme à ceux qui les sollicitent et qui entretiennent avec eux une relation complexe, cela tient sans doute en partie au moins à la diversité et à l'indétermination de leurs réalisations matérielles. En effet, presque tout peut s'avérer être un fétiche : liquides, statuettes en bois, boules et anneaux composés de multiples ingrédients d'origine animale et végétale... (Manzon, 2020 : 3)

Perçu comme un « fétiche », c'est-à-dire, comme un objet de médiation entre le monde matériel et le monde des esprits, une création lambda peut réapparaître en vitrine sous les traits d'œuvre d'art. Le mouvement d'appel à restitution des biens du patrimoine traditionnel africain en dit long sur le quiproquo autour d'objets perçus comme artistiques. Disposés dans des musées, en Occident, bien de ces pièces y sont revêtues du statut d'œuvres artistiques, ce que leur contestent les descendants des populations auxquelles ces œuvres ont été arrachées. Ces objets avaient été saisis dans le cadre de la colonisation. Mais si la rhétorique consacrée en Occident tend à poser ces œuvres comme étant purement artistiques, elles ne sont en réalité pas relatives à la seule sphère de l'art. Le statut totémique et spectral de telles œuvres les fait déborder nettement le champ tout formel du statut artistique. En témoigne, la vieille tradition artistique du bronze. Elle s'est développée du XIII<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup> siècle, où l'expédition punitive de colons anglais soumet au pillage. L'observation d'une telle tradition permet de la situer dans une trame politique, archivistique et rituelle. La vie artistique gravite ainsi autour de la vie du souverain de droit divin qu'est l'Oba. De ce point de vue les arts rendent compte de la nature divine du roi et dressent une fresque de sa geste suprahumaine, tout en contribuant à maintenir l'idée de la déification de ses géniteurs. C'est ainsi que les matériaux constitutifs des pièces de l'art traditionnel béninois eux-mêmes sont investis d'une valeur rituelle. Le laiton, le corail, l'ivoire et parfois le bois sont eux-mêmes déjà perçus comme porteurs de forces métaphysiques. Un tel art connaît un réel développement, car il est activé par un mécène de taille, qui n'est autre que l'Oba, c'est-à-dire le souverain en personne. Et chaque Oba parvenant au règne est en devoir d'ériger un autel en honneur de sa filiation. Cette obligation rituelle implique un foisonnement de l'activité artistique convoquée pour l'ornement d'un tel édifice culturel.

Outre cet autel, la demeure du Oba, elle-même constitue une niche imprenable d'objets d'art dévolus au culte du souverain et de ses ancêtres. Les objets d'ivoire et d'argile blanc dont la clarté est associée à celle de la pureté royale constituent autant de pièces dont sont ornés tant les autels que les demeures royales. À tous ces objets, sont régulièrement faites des offrandes végétales ou animales. Ndubuisi C. Ezeoluomba conforte une telle position en affirmant :

Arts works are also other means of constructing these links with the past of Benin and their dynastic tradition. Many works of arts associated with the palace and title institutions are such a means of constructing and reconstructing the past, and its presence in the current reigning Oba of Benin. Some are clearly so identified, but all such contribute to the process. Indeed, oral tradition, political order, ritual process, and the visual culture all come together in presenting the Oba of Benin as the primary innovator in a history of Benin and this creative energy, in turn complements, enhances and promotes the legitimacy that was grounded in *Erinmwin*, the world of the spirits and deities ». (Ezeoluomba, 2021 :77)

C'est cette soumission obsédante au cultuel qu'il s'agit de rompre en élaborant des œuvres sécularisées, c'est-à-dire, affranchies de la subordination à l'ordre cultuel. Un produit artistique est polysémique. Il peut à la fois posséder un sens culturel, politique et esthétique. Dans un espace d'échange commercial, la compétitivité des œuvres de l'art traditionnel africain pourrait mieux s'organiser en se hissant aux standards internationaux. Cela n'implique pas la mort de l'art rituel. Il faut en effet développer un art à double articulation : l'un dévolu à la sphère rituelle et l'autre, sécularisé, destiné à l'échange commercial.

