

Virginie WANYAKA BONGUEN OYONGMEN,
Edith-Mireille TEGNA & Nadeige-Laure NGO NLEND (éds.)



LE CAMEROUN, L'AFRIQUE ET LE MONDE
(XX^e-XXI^e siècles):
DES HISTORIENS RACONTENT

Mélanges en hommage à M. le Professeur Daniel ABWA

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	7
COMITÉ SCIENTIFIQUE.....	9
COMITÉ DE LECTURE.....	11
COMITÉ DE RÉDACTION.....	11
AVANT-PROPOS JOACHIM-EMMANUEL GOMA-THÉTHET (UNIVERSITÉ MARIEN NGOUABI).....	13
PRÉFACE JEAN-FRANÇOIS OWAYE (UNIVERSITÉ OMAR BONGO).....	17
Introduction Générale <i>Virginie Wanyaka Bonguen Oyongmen (Université de Yaoundé 1)</i>	21
PREMIÈRE PARTIE : L'HOMME	25
UN PERSONNAGE AU PARCOURS SCOLAIRE, UNIVERSITAIRE ET PROFESSIONNEL RECTILIGNE ET SEMÉ DE SUCCÈS RUFIN DIDZAMBOU (ÉNS, GABON).....	27
DEUXIÈME PARTIE : LE CAMEROUN, UNE « AFRIQUE EN MINIATURE »	63
CAMEROUN, HISTOIRE D'UN NATIONALISME, 1884-1961. DANIEL ABWA, 2010, ÉDITIONS CLÉ, YAOUNDÉ (CAMEROUN), 412 PAGES (LECTURE CRITIQUE) HANSE GILBERT MBENG DANG (UNIVERSITÉ DE DOUALA).....	65
QUE RETENIR DE CET OUVRAGE ? CAMEROUN, HISTOIRE D'UN NATIONALISME, 1884-1961 : UNE ŒUVRE POUVANT CONTRIBUER À L'ENRICHISSEMENT DE LA NOUVELLE HISTORIOGRAPHIE AFRICAINE.....	77
LOGIQUE DE « COMPROMIS COLONIAL ». PRATIQUES DE L'AXE YAOUNDÉ-ABIDJAN DANS L'ÉDIFICATION DES « PROVINCES » AFRICAINES FRANCOPHONES JEAN KOUFAN MENKÉNÉ (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I).....	81
FORMER SOUTHERN CAMEROONS: BETWEEN NATIONALISM AND SECESSIONISM: 1959-2012 DAVID MOKAM (UNIVERSITY OF NGAOUNDERE).....	107
LA RECHERCHE ET L'ENSEIGNEMENT SUR LA COLONISATION ALLEMANDE AU CAMEROUN ALBERT PASCAL TEMGOUA (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I).....	125
LA DÉCENTRALISATION AU CAMEROUN : ÉTAT DES LIEUX ET ENJEUX :1996-2017 ANDRÉ BIENVENU MFO (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I).....	143
GENÈSE ET ÉVOLUTION DE LA JOURNÉE INTERNATIONALE DE LA FEMME AU CAMEROUN : 1986-2016 BERNADETTE ADA DJABOU ENS (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I).....	161
L'ÉMERGENCE ET LA MIGRATION DES RÉFUGIÉS CENTRAFRICAINS VERS LA RÉGION DE L'EST-CAMEROUN : ANALYSE HISTORIQUE MENGUE OLEMÉ SOTHERIE (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I).....	177
LE PARTAGE DES ANCIENNES COLONIES ALLEMANDES D'AFRIQUE AU LENDEMAIN DE LA GRANDE GUERRE: JEU ET ENJEUX D'UNE NOUVELLE COURSE AUX COLONIES : 1914-1919 FAUSTIN KENNÉ (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I).....	191
DE L'APPROPRIATION OU NON DES SLOGANS POLITIQUES DANS LES FILMS CAMEROUNAIS (1962-2010) : ESSAI D'ANALYSE HISTORIQUE MARIE NADÈGE TSOGO MOMO (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I).....	203
LES MOUVEMENTS NATIONALISTES AU NORD-CAMEROUN À LA VEILLE DE L'INDÉPENDANCE: LE CAS DE L'UDAS ET DE LA JUPOKAM, 1955-1959 MATHIAS KAÏMANGUI (UNIVERSITÉ DE NGAOUNDÉRÉ).....	215

CAMEROON –UNHCR’S DIPLOMATIC COOPERATION <i>DAVID KEMING (UNIVERSITY OF YAOUNDÉ)</i>	232
JEAN FAUSTIN BETAYÉNÉ, MINISTRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES DE LA RÉPUBLIQUE DU CAMEROUN (1961-1963) : ENTRE VELLÉTÉS INDÉPENDANTISTES ET AFFIRMATION DU PRÉSIDENTIALISME DIPLOMATIQUE DU CAMEROUN <i>RAYMOND ÉBALÉ (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I)</i>	257
THÉORIE ET PRATIQUE DE L’ «INDIGÉNISATION» DU CHRISTIANISME EN «PAYS» BÉTI DE 1901 À 1961 : ANTINOMIE ENTRE CONTEXTE POLITIQUE, TEXTES DE L’ÉGLISE ET RÉALITÉ DE TERRAIN <i>BEYAMA BEYAMA ABDON (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I)</i>	277
LES PERCUSSIONS DE LA GRANDE GUERRE AU CAMEROUN SUR LE PLAN MILITAIRE : 1914-1961 <i>VIRGINIE WANYAKA BONGUEN OYONGMEN (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I)</i>	295
L’ÉGYPTOLOGIE, UNE SCIENCE FONDAMENTALE POUR L’HISTOIRE DANS LA CONNAISSANCE ET LA REDÉCOUVERTE DE L’IDENTITÉ CULTURELLE COMMUNE DES PEUPLES DU CAMEROUN MODERNE <i>ALEXIS TAGUE KAKEU (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I)</i>	319
LE CAMEROUN, ÉCONOMIE COOPÉRATIVE ET DÉVELOPPEMENT : LE CAS DE LA CAPLAME DANS LE DÉPARTEMENT DE LA MENOUA (OUEST-CAMEROUN) DE 1975-1990 <i>CHRISTOPHE SIGNIÉ (ENS YAOUNDÉ)</i>	349
ECONOMIC FACTORS ANTEDATING THE CAMEROON-GERMAN TECHNICAL COOPERATION IN MENCHUM DIVISION 1922-1965 <i>GEORGE FUH KUM (UNIVERSITY OF YAOUNDÉ I)</i>	365
CHANGING TRENDS OF CATTLE USE FROM ANCIENT TO CONTEMPORARY AFRICAN SOCIETIES <i>KIMAH COMFORT SJINKWE (UNIVERSITY OF YAOUNDE I)</i>	387
ECONOMIC FACTORS ANTEDATING THE CAMEROON-GERMAN TECHNICAL COOPERATION IN MENCHUM DIVISION: 1922-1965 <i>GEORGE FUHKUM (UNIVERSITY OF YAOUNDÉ I)</i>	403
LE CAMEROUN, CIVILISATIONS ET CULTURES. MIGRATION DES POPULATIONS DES MONTS MANDARA : ANALYSE DES FONDEMENTS ET DES IMPACTS <i>JÉRÉMIE DIYE (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I)</i>	425
PRATIQUES ÉLITISTES, QUÊTES IDENTITAIRES, TRANSFORMATIONS AGRICOLES ET CONFLITS FONCIERS DANS LES BAMBOUTOS (OUEST-CAMEROUN), XIX ^E XX ^E SIÈCLES <i>JOSEPH TCHINDA KENFO (UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL)</i>	441
DE LA RECONNAISSANCE INTERPERSONNELLE AU FICHAGE DE PERSONNES (XVIII ^E -XX ^E SIÈCLE) : ESSAI D’ANALYSE HISTORICO-CULTURELLE DES PRATIQUES D’IDENTIFICATION DE PERSONNES AU CAMEROUN <i>JEAN FRANCIS GABANA (UNIVERSITÉ DE NGAOUNDÉRI)</i>	463
CLIVAGES INTRA-MUSULMANS, INTOLÉRANCE RELIGIEUSE ET RISQUES DE CONFLITS AU CAMEROUN <i>JIE JIE PATRICK ROMUALD (UNIVERSITÉ DE NGAOUNDÉRI)</i>	487
DE LA FRONTIÈRE ENTRE L’HOMME ET L’ANIMAL DANS LES CHEFFERIES DITES BAMILÉKÉ DE L’OUEST-CAMEROUN : IMAGES ET IMAGINAIRE <i>CHAMBERLAIN NENKAM (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ)</i>	507
<i>TET EKOMBO</i> , CHANT PATRIOTIQUE ET REVENDICATEUR DE L’AUTOCHTONIE RELIGIEUSE CAMEROUNAISE À L’ÉPOQUE COLONIALE. <i>NADEIGE-LAURE NGO NLEND (UNIVERSITÉ DE DOUALA)</i>	529
L’ÉVOLUTION DES RELATIONS ENTRE LES PYGMÉES ET LES BANTOU : «DE LA COOPÉRATION À LA SERVITUDE » ET «DE LA SERVITUDE À L’AUTONOMIE » <i>SOTHÉRIE ROLANDE TASSI (UNIVERSITÉ DE NGAOUNDÉRI)</i>	539