Bénédicte Savoy, professeure d'histoire de l'art à l'Université technique de Berlin, et Felwine Sarr, professeur d'économie à l'Université Gaston-Berger au Sénégal, évoquent des centaines de milliers d'objets de l'art traditionnel africain retenus en Occident — dont 88 000 dans les collections françaises. Selon Sarr et Savoy (2018 : 22) « En 1960 (...) le Zaïre demandait à la Belgique le transfert à Kinshasa du « musée du Congo belge » (actuel musée de Tervuren) obtenant quinze plus tard, après d'usantes négociations, le retour d'une centaine de pièces (sur les 180 000 objets ethnographiques de Tervuren) ». L'on note ainsi que le nombre très important des objets à restituer révèle l'étendue du travail à réaliser quant à la conservation, mais surtout en ce qui concerne la requalification de ces objets. Ces milliers d'objets doivent en effet faire l'objet d'études endogènes, afin que soient déterminés ceux desquels sont assignés à une destination rituelle et lesquels peuvent faire l'objet d'un usage sécularisé, donc commercial. Il n'est pas à exclure que des pièces rituelles soient dupliquées afin de satisfaire les besoins de la circularité commerciale, tandis que leurs originaux, cultuels, soient



maintenus aux espaces inaccessibles auxquels les astreint leur sacralité. L'autre exigence susceptible de garantir une rémunération conséquente aux créateurs et ayants-droits d'artistes reste le travail d'enquête et d'inventaire visant la fin de l'anonymat au sein de la création de l'art traditionnel africain, tout autant que l'accroissement de la professionnalisation des artistes.

#### **4. Inventorier et gommer l'anonymat : le denier des sociétés de gestion collective**

En guise de solution à la crise de la rémunération équitable des œuvres de l'art traditionnel africain, s'impose la mise sur pied de cadres institutionnels dédiés. Il existe à des échelles nationales des sociétés de gestion collectives du droit d'auteur dont le BURIDA, le Bureau Ivoirien du Droit d'Auteur créé en 1981, l'ONDA, c'est-à-dire, l'Office national des droits d'auteur et des droits voisins, société algérienne de gestion des droits d'auteur créée en 1973. Mais parce que les artistes africains, à l'image de leurs pairs du monde entier, restent des itinérants, plusieurs créateurs possèdent des œuvres référencées hors des frontières du continent africain. Ainsi, de nombreux créateurs du continent sont-ils affiliés à la SACEM qui est la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique créée en France, en 1851 et reconnue comme l'un des leaders mondiaux de la gestion collective des droits d'auteur, car rassemblant des auteurs, des compositeurs et des éditeurs de divers horizons.

Or, la question de l'affiliation à une structure de gestion collective de Droits d'auteur, bien que nécessaire, ne saurait être suffisante pour résorber la crise de la rémunération des créateurs de l'art traditionnel africain. En guise de solution, s'impose la nécessité de création d'une organisation supranationale, capable à ce titre, d'aborder de manière synoptique la question du droit d'auteur. Plusieurs structures apparaissent de ce fait comme des esquisses de solution au problème posé. Par leur caractère synergique et transversal, elles peuvent permettre un traitement a minima du problème de l'extraversion du caractère économique des œuvres de l'art traditionnel africain. L'une de ces entités est la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs (CISAC), l'autre, l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI) et enfin, la Fédération internationale des organismes de droits de reproduction (IFRRO).

Créée en 1926, la CISAC rassemble à ce jour 238 sociétés d'auteurs issus de 121 pays, ce qui porte à près de quatre millions le nombre de créateurs et éditeurs de tous horizons et de toute sensibilité esthétique dont elle défend les droits. L'OMPI protège ainsi la propriété intellectuelle à l'échelle mondiale en traitant avec les États et les organisations internationales. La troisième structure

qui est l'IFFRO, est quant à elle, une association indépendante à but non lucratif qui facilite, au plan international, la gestion collective des droits de reproduction et autres droits sur les œuvres textuelles et iconographiques. Elle opère par la mutualisation des efforts de ses membres qui proviennent de plus de 85 pays à travers le monde.