TROISIÈME PARTIE : L'AFRIQUE ET LE MONDE, « L'AUTRE ENTITÉ NON NÉGLIGEABLE »553

L'AFRIQUE. NOTES SUR LES RITES SACRIFICIELS DES ANIMAUX DANS LES TOMBEAUX DE L'ÉGYPTÉ DE L'ANCIEN EMPIRE MOHAMMADOU NISSIRE SARR (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP)..... 555

TESTAMENT DE KADHAFI SUR LE LIVRE VERT : COLLOQUE DE TRIPOLI (OCTOBRE 2009) PHILIPPE BLAISE ESSOMBA (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I)..... 571

CRÉATION CONTEMPORAINE ET DÉ-RANGEMENT ÉTIENNE JOSEPH ADANDÉ CODJOVI (UNIVERSITÉ D'ABOMEY-CALAVI)..... 575

DE LA GREFFE DU CÈDRE AU BAOBAB À LA RENCONTRE DU LION ET DU DRAGON : ANALYSE SOCIO-HISTORIQUE DE L'INTÉGRATION DES COMMUNAUTÉS CHINOISE ET LIBANAISE AU SÉNÉGAL IBRAHIMA NLANG (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP)..... 607

LE PATRIMOINE, UN OBSTACLE À LA CRÉATION PLASTIQUE CONTEMPORAINE EN AFRIQUE ? ROMUALD TCHIBOZO (UNIVERSITÉ D'ABOMEY-CALAVI)..... 651

L'ENSEIGNEMENT DE L'HISTOIRE DANS LES PROGRAMMES DE FORMATION DES APPRENANTS DU SECONDAIRE ET DES ÉLÈVES-PROFESSEURS À L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE AU BENIN : 1960-2017 ROGATIEN M. TOSSOU (UNIVERSITÉ D'ABOMEY-CALAVI) 673

LA PRÉSENCE FRANÇAISE EN GUINÉE ÉQUATORIALE (1885-2000) : DE LA COMPÉTITION FRANCO-ESPAGNOLE À LA COOPÉRATION FRANCO-ÉQUATO-GUINÉENNE DELMAS TSAFAK, (THE MUNTU INSTITUTE) 693

MODERNISATION DU RÉSEAU ROUTIER ET APPROPRIATION DE L'AUTOMOBILE PAR LES TOGOLAIS : 1957-1958 KOFFI NUTEFÉ TSIKBE (UNIVERSITÉ DE LOMÉ)..... 711

REGARDS CROISÉS ENTRE DEUX VILLES FRONTALIÈRES : BONGOR (TCHAD) ET (YAGOUA) CAMEROUN NDJIDDA ALI (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I)..... 727

LE CHOIX DE LOMÉ (TOGO) POUR LA SIGNATURE DES PREMIERS ACCORDS ACP-CÉE (1975) : ENJEUX POLITIQUES ET IMPACTS SUR L'ORGANISATION DE LA CÉDÉAO BASSA ESSO TCHANGAI (ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE (ÉNS) D'ATAKPAMÉ) 739

LE DÉPIT POLITIQUE AFRICAÏN DES ANNÉES 1960-1970 DANS LE DISCOURS MUSICAL DE FRANKLIN BOUKAKA JOACHIM EMMANUEL GOMA THETHET (UNIVERSITÉ MARIEN NGOUABI) 757

PIERRE SAVORGNAN DE BRAZZA ET LES MISSIONNAIRES DU SAINT-ESPRIT DANS L'OCCUPATION DU CONGO-FRANÇAIS : HISTOIRE D'UNE FIGURE LÉGENDAIRE AU CONGO-FRANÇAIS (1852-1905) ARMAND BRICE IBOMBO (UNIVERSITÉ MARIEN NGOUABI) 781

LE MONDE ROMAIN. LE SORT DES VILLES PENDANT LES GUERRES CIVILES DE SYLLA À CÉSAR : LES VILLES ÉPARGNÉES MARIAMA GUEYE (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP) 795

LUCUMON ET MANSAL WALY : DEUX HOMMES, UN DESTIN IBRAHIMA DIOUF (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP)..... 821

CONCLUSION GÉNÉRALE NADEIGE-LAURE NGO-NLEND (UNIVERSITÉ DE DOUALA)..... 837

POSTFACE ABRAHAM ZÉPHIRIN NYAMA (UNIVERSITÉ OMAR BONGO)..... 841

REMERCIEMENTS

Ouf!!! Voici enfin arrivé ce jour où nous passons du rêve à la réalité ! Qui l'eût cru ? Serait-on fondé à dire ! En effet, lorsqu'en 2015, nous vint l'idée, au sein du Forum des Historiennes du Cameroun (FOHIC), de faire la fête pour Monsieur le Professeur Daniel Abwa en avril 2018, à l'occasion de son départ en retraite, nombreux furent ceux qui crurent à une arlésienne, à un « poisson d'avril » avant la lettre. Sourires en coin, regards perplexes, voire dubitatifs de la part de pairs, furent dès lors, notre lot quotidien. Malgré tout, pensions-nous, au fur et à mesure que se dessinaient les contours du projet et qu'apparaîtraient clairement aux yeux de tous les sceptiques d'hier que, malgré les obstacles et les embûches de toute nature semés sur notre voie, notre volonté et notre détermination étaient demeurées sans faille, la raison rétablirait enfin ses droits sur les intrigues de bas étage, que non ! Loin de décourager leur hargne, pourfendeurs et autres professionnels du dénigrement déchaînèrent contre ce qui n'était alors que l'ébauche de la présente entreprise intellectuelle, les plus viles des attaques, les plus retorses des entourloupes. Que de coups reçus ! Que de perfidies accumulées ! Que de déceptions engrangées ! Face à ce déferlement de violence, imperturbables, nous sommes restée ; fermes, nous avons tenue. Et s'il en a été ainsi, il nous plaît de le souligner ici avec force, c'est grâce au soutien d'amis véritables, ceux-là qui ont su tenir parole, ceux-là qui sont restés eux-mêmes et qui, en toutes circonstances, ont su faire montre d'une loyauté éprouvée. Pour cet inestimable témoignage d'amitié, qu'ils soient vivement remerciés.

Dans ce registre, notre pensée va d'abord à nos collègues historiens, des départements d'histoire des Universités d'États du Cameroun, en l'occurrence, les docteurs Joseph NfiLon de l'Université de Bamenda, JérémieDiyé, Faustin Kenné, Alexis Tagué Kakeu, Georges Kum, Patrick EssomoTsango, WillididiéFogaKonefon de l'Université de Yaoundé I, Nadeige Laure Ngo Nlend de l'Université de Douala, qui n'ont ménagé aucun effort afin que cet ouvrage-mélange voie le jour.