Mais la seule mutualisation des efforts à une échelle mondiale ne nous paraît pas suffisante pour venir à bout du problème que pose la rémunération des artistes de l'Afrique traditionnelle. Une structure d'ancrage africain nous paraît, à ce titre, plus habilitée à juger de la teneur artistique et de la valeur sociologique, et partant économique, des pièces et services réalisés. C'est à ce titre que la convention signée le 13 septembre 1962 à Libreville entre douze Chefs d'État et de Gouvernement, en vue de la création de l'Office Africain et Malgache de la Propriété Industrielle (OAMPI), nous paraît pertinente. Révisé à Bangui le 2 mars 1977, cet accord a donné le jour à l'Organisation Africaine de la Propriété Intellectuelle (OAPI).

Cinq missions nous paraissent ainsi assignables à une telle structure en vue d'un apport heureux à la résolution de la crise de la rémunération des créateurs d'arts traditionnels africains.

#### **4.1. Gommer les lignes de l'anonymat**

L'un des accès initiaux à la résolution du problème paraît celui de l'enquête documentaire visant le recensement des créateurs d'œuvres traditionnelles. Il s'agit ici de gommer les lignes de l'anonymat, frappant d'inefficacité toute tentative de répartition de bénéfices entre ayants-droits. Un tel travail de recensement concernant tant des auteurs vivants que disparus doit mobiliser des équipes pluridisciplinaires composées d'historiens, de sociologues et d'agents recenseurs désignés par les administrations nationales. Elles auraient pour mission, à terme, de dresser le répertoire le plus exhaustif possible d'auteurs d'œuvres traditionnelles qu'une tradition de non-signature des œuvres a invisibilisés, au fil des siècles. À défaut d'une détermination formelle des auteurs, les communautés organisées – et réputées être celles d'origine desdits créateurs indéterminés – devraient être perceptrices de droits. Mais une telle solution devrait s'accompagner d'une autre visant à discriminer entre compositeurs et interprètes.

#### **4.2. Discriminer entre compositeurs et interprètes**

Dans le cadre de la sculpture ou de la céramique, plusieurs pièces semblent avoir été réalisées en écho à des créations antérieures. Seraient désignées comme des interprétations les œuvres dont les similitudes avec des ouvrages antérieurs



inclinaient à penser à la production de copies. Sur le modèle élaboré par la SPEDIDAM, Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes-Interprètes, fondée en 1959 et permettant aux artistes-interprètes d'exercer un contrôle sur les utilisations de leurs interprétations, l'on pourrait rémunérer tous les artistes dont la production bien que non originale respecte les exigences d'harmonie esthétique et constitue des objets d'échanges commerciaux. Un inventaire clair et chaque fois actualisé de ces créateurs devrait faciliter leur rémunération. Mais les auteurs d'arts plastiques ne sont pas les seuls créateurs de l'espace traditionnel africain. Les arts sonores eux aussi gagneraient à être codifiés, afin de faciliter une rémunération conséquente des créateurs.

#### **4.3. Passer de l'oralité à la partition**

Une société collective de gestion des droits des artistes africains devrait collaborer avec les instituts musicaux et les conservatoires nationaux afin de dresser la cartographie musicale des éléments sonores du patrimoine traditionnel africain. Cet effort, tout en consistant à la recherche des auteurs individuels, sur la base des équipes mixtes initialement évoquées, devrait mettre en partition les mélodies. Une fois ce travail réalisé, tout usage du patrimoine ainsi codifié serait traçable et financièrement productif.

#### **4.4. Élaborer une grille indiciaire de rémunération des travaux et services artistiques**

En tant que produits, les œuvres du patrimoine traditionnel du continent se doivent d'être évaluées. S'il est clair que le prix d'une œuvre d'art n'est pas fixé d'avance et peut donc varier en fonction de la valeur que lui attache son acquéreur, il y a aussi le risque que certaines œuvres soient bradées, eu égard à l'absence de curateurs dans la gestion de bien des pièces du patrimoine visé. Il y a donc lieu que le patrimoine traditionnel, une fois inventorié, tant dans ses pièces originaires que dans leurs répliques (interprétations) fasse l'objet d'une indexation financière minimale, pour ne plus être l'objet de liquidation.

#### **4.5. Tenir l'ancienneté des œuvres comme critère de renchérissement**

Au sein des équipes chargées d'inventorier les pièces et leurs auteurs, la notion d'ancienneté devrait être prise en compte. À l'image de produits de vigne dont la valeur s'accroît en fonction du millésime, le coût des œuvres traditionnelles devrait être articulé à leur ancienneté clairement attestée par les instruments modernes de datation. Un tel champ de préparation des œuvres

traditionnelles contribuerait à réduire le problème de la rémunération qui reste prégnant au sein d'un champ où sévit encore un anonymat déplorable.