Notre dette est grande envers tous les collègues des Universités-sœurs d'Afrique Centrale et occidentale : Lomé au Togo, Abomey Calavi à Cotonou au Bénin, Cheikh Anta Diop à Dakar au Sénégal, Gaston Berger à Saint-Louis au Sénégal, Marien Ngouabi à Brazzaville au Congo, Ouaga 1 Pr Joseph Ki-Zerbo à Ouagadougou au Burkina Faso, Omar Bongo et ENS à Libreville au Gabon, qui ont eu la générosité –c'est peu dire –de nous accompagner dans la réalisation de cette œuvre majeure.

Nous ne les citerons pas, mais ils se reconnaîtront, ceux de nos admirables et désintéressés mécènes qui ont choisi de garder le parfait anonymat, comme

seuls savent le faire, les femmes et les hommes de valeur. Aucun mot ne saurait convenir pour leur traduire, à suffisance, l'étendue de notre infinie gratitude.

Nous ne saurions les oublier, les membres de nos comités scientifique et de lecture, qui n'ont ménagé aucun effort pour donner à cet ouvrage l'aspect et la rigueur scientifique dévolus à notre discipline : merci à eux !

Enfin, *last but not the least*, nous remercions les auteurs qui ont bien voulu se plier, une fois de plus, à cet exercice scientifique auquel nous les avons conviés, et dont l'objectif récurrent, vise à éprouver sans cesse sa propre compétence, et à s'élever dans l'accomplissement de soi en tant que chercheur. Merci à tous !

Nous formulons un ultime remerciement à l'endroit de toutes les étudiantes et de tous les étudiants qui nous ont assistés dans cette tâche lourde, mais ô combien gratifiante et exaltante, en acceptant de consacrer sans réserve, leur énergie, à la relecture des différents manuscrits.

Un clin d'œil va au « dernier reste » et non des moindres : le Centre de Recherche en Histoire Militaire et de la Défense ; le Forum des Historiennes du Cameroun (FO.HI.C). Infiniment merci à toutes et à tous !

Les éditrices

COMITÉ SCIENTIFIQUE

- Pr. Daniel Abwa, Université de Yaoundé I/Cameroun
Pr. Victor Julius Ngoh, Université de Bamenda/ Cameroun
Pr Thierno Mouctar Bah, Université Cheikh Anta Diop/Sénégal
Pr. Elikia M'bokolo, Université de Kinshasa/EHESS Paris
Pr. Albert François Dikoumé, Université de Douala/Cameroun
Pr Haman Adama, Université de Ngaoundéré/Cameroun
Pr Saibou Issa, Université de Maroua/ Cameroun
Pr. Simon-Pierre M'bra Ekanza, Université Félix Houphouët-Boigny/ Côte d'Ivoire
Pr. Scholastique Dianzinga, Université Marien Ngouabi/Congo Brazzaville
Pr. Albert Pascal Temgoua, Université de Yaoundé I/Cameroun
Pr. Willy Bantenga Moussa, Université de Ouagadougou/Burkina Faso
Pr. Sékou Bamba, Université Félix Houphouët-Boigny/ Côte d'Ivoire
Pr. Hugues Moukaga, Université Omar Bongo/Gabon
Pr. Ecaterina Lung, Université de Bucarest/Roumanie
Pr. Samuel Efoua Mbozo'o, Université de Douala/Cameroun
Pr. Jean-François Owaye, Université Omar Bongo/Gabon

COMITÉ DE LECTURE

Dr. Odile Napala Kwedeten, Maître de Conférences, Université de Kara/Togo
Dr. Virginie Wanyaka Bonguen Oyongmen, Maître de Conférences, Université de Yaoundé I/ Cameroun
Dr. Koffi Nutefé Tsigbé, Maître de Conférences, Université de Lomé/ Togo
Dr Willybroad Dzungwa, Maître de Conférences, Université de Yaoundé I/ Cameroun
Dr. Mamadou Bamba, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara / Côte d'Ivoire
Dr. Raymond Ébalé, Maître de Conférences, Université de Yaoundé I/ Cameroun
Dr. Essohanam Batchana, Maître de Conférences, Université de Lomé/ Togo
Dr. Romuald Tchibozo, Maître de Conférences, Université d'Abomey-Calavi/Bénin
Dr. Christian Célestin Tsala Tsala, Maître de Conférences, Université de Yaoundé I/ Cameroun
Dr. Rufin Didzambou, Maître de Conférences, ÉNS/ Gabon
Dr. Rogatien Tossou, Maître de Conférences, Université d'Abomey-Calavi/Bénin
Dr. Abraham Zéphirin Nyama, Maître de conférences, Université Omar Bongo/Gabon
Dr Joachim Emmanuel Goma-Thethet, Maître de conférences, Université Marien Ngouabi/ Congo

COMITÉ DE RÉDACTION

Dr Alexis Tague Kakeu, Université de Yaoundé I/ Cameroun
Dr Jeremie Diyé, Université de Yaoundé I/ Cameroun
Dr Joseph Nfi Lon, University of Bamenda/ Cameroun
Dr Nadeige Laure Ngo Nlend, Université de Douala/ Cameroun
Dr Faustin Kenne, Université de Yaoundé I/ Cameroun
Dr Kimah Comfort Sijankwé, University of Bamenda/ Cameroun
Dr Georges Kum, Université de Yaoundé I/ Cameroun
Dr Patrick Essomo Ngossia, Université de Yaoundé I/ Cameroun
Dr Willy Didié Foga Konefon, Université de Yaoundé I/Cameroun
Dr Edith Mireille Tegna, Université de Ngaoundéré/ Cameroun

**TROISIÈME PARTIE : L'AFRIQUE ET LE MONDE,
« L'AUTRE ENTITÉ NON NÉGLIGEABLE »**

Le patrimoine, un obstacle à la création plastique contemporaine en Afrique ?

Romuald Tchibozo
(Université d'Abomey-Calavi)

Introduction

À la faveur de la conférence *Civilisation (s) : Méditerranée et au-delà*, organisée les 26, 27 et 28 Juin 2014 par l'Institut National d'Histoire de l'Art de Paris en collaboration avec le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) de Marseille, nous avons été amené à aborder une question rarement considérée par les chercheurs comme source possible d'explication de l'environnement actuel de la création plastique contemporaine en Afrique⁸⁸². En effet, l'étude des espaces africains comme des espaces de civilisation, de culture et d'échange peut suggérer l'exploration de plusieurs champs qui ont marqué les contacts avec les autres cultures du monde. L'un de ces champs, ce sont les moments de rencontres qui ont caractérisé les échanges culturels et artistiques entre l'Afrique et l'Europe. Cependant, nous ne nous contenterons, pour des raisons de concision, que d'un aspect qui paraît assez intéressant, celui des conséquences générées par ces moments d'échange sur les pratiques esthétiques et spécifiquement, sur les productions artistiques contemporaines. L'une de ces conséquences est la dispersion du patrimoine des cultures africaines dans le monde entier. Ceci conduit à interroger l'intérêt des autres cultures pour le patrimoine africain qui a pu susciter la constitution d'importantes collections. Ce questionnement crucial trouve une partie de ses réponses dans ce qu'Alain Morel (1993) appelle : *la construction d'une identité collective*⁸⁸³, consécutive à la fin de la colonisation et alimentée par les théories de la mondialisation ou de la globalisation.

La découverte de plus près des objets africains va intensément attirer l'attention des différents corps expéditionnaires notamment, les marchands, le clergé et les militaires qui vont commencer à les collectionner et surtout, à les montrer en Europe. Ceci engendra quelques importants événements qui ont marqué d'une empreinte indélébile la production plastique, voire les pratiques

⁸⁸² Plusieurs chercheurs africains et occidentaux ont mené d'abondantes études sur l'art contemporain d'Afrique en soulignant, ce me semble plus ou moins superficiel, les influences des autres cultures sur cette production et en provoquant parfois des polémiques surannées, voire inutiles.

⁸⁸³ Morel A, 1993, « Identité et patrimoine », *Civilisations*, Vol. 42, N° 2, en Quête d'Identité, pp. 65-75, refait peut-on dire, l'archéologie des quêtes identitaire et ce qui s'en suit dans les démarches de collectivisation des identités. L'altérité des situations humaines participe de cette possibilité de construction collective d'identité.

esthétiques dans le monde et en Afrique. Le premier, c'est l'expédition punitive anglaise de 1897 à Benin city sur le plan militaire. Le second, les missions *Dakar-Djibouti* déjà en 1931 et *Sahara-Soudan* en 1935 de Marcel Griaule accompagné de Leiris et autres sur le plan scientifique et enfin, le troisième et le plus teigneux, la création d'ateliers d'art "moderne" sur le continent. Ces différents éléments montrent combien la constitution du patrimoine africain en Europe constitue un axe important des relations avec ce continent et surtout, plus tard, constitue une problématique majeure des pratiques esthétiques contemporaines en Afrique. Cependant, aucune étude sérieuse à ce jour, n'a été consacrée à cet aspect de l'influence du patrimoine sur la production artistique ainsi que sur l'évolution des pratiques esthétiques⁸⁸⁴. Nous pourrions donc émettre l'hypothèse suivante : le patrimoine constitue un obstacle à la création plastique contemporaine. Plus spécifiquement, nous pourrions poser la question : quel rôle joue le patrimoine dans la mutation des pratiques esthétiques et surtout, de quel patrimoine s'agit-il ?

Cette étude est donc consacrée à la place du patrimoine dans la création plastique contemporaine en Afrique et à sa réception dans le monde. Le but, d'une part, est d'identifier les réelles sources d'inspiration des artistes contemporains à l'aune de l'évolution du discours sur cet art à travers le monde en s'appuyant sur les échanges séculaires qui ont caractérisé les relations entre, en particulier, l'Afrique et l'Europe. D'autre part, l'opportunité de l'amorcer nous paraît importante pour montrer la profondeur des échanges séculaires du continent avec les autres cultures et surtout, contribuer à faire évoluer les perspectives du débat sur le patrimoine. Il ne sera pas inutile de rappeler que ces relations surtout culturelles, sont maintenant longues, depuis au moins quelques siècles.

La méthodologie adoptée pour cette étude est pluridisciplinaire pour des raisons évidentes. Il y a cependant deux directions pour étudier ce sujet : la première est de s'inscrire dans une logique de fondation d'une réflexion autonome en évitant tous les débats jusqu'à aujourd'hui contradictoires ; la seconde est au contraire de se connecter à ce débat en y agrégeant nos analyses et notre point de vue. Cette dernière logique nous permet de rester proche des buts recherchés qui permet d'insister sur les échanges et a l'avantage de permettre l'exploration d'autres réflexions certes innombrables et à la limite de

⁸⁸⁴ Il existe depuis quelques années, un débat dramatiquement contradictoire sur la position à adopter par rapport aux objets de civilisation de l'Afrique qui sont dans les différentes institutions en Occident. Les principaux arguments tournent autour des conditions de conservation et la nécessité de les remettre dans leur lieu d'origine, parce qu'ils avaient été, pour certains, emmenés en Europe dans des conditions on ne peut plus douteuses. Cependant, personne n'insiste sur le rôle important qu'ils peuvent jouer s'ils sont ramenés en Afrique et surtout, s'ils sont exposés aux regards permanent des artistes ou simplement des observateurs comme ils l'ont été et le sont en Occident.

l'altération, mais également informatives. C'est pour cela que la réflexion ici, ne peut être conduite uniquement avec les outils d'historien d'art, car ce dont il s'agit avait été longtemps l'objet d'études ethnologiques, anthropologiques et, surtout, ethno-esthétiques. Nous empruntons donc, quelque fois à ces différentes disciplines, leur méthode d'analyse pour illustrer nos propos. Il est également nécessaire ici, de préciser que l'analyse d'un tel contexte oblige à un parti pris indispensable pour rester collé aux questions essentielles posées. Ainsi, pour mieux faire comprendre notre démarche, nous n'allons pas associer à cette réflexion l'étude des artistes de la diaspora. Non pas en tant qu'artiste individuel, mais plutôt pris comme une tendance d'explication de la production contemporaine sur le continent alors que les paradigmes de fonctionnement, malgré tout, ne correspondent pas à ce que nous voulons souligner ici. Il est d'ailleurs fait, de temps en temps, recours à leur expérience pour montrer comment évolue la réception de cet art dans le contexte international. Leur émergence déjà au cours des années 1960, notamment le cas d'*Africobra* aux États-Unis dont parle Ellsworth (2009)⁸⁸⁵ et surtout, au cours des années 2000, au lendemain des *Magiciens de la terre*⁸⁸⁶ est d'une signification particulière renforcée par l'organisation de *Africa Remix* qui signe leur intégration définitive dans la "catégorie" d'artistes venus du continent. Dans un tel contexte de marche forcée vers l'hybridation, accentué par les pratiques esthétiques contemporaines, on peut se demander ceci : quelles sont les sources d'inspiration des "artistes africains" ? L'imaginaire généré par leur environnement immédiat leur est-il encore utile ? De même, de quels artistes africains voudrions- nous parler ici ?

⁸⁸⁵ Ellsworth K. L., démontre dans cet article comment le développement de l'imaginaire noir américain est parti de l'appropriation des éléments de construction d'une image positive de la race sur la base d'un paradigme afrocentriste. Ainsi, des modes d'habillement et de coiffure importés d'Afrique étaient adoptés pour créer des tendances culturelles et plus tard, prendre le contrôle de la définition de l'art et de l'identité. Elle écrit ceci : «Textiles, fabrics, and hairstyles imported from Africa and worn by African Americans, for example, expressed the claim of a shared heritage of visual forms for people of African descent dispersed across the globe». Plus loin, reprenant à son compte les analyses de Harris (1997: 34), elle le cite en ces termes : « Africobra artist Jeff Donaldson termed the process Transafrican: "that which expresses an 'African' sensibility through the specific forms and elements found in the milieus of its artists" (Ellsworth, 2009:22) ». Doit-on pour autant, à partir de cette réflexion, conclure que ces artistes produisent exactement comme les artistes qui vivent et travaillent en Afrique ?

⁸⁸⁶ *Les Magiciens de la terre* est la première exposition d'envergure d'une des plus importantes collections de l'art contemporain d'Afrique qui a eu lieu principalement à Paris à Beaubourg en 1989. Il faut souligner que cette année est la veille des mouvements démocratiques dans certains pays africains, mouvements qui ont, pour la plupart, permis de mettre fin aux partis uniques, favoriser la liberté d'entreprise et d'association et qui par ricochet, ont libéré les énergies pour la créativité. Le cas du Bénin, maintenant ancien régime communiste, est très illustratif à cet égard.

Nous allons, dans les lignes qui suivent, répondre à ces différentes questions en trois points. Le premier est consacré aux contextes historique, politique et scientifique qui ont favorisé la constitution d'un si important patrimoine de diverses cultures en dehors de leurs lieux d'origine ; le second permettra de faire le point de la typologie des sources d'inspiration et des pratiques esthétiques contemporaines en Afrique et le troisième, nous amènera à analyser le rôle du patrimoine dans les mutations esthétiques en Afrique.

1. Les contextes historique, politique et scientifique

Plusieurs événements d'importance historique ont participé de la promotion des échanges culturels entre l'Afrique et l'Europe. Dans un article publié en 1989, Susan Vogel montre que les premiers objets d'art africains qui dévoilent le savoir-faire du continent sont les ivoires afro-portugaises, arrivées en Europe au cours des dernières années du XV^{ème} siècle⁸⁸⁷. Ces échanges furent alors relativement pacifiques. Les premiers Occidentaux à accoster sur les côtes africaines furent en effet les Portugais et étaient certainement animés par de bonnes intentions de collaboration avec les hommes rencontrés⁸⁸⁸. Le raffinement du goût de part et d'autre à cette époque et surtout, l'existence de pratiques esthétiques avérées ont permis la réalisation des œuvres de telles factures. Mais, ce ne sont pas là les plus essentiels pour illustrer nos propos ici. Nous parlerons ici assez brièvement de deux faits qui, durablement, ont influencé la production plastique en Afrique.

Le premier, c'est l'expédition "punitive" anglaise de 1897 à Benin city. Cette campagne purement militaire a fait venir en Europe, les œuvres d'un des plus importants foyers de production du continent qui suscitaient déjà nombre de polémiques d'une part, sur la capacité des artistes de cette région à réaliser de telle pièces⁸⁸⁹ et d'autre part, sur la manière de les présenter⁸⁹⁰.