## Conclusion

Dans un monde ayant pris conscience de l'intérêt de la diversité culturelle, il importe que soient codifiés les mécanismes de monétarisation d'œuvres dont l'intelligibilité n'est pas toujours immédiatement accessible aux éventuels acquéreurs issus de cultures diverses. Le génie humain n'est, en effet, pas épuisé au sein d'une seule communauté. La puissance de la créativité et du savoir-faire paraît ainsi dispersée à travers l'ensemble des cultures. Elles en ont reçu chacune une part, portant en leur sein, comme des fractions d'un grand feu dont l'intensité intégrale ne serait plus atteinte, si certaines des parties venaient à être rejetées ou maintenues inintelligibles. Tout l'effort d'intelligibilisation des approches culturelles marginales vise à recueillir les étincelles éparpillées du grand feu du génie humain, afin de permettre à l'humanité de jouir de la totalité de son patrimoine de savoirs, de sagesse et de savoir-faire. Près de cette préoccupation fondamentale se tient celle de permettre aux différents auteurs de création de bénéficier des retombées de leurs efforts, dans un contexte où leur art n'est pas nécessairement reconnu. Une telle monétarisation de l'effort culturel, pour s'appliquer aux arts traditionnels d'Afrique nécessite l'effort transversal des sociétés de gestion collective du continent, ayant la mission d'inventorier et de requalifier les pièces du patrimoine traditionnel africain, de sorte à la faire passer du statut d'objets purement culturels à celui de produits commerciaux.

## Bibliographie

- ALAIN, (2023), *Le système des beaux-arts*, Paris, SHS Editions.
- BALANDIER Georges, (2016), « Structures sociales traditionnelles et problèmes du développement », *Présence Africaine*, n°194, pp. 131-155.
- BONDAZ Julien, (2015), « L'art primitif réapproprié ? Les collectionneurs d'art africain en Afrique de l'Ouest », *Cahiers d'anthropologie sociale*, n° 12, pp. 24-48.
- EZELUOMBA Ndubuisi C., (2021), « Benin arts : changes through time and space, in *The Literature and Arts of the Niger Delta* », Tanure Ojaide, Enajite Eseoghene Ojaruega (dir.), Oxford, Taylor & Francis.
- FROBENIUS Léo, (2009 [1912]), « Ancient and Recent African Art », trad. Claudia Heide, *Art in Translation*, n°1, pp. 189-197.
- INIESTA Ferran, (1995), *L'univers africain : Approches historiques des cultures noires*, Paris, L'Harmattan.



- SARR Felwine et SAVOY Bénédicte, (2018), *Restituer le patrimoine africain*, Paris, Philippe Rey-Seuil.
- MANZON Agnieszka Kedzierska, (2020), « Fétiche : les choses-dieux et leurs humains en Afrique (et ailleurs) », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE)*, Section des sciences religieuses [En ligne], n°120, mis en ligne le 31 juillet 2020, consulté le 04 septembre 2020. URL: <http://journals.openedition.org/asr/3496>;DOI:<https://doi.org/10.4000/asr.3496>
- STROTHER Zoë Sarah, (2011), « À la recherche de l'Afrique dans Negerplastik de Carl Einstein », *Grubiva*, n°14, pp. 30-55.

# Cahier De La Recherche Africaine

REVUE PLURIDISCIPLINAIRE : LETTRES, ARTS ET SCIENCES  
HUMAINES



TOGETHER WE REACH THE GOAL

**Année 3 - N°5 - Jan-2025**

**BP: 17004, Université Omar Bongo  
Libreville (Gabon)**

[revue.cra@revue-cra.com](mailto:revue.cra@revue-cra.com) / [cra.uob@gmail.com](mailto:cra.uob@gmail.com)

[www.revue-cra.com](http://www.revue-cra.com)

**ISSN : 2958-5805 (E)  
2958-5813 (P)**

**Tel : (+241) 077853540 / 066600380 /  
(+33) 0647489781  
[gnkeditons.gab@gmail.com](mailto:gnkeditons.gab@gmail.com)**



ISBN : 979-8-30602-397-7