⁸⁸⁷ Cet article de Vogel S., qui en fait, est l'introduction du catalogue de l'exposition du même titre fait le parallèle entre les pratiques esthétiques en Afrique et celles de la Renaissance en Europe. Les artistes africains avaient-ils réalisé à cette époque, ces œuvres sur des indications des Européens ? Avaient-ils plutôt laissé libre cours à leur imaginaire ? Les futures recherches permettront de répondre à ces questions.

⁸⁸⁸ Il est aujourd'hui difficile de parler des réelles intentions des premiers qui arrivèrent sur les côtes africaines à cette époque. Cependant, la recommandation du Pape Nicolas V qui aurait demandé aux Portugais de conquérir les barbares de par le monde et de partager avec lui la moitié de leur butin pourrait amener à revoir ce bémol qu'on pourrait imaginer des premiers comportements qu'ils ont pu avoir avec leurs hôtes.

⁸⁸⁹ Plusieurs chercheurs, pour expliquer la surprise qu'inspiraient la beauté et la grandeur des œuvres venues de Benin city, disaient que les artistes qui en étaient à l'origine seraient des Blancs venus du nord de l'Afrique ou tout au moins, seraient des formateurs de ceux-ci. Parmi ceux-ci, il y avait Leo Frobénius, chercheur allemand qui lui, contrairement à la plupart des autres, à eu le mérite de séjourner sur le continent quelque fois pour ses recherches de terrain

Quelques semaines après le retour des soldats, une importante exposition, suivie de la vente des pièces ramenées, fut organisée à Londres et c'est ainsi que ces pièces furent retrouvées dans les futurs plus grands musées ethnographiques de toute l'Europe et sont devenues aujourd'hui le patrimoine de ces institutions et donc, de ces pays. C'est ce que voulait souligner Sally Price (1989) en insistant beaucoup plus sur l'institutionnalisation de ces pièces. Elles sont en effet, passées des cabinets de curiosité et collections privées des voyageurs et administrateurs coloniaux aux musées ethnographiques et furent, quelque temps après, objet de toutes les polémiques⁸⁹¹. Il faut toutefois noter que ce ne fut pas seulement par la violence des armes que fut constitué ce patrimoine, car celle scientifique ne fut pas loin. Il ne sera pas utile ici de faire le tour de toutes les missions scientifiques qui furent sur le continent, mais se concentrer sur quelques cas significatifs, en l'occurrence français, qui permettent de conduire nos réflexions.

Le début de la constitution des collections fut marqué par la création, dans le contexte colonial, du musée ethnographique de Trocadéro en 1878 qui, dans les faits, signe l'intérêt scientifique pour les objets de civilisation venus d'Afrique. Les objets des cabinets de curiosité ainsi que ceux ramenés par les voyageurs y furent réunis pour être étudiés et présentés au public. Ce fut alors un lieu incontournable de rencontre de tous les "amoureux" des cultures non européennes et surtout, des artistes avant-gardistes de la place de Paris⁸⁹². Cependant, cette première institution ne satisfaisait pas vraiment et fut relativement abandonnée à la déchéance par manque de moyen et progressivement remplacée par une autre qui naît avec de plus importantes ambitions scientifiques (Dupuis, 1999 : 522).

et c'est justement, pour être venu sur le continent que ses affirmations doivent aujourd'hui, être mises en perspective. On pouvait, à la limite, comprendre les autres qui n'étaient jamais passés sur le continent et se contentaient de vieux récits de voyages et donc, étaient ignorants des réalités.

⁸⁹⁰ Dans son article, Farr F., à l'occasion de l'exposition *Art/Artifact* à New-York en 1988, écrit ceci, qui résume bien le débat :

...Each installation reminded us that an African object is understood by Westerners according to a formulaic setting in which it is placed. Presented differently in each display setting, Mijikenda memorial effigies were singled out as a leitmotif to make this point. "The Art Gallery" installation showed that virtually anything can be made to look like art by putting it on a pedestal, inside a vitrine, under spot-lights, in a neat, upright, symmetrical arrangement, in proximity to or in the same position as a well-known work of art, in multiples, or by giving the barest background information on a sheet that in a real gallery would include high prices.

⁸⁹¹ La réception de l'art africain dit traditionnel a été faite en plusieurs étapes et encore aujourd'hui, on pense que ce n'est pas terminé. On a successivement parlé d'art nègre, d'art primitif, d'art naïf, avant de l'appeler art premier.

⁸⁹² La réactivation de la société des amis du musée de Trocadéro par Georges-Henri Rivière permit de recruter de célèbres mécènes et surtout, justifia l'organisation des soirées pendant les vernissages d'exposition. De célèbres artistes furent rencontrés dans ce musée à ces occasions.

Fig. 1 : Salière, Sapi-Portugaise, datant d'environ 1490-1530. Ivoire, 29cm.



Galleria estense, Modena, extrait de Vogel S, 1989, « Africa and the Renaissance : Art in Ivory », p. 85.

La fondation du musée de l'homme en 1936, inauguré en 1937, vient confirmer cette volonté, à cette époque hautement soulignée, de sauver les restes d'une civilisation en disparition et que la mission civilisatrice coloniale devrait préserver à tout prix (Dupuis, 1999 : 512). Mais pas seulement cela, car il faut être conscient que présenter les objets ordinaires des autres cultures dans des musées étrangers à celles-ci, c'est radicalement prohiber aux uns de se les approprier (Busca, 2000 : 211) et ce fut aussi un des objectifs idéologiques de ces missions. L'éclosion de l'ethnologie devait participer de ce devoir de sauvetage et quelques hommes y prirent part avec assurément beaucoup de succès, mais également avec quelques maladresses (Dupuis, 1999 : 516).

En effet, en France, deux missions scientifiques ont particulièrement marqué les échanges entre l'Afrique et l'Europe. Ce sont les missions *Dakar-Djibouti* et *Sahara-Soudan*, organisées et conduites par Griaule, l'un des fondateurs du département d'Afrique noire et du musée de l'homme. Ce ne sont pas les seules missions de l'ethnologue, mais les plus significatives pour ce dont il est ici question, car ce sont elles qui ont permis la collection d'importants objets pour ces institutions. Les conditions de déroulement de ces missions, surtout la seconde, sont relatées dans un article d'Annie Dupuis (1999) cité plus loin qui, de manière audacieuse, a fait le point de la complexité des relations entre d'une part, les membres de l'équipe de recherche sur le terrain et d'autre part, entre l'équipe et les populations, objet de la recherche et surtout, des non-dits des recherches de terrain.

La même année, fut inauguré l'Institut Français d'Afrique Noire à Dakar (IFAN) qui détermina la mise en place d'une véritable politique institutionnelle française en Afrique de l'Ouest (Gaugue, 1999 : 728). Ainsi, dans la plupart des colonies françaises d'Afrique de l'Ouest, furent créées des antennes locales de collection d'objets de civilisation qui furent plus tard muées en musées ethnographiques. La coïncidence paraît toutefois assez remarquable, car le but de telles institutions en Afrique fut de mettre en scène l'ethnographie coloniale fondée sur la division des ethnies alors qu'en France, la fondation du musée de l'homme avait pour objectif, la constitution d'un patrimoine collectif. D'où, il est nécessaire de se demander quelle direction prenait tout cela.

Sur le continent africain en effet, au cours de la colonisation, s'étaient également constitué des institutions semblables, du moins en ce qui concerne la dénomination. Le but de ces institutions n'était pas le même qu'en France. Anne Gaugue écrit d'ailleurs à ce sujet : *D'abord conçu comme un lieu destiné à favoriser la mise en valeur des territoires conquis et à célébrer la colonisation européenne, le musée devient, à partir des années 1940, un centre de recherche sur les cultures et l'histoire africaines, pour permettre une meilleure connaissance des peuples africains, et faciliter ainsi les politiques coloniales...* (Gaugue, 1999 : 727)

Cette idée n'est pas nouvelle car déjà en 1977, à la suite de Leclerc G. (1972), dans *Anthropologie et colonialisme*, Amselle J.-L. (1977), à propos de la crise de l'Anthropologie, écrivait ceci :

On connaît le diagnostic : La géographie sert à faire la guerre, l'histoire sert le pouvoir et l'anthropologie est fille de l'impérialisme. On pourrait en dire tout autant des autres sciences sociales... l'anthropologie constitue une part importante de l'idéologie dominante à notre époque et les anthropologues occupent une place de choix dans le dispositif... (Amselle, 1977 : 633)

Mieux, en 1980, Normand D. & Raison J.-P., publient : *Science de l'homme et conquête coloniale. Constitution et usage des sciences humaines en Afrique, XIX^{ème}-XX^{ème}*

siècles. L'ouvrage, en réalité, est un recueil de communications tenues au cours d'un colloque en 1977 sous le titre : *Élaborations et applications politiques des sciences humaines en Afrique au XIX^{ème} siècle*. Le sujet n'a donc jamais laissé indifférents les chercheurs. L'évolution des échanges culturels entre l'Afrique et l'Europe est rythmée par l'engagement politique et idéologique à l'origine de nouveaux champs de connaissances. C'est la preuve de la volonté de mieux comprendre de quoi l'on parle et surtout, de comment l'on veut en parler. Des hommes comme Delafosse, de l'avis de Joëlle Busca (2000), auraient ruiné leur santé et renoncé à la fortune pour s'y consacrer.

En outre, la constitution des musées ethnographiques en Afrique n'avait au départ, aucune intention de patrimonialisation des pièces trouvées sur place, comme on le voit, en Europe et notamment en France. La constitution des musées n'a, pendant longtemps, pas servi à conserver le patrimoine africain, car y étaient conservés, ce que le système colonial a fait croire aux diverses populations, des objets "diaboliques" et dangereux pour leur existence. En conséquence, personnes ne voulait se hasarder dans ces lieux "hantés". Ce fut pendant longtemps le cas à Kampala où le musée est désigné « Enyumba ya mayembe » ce qui signifierait, dans la langue locale, selon Gaugue (1999 : 730), « la maison des sortilèges et des "fétiches" ». Parfois même, les personnes bien éduquées voyaient dans les musées, des lieux non fréquentables et obscurs. Jusque dans les années 1980, les fonctionnaires de musée étaient des passionnés et volontaires qui y furent envoyés quasiment en victimes et par hasard, presque sans formation ; mais la situation a bien changé depuis.

Comme on peut le constater, la dynamisation des services du musée de l'homme permit de mettre en scène les objets de civilisation ramenés des différentes missions scientifiques dont celles en Afrique. La présentation fut spécifique et semble avoir échappé aux usages et traditions connus jusque-là dans les musées conventionnels. Cela changea progressivement avec les diverses phases de la réception de ces objets, liées à la constante modification des discours et des muséographies sur ces pièces que l'on peut imaginer, consécutive à une meilleure connaissance de leur histoire. Déjà, Christian Wolff⁸⁹³, avant tous les grands philosophes allemands, soulignait l'importance de l'histoire dans la compréhension des arts et pensait que, ramener les arts à leur philosophie ou science requiert avant tout une histoire des arts. Pour lui, en effet, on a peu philosophé sur les arts, principalement à cause d'une connaissance insuffisante de leur histoire. Les recherches s'intensifièrent sur

⁸⁹³ Cf. à ce propos Krüger J., 1980, *Christian Wolff und die Ästhetik*, Berlin ; Park J. W., 2005, « La pensée esthétique de Christian Wolff », Goubet J.-F., et Raulet G., (éd.), *Aux sources de l'esthétique. Les débuts de l'esthétique philosophique en Allemagne*, Paris. Il serait tout aussi utile de consulter l'article de Alexandre P., 1971. « De l'ignorance de l'Afrique et de son bon usage : notule autobiocritique », *Cahiers d'études africaines*. Vol.11 N°43.

ces objets en même temps que sur les sociétés qui les produisirent. Toute cette évolution scientifique ajoutée à la reconnaissance des arts d'Afrique, à la suite de leur exposition en 1935 au musée des arts modernes de New-York, amène le musée de l'homme à organiser en 1965, une exposition intitulée *Chefs-d'œuvre du musée de l'Homme* d'ailleurs, en totale contradiction avec sa devise et qui a obligé Maureen Murphy à écrire : *L'utilisation même de la notion de « chef-d'œuvre » au musée de l'Homme pourrait dérouter, cette institution s'étant justement positionnée très tôt contre le phénomène d'esthétisation des œuvres d'art extra-occidentales*⁸⁹⁴. En plus de tout ce qui se faisait en Europe, les États-Unis s'en mêlèrent et la revue *African Art*, de l'Université de Californie Berkeley, en devint l'un des principaux moyens de diffusion. La bataille scientifique entre anthropologues, ethnologues et philosophes déteint sur les institutionnels notamment, galéristes et conservateurs de musées. Il n'est pas utile ici de revenir sur ces débats qui sonnent comme idéologiques, mais d'en relever les idées forces. Pour certains, ces objets sont des artefacts de sociétés primitives qui ne méritent pas d'être érigés en œuvre d'art selon la conception européenne et donc qu'il ne faut pas les analyser en dehors de leur contexte d'origine. Pour d'autres, il faut se rendre à l'évidence que ces objets ont toutes les qualités d'être analysés comme des œuvres d'art⁸⁹⁵. C'est ce que voulait souligner Christa Clarke (2003 : 44) lorsqu'elle cite Fry dans son article⁸⁹⁶ qui écrit ceci :

We have the habit of thinking that the power to create expressive plastic form is one of the greatest of human achievements, and the names of great sculptors are handed down from generation to generation, so that it seems unfair to be forced to admit that certain nameless savages have possessed this power not only in a higher degree than we at this moment, but then we as a nation have ever possessed it. And yet that is where I find myself. I have to admit that some of these things are great sculpture-greater, I think, than anything we produced even in the Middle Ages. (Fry 1920 :70-71).

Tous ces débats contradictoires combinés avec l'évolution des disciplines scientifiques elles-mêmes, vont inspirer Jacqueline Delange en 1967 et lui permettre d'utiliser l'expression « ethno-esthétique » pour mieux adapter

⁸⁹⁴Murphy M., 2009, « Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon », *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), p. 8.

⁸⁹⁵ Des études sont nombreuses sur le long débat contradictoire de l'esthétisation ou non des œuvres de l'art d'Afrique. Depuis leur arrivée en Europe, exposés dans les cabinets de curiosité jusqu'aux galeries en passant par les musées ethnographiques, l'acceptation de ces objets dans la logique marchande leur a rendu leur dignité. Les ivoires afro-portugaises ou les têtes en terre cuite ou en bronze de Benin city doivent-elles continuer à être considérées comme des artefacts ?

⁸⁹⁶ Clarke C. consacre son article à la genèse de l'ouvrage de Barnes, promoteur de la Fondation du même nom en 1925 et fait le point du débat concernant l'art africain et les principaux auteurs de ce débat qui viennent de divers contextes d'Europe en particulier.

l'étude des arts d'Afrique à l'évolution du discours. Cette expression, loin d'être innocente, implique plusieurs équivoques et oblige d'une part, à des renoncements de pratiques scientifiques et d'autre part, à un recours à plusieurs autres disciplines pour son accomplissement (Stephan, 2010). Ainsi, l'art dit traditionnel d'Afrique rentre, à la fois, dans la logique scientifique et économique occidentale. Les termes, notamment, de « classique », « baroque », « cubiste », « expressionniste » et « symbole » pour étudier l'art occidental, sont communément utilisés pour décrire les arts d'Afrique. C'est cette communion scientifique et économique sur les arts d'Afrique dits traditionnels qui a rattrapé l'art contemporain du même continent. La réception de cette production ne dépendant pas uniquement des sociétés qui l'ont engendré du fait des paradigmes postcoloniaux, les critères de son appréciation n'ont pas varié, bien au contraire semble-t-il. La loi du marché s'imposant, les artistes chercheront à s'y adapter. Dès cet instant, se pose la question cruciale de savoir quelles sont les réelles sources d'inspiration de ces derniers.

Fig.2- Scénographie du musée de l'homme qui n'est plus celle du triomphe colonialiste

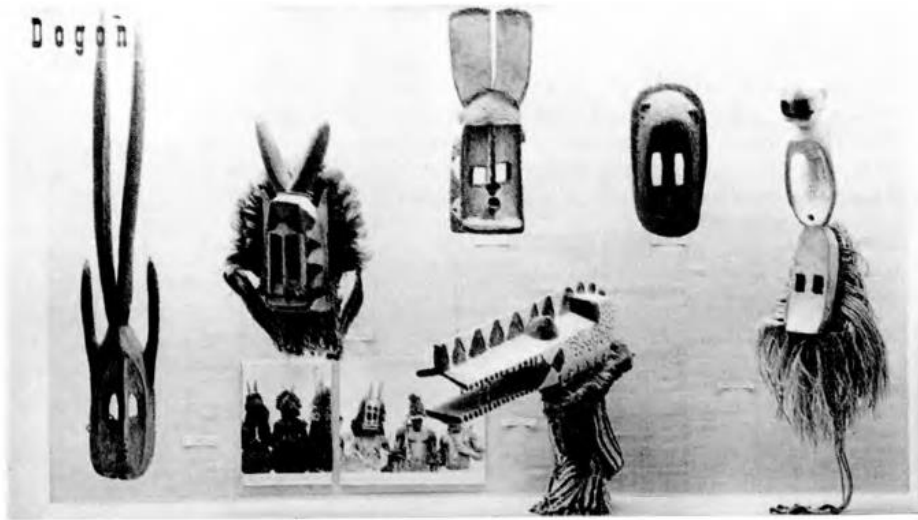


FIG. 1* — Vitrine de masques dogon rapportés par la mission Dakar-Djibouti, 1937.

* Toutes les figures reproduites dans ce texte proviennent de la collection Musée de l'Homme et sont accompagnées du copyright © Musée de l'Homme.

2. Typologie des sources d'inspiration et pratiques esthétiques contemporaines

En 1975, Joseph Cornet écrit un article intitulé *African Art and Authenticity* et définit à cette occasion les critères de ce qui peut être considéré comme un art authentique d'Afrique : *Authentic African art is that art which is produced by a traditional artist for a traditional purpose and conforms to traditional forms* (Cornet, 1975 :55). Un an plus tard, Marilyn H. Houlberg (1976 :15) dans son article *Collecting the Anthropology of African Art* met en perspective ces critères qui définissent ce qu'est l'art authentique d'Afrique en ces termes : *How do we decide what is authentic African art ? Is it what we-the art historians, anthropologists, collectors or museum curators-say is authentic, or does this decision rightfully belong to the art-producing culture itself?*

Ces questionnements sont l'aveu du peu de connaissance de l'histoire des pratiques esthétiques en Afrique qui a caractérisé les études jusqu'alors et en même temps, remet subtilement en cause leur dérision. Ainsi, reprenant les critères de définition de l'authenticité de l'art traditionnel d'Afrique de Cornet, Houlberg se demande si ces critères font encore une place au changement et à l'innovation qui pourtant, ont jalonné l'histoire entière de ces arts.

Ces questions de Marilyn H. Houlberg (1976) continuent, à mon avis, de hanter la réception de la production artistique contemporaine d'Afrique dans les autres cultures et à porter préjudice aux manières de juger ces arts. C'est certainement ce que voudrait confirmer Bogumil Jewsiewicki (1996 :257) lorsqu'il écrit : ...Par ailleurs, la distinction entre l'art traditionnel, dont les valeurs esthétiques sont reconnues depuis Apollinaire, Picasso et les cubistes, et l'art moderne, qu'on hésite toujours à reconnaître comme pleinement africain et auquel on refuse d'accorder les mêmes valeurs, esthétiques et marchandes, renforce cette discontinuité⁸⁹⁷ ...

En conséquence, plus que de mal juger l'art contemporain d'Afrique, il lui est constamment dénié son existence même et, c'est ce que reprend Busca en ces termes :

... L'art contemporain africain exacerbe les questions du rapport de l'art au monde, au politique, de la validité universelle du concept d'art, du renouvellement du contenu, du musée et de sa fonction dans la société, de ce qui vient d'ailleurs. Adjoint à art contemporain, le terme d'africain est chargé de connotations qui interdisent de regarder l'artiste et sa production de manière directe⁸⁹⁸...

⁸⁹⁷ Bogumil J., 1996, « De l'art africain et de l'esthétique : valeur d'usage, valeur d'échange », *Cahiers d'études africaines*. Vol. 36 N°141-142, Images.

⁸⁹⁸ J. Busca J., 2000, *L'art contemporain africain, du colonialisme au postcolonialisme*, collection les arts d'ailleurs, Paris, l'Harmattan.

Plus loin, elle ajoute : *La conception la plus usitée de l'art contemporain africain appelle la problématique de l'identité, pas celle de l'art...* Dans ces conditions, comment parler aujourd'hui des sources d'inspiration des artistes africains, surtout à l'aune des échanges séculaires de ce continent avec l'Europe ? La plupart des études consacrées à cette production artistique semblent justement aphasiques par rapport à cette histoire et entretiennent la ritournelle des préjugés en remettant parfois en cause les propres entreprises et engagements de l'Occident. C'est certainement ce qu'on peut comprendre en lisant Busca (2000 : 150 ; 167) lorsqu'elle mentionnait la plus que mitigée réception des productions plastiques issues des "écoles" créées en Afrique pendant la colonisation par des Européens et surtout, en doutant à juste titre d'ailleurs, de leur authenticité et en réclamant des sujets africains déjà en ces années de 1929 et 1931.

Par conséquent, faire aujourd'hui une typologie des sources d'inspiration des artistes africains relève d'une réelle gageure, tellement il est difficile d'en cerner le contour, en tout cas en ce qui concerne les artistes contemporains d'Afrique. Nous n'évoquerons donc pas ici tous les aspects de ces sources ni des influences qui les caractérisent, mais nous allons recourir aux plus significatifs qui soutiennent nos propos.

Au cœur des éléments qui inspirent les artistes contemporains comme un peu partout dans le monde, la culture, les traditions et la vie quotidienne. S. Vogel, en organisant à New York en 1991 *Africa Explores, 20th Century African Art* a bien montré, dans le catalogue qui accompagne l'exposition, l'évolution des pratiques esthétiques sur le continent ainsi que leur relation avec la tradition. Elle semblait expliquer que les pratiques esthétiques s'inspirent toujours des traditions et qu'il n'y a en fait, aucun complexe à développer à cet égard. Dans les faits, les pratiques esthétiques doivent leur évolution, la plupart du temps et dans la quasi-totalité des cultures, au passé. On pourrait ainsi retenir que la grande époque de la Renaissance en Europe, en réalité, est la redécouverte de l'antiquité grecque avec ses principes esthétiques. Cependant, Vogel a ordonné en cinq catégories la production plastique africaine notamment, l'art traditionnel, le nouvel art fonctionnel, l'art populaire, l'art académique et l'« instinct art ». Cette catégorisation systémique résume toutes les sources d'inspiration possibles pour les artistes en même temps qu'elle provoque des "polémiques". La lecture de la description détaillée de ces catégories amène à déceler sa vision très ethno-anthropologique qui finalement, laisse peu d'intérêt à l'esthétique, problématique qu'elle semblait avoir, elle-même, réglé en 1988 avec *Art/Artifact*.

En Europe, la situation n'est pas plus reluisante en ce qui concerne la réception de la production contemporaine d'Afrique comme nous avons commencé à le signaler en début de cet article. En conséquence, face au

processus ainsi qu'à toutes les controverses qui ont marqué sa réception à travers le monde, il paraît difficile aux artistes contemporains de continuer à utiliser les mêmes médias sans donner l'impression du déjà-vu. Pire, la création des "ateliers d'art" dans certains pays africains, foyers traditionnels de pratiques esthétiques réputées, avant les indépendances des années 1960 n'était pas pour faciliter la compréhension de la situation. Busca une fois encore écrit ceci :

Sans connaissance ni inhibition, les artistes africains abordent la peinture avec à la fois une grande rigidité dans le respect des règles formelles obsolètes et une absence de contraintes stylistiques oscillant entre une semi-abstraction, une piètre imitation de l'école de Paris et une recherche identitaire qui s'efforce de fixer sur la toile la représentation des traditions culturelles sous forme de scène de genre toujours les mêmes⁸⁹⁹.

Pourtant, c'est elle qui a rappelé d'où venait tout ceci. Pendant des siècles, il est remis en cause les traditions esthétiques de ces cultures et progressivement, les acteurs se virent imposer d'autres techniques et manières de fonctionner pour faire ce qu'ils avaient l'habitude de faire autrement. Les règles obsolètes, ils ne sont sûrement pas allés les chercher, ils n'en avaient pas les moyens, mais elles leur sont inculquées aux travers des conseils de : *c'est ainsi que cela marche* et justement, ce sont ceux-là mêmes, les colons, qui vont acquérir les productions hybrides de ces artistes qui vont les vider de tout intérêt de représentations (Busca, 2000 : 149-150). C'est en cela qu'il nous est toujours encore difficile de penser, pas parce que nous faisons ici l'éloge de l'autodidactisme, que les artistes qui sont formés dans les différentes écoles en Afrique ou ailleurs, soient à même de fonder une direction de production innovante, moins corrompue des règles et exposée plus commodément aux critiques. Marcel Duchamp ne fut pas un docile élève des Beaux-Arts et sa "rébellion" en dehors du système codé lui a permis de fonder une direction complètement nouvelle et surtout autonome, mais il était indubitablement trempé des traditions et référents de sa culture. Bien que critiqué en ses débuts, personne ne remet en cause l'authenticité de son œuvre et son inscription dans une étape d'évolution des pratiques esthétiques et de l'histoire de l'art. Lorsque, analysant les catégories de S. Vogel, Busca (2000 : 164) dit que la quatrième, celle liée à l'art académique, *concerne une pratique véritablement artistique*, cela nous intrigue en ce qu'elle semble soutenir la pensée unique et révèle la contradiction des analyses de quelques pages plus tôt. Quelques décennies après les indépendances, émergea une nouvelle génération d'artistes qui, cherchant à se frayer des pistes "originales" et certainement, à s'adapter au marché international de l'art, inaugura le changement de médias d'expression, ce qu'on nomme la «

⁸⁹⁹ Busca J., 2000, *L'art contemporain Africain, du colonialisme au postcolonialisme*, collection les arts d'ailleurs, Paris, l'Harmattan.

transmédialité » sous diverses formes. Même si cela ne paraissait pas tout à fait nouveau depuis l'usage du concept du primitivisme dans l'art⁹⁰⁰, le registre dans lequel elle fut engagée signe une étape au-dessus de ce qui s'est passé avant les indépendances. Cependant, ne donnent-ils pas l'impression de reprendre quelque chose qui a été ?

3. Analyse du rôle du patrimoine dans les mutations esthétiques en Afrique

À ce stade de la réflexion, il est intéressant de se demander si appartenir à une culture interdit d'en utiliser les ressorts, surtout celui de l'imaginaire sous peine d'être catégorisé. La plupart des artistes africains contemporains sont jugés du fait qu'ils appliquent mal les règles, d'ailleurs "obsolètes", des écoles de Beaux-Arts inventées par l'Occident. Il faut bien reconnaître, qu'elles n'appartiennent pas à leur référent, mais elles leur furent quasiment "imposées" pour devenir "artiste" comme rappelé ci-dessus. La marge de manœuvre est visiblement réduite puisque la production africaine, dite traditionnelle en Occident, a inspiré plusieurs générations d'artistes. Des artistes occidentaux notamment, de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} par exemple, en découvrant l'art dit traditionnel d'Afrique ou venu d'autres continents, s'en sont inspirés pour lancer de nouvelles directions de création. Les exemples sont nombreux. On peut ainsi citer, pour ceux qui sont proches des matières utilisées en Afrique, Antoni Tapies, Anselme Kiefer, Miguel Barcelo, etc. La technique de détournement, nous n'en référons pas non plus ici l'histoire, mais avait abondamment servi. L'exposition "*Primitivism*" in 20th Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern* en 1984 en rendit bien compte. Nous ne pouvons pas ne pas évoquer Arman, reconnu pour ceci par son œuvre *Going with the wind* réalisée en 1995 qui en fait, est une agglomération en forme de gerbe des *Asen* des Fon du Bénin ; Axel Cassel qui a intégré des statues africaines dans ses pièces et, par-delà tout le reste, Picasso avec les *Demoiselles d'Avignon*. Nous faisons remarquer dans notre thèse en 2003, que les artistes européens de l'avant-garde comme Picasso, Braque, etc. malgré leur engagement, n'ont fait que s'adapter à la politique coloniale en prenant, comme matière première, les pièces de l'art dit traditionnel et en les transformant en produit fini. Ils étaient les tout premiers à le faire en voyant ces œuvres dans divers contextes et

⁹⁰⁰ Pour les détails, cf. Rubin W., 1991, *Le primitivisme dans l'art du XXème siècle*, Paris, Flammarion. La translation d'objets d'art ou de procédés vers l'académisme est jugé faussement subjectif, mais incontestable parce que justement, inscrite dans un parcours d'évolution des pratiques esthétiques. C'est cela qui est contesté aux artistes africains à qui il fut longtemps explicitement et, ces dernières années, un peu plus tacitement reproché de ne pas bénéficier des expériences des autres cultures, mais de continuer à inventer leurs propres voies.

notamment dans des lieux devenus plus tard des institutions de patrimonialisation. Tout ceci, parce que les objets de civilisation africains débarqués en masse sur le continent européen sont livrés au regard des visiteurs, voire des artistes européens, surtout dans un contexte prédéfini comme le souligne Jean Laude (1966). Conséquences : contrairement à l'orientalisme, l'africanisme n'a jamais existé en tant que tel, car les objets venus du continent n'ont pas pu être banalisés, mais connotés de mystérieux et donc, interdits d'accès au commun du peuple.

En outre, l'on pourra nous faire la réflexion que c'est un raccourci, mais le résultat, lorsque les artistes africains contemporains, qui eux ont vu très peu s'exposer ces objets de patrimoine, ont cherché à utiliser les mêmes techniques, ils se sont laissés dire qu'ils copient Picasso ou un tel autre artiste. Nous sommes bien placé pour montrer que les années 1980 et 1990 sont remplies de ces anecdotes. Ou encore des artistes eux-mêmes, parfois jusque dans les zones rurales en Afrique, se réclament de Picasso juste en peignant les formes rappelant celles des cubistes et en y intégrant des motifs repris à l'art dit traditionnel, en ne sachant d'ailleurs pas que Picasso est loin de n'être que cela. La communication sous toutes ses formes plus accessibles et l'idéologie maintes fois répétée ont fait le reste.

Non seulement, ils n'ont pas le privilège d'admirer ce que leurs ancêtres ont réalisé de meilleur pour perpétuer sereinement les traditions, malgré les ruptures qui pourraient survenir comme partout ailleurs, mais en plus ils s'en sont éloignés en adoptant de nouvelles manières de faire. Pourquoi ces écoles ont-elles été spécifiquement créées dans ces lieux dont nous parlions plus haut ? Malgré la profession de foi de tous les acteurs fondateurs de ces écoles, on ne peut imaginer qu'ils n'ont pas significativement influencé les pratiques esthétiques et, surtout, grandement encouragé le métissage des techniques et des formes d'expression. En outre, ceci a aujourd'hui renforcé la forte inclinaison à associer des artistes de la diaspora à la catégorie "d'artistes africains". Deux exemples illustrent bien ici nos propos.

Le premier, dans son article *Pachipamwe II : The Avant-garde in Africa ?* Elsbeth Court, relate dans *African Art* en 1992, un workshop organisé par Berenice Bickle et Pat Pearce pour qui, *il faut remédier à la médiocrité* dans laquelle se trouvait l'art zimbabwéen après la guerre d'indépendance. À cette occasion, sont intervenus divers artistes africains anglophones, en particulier, avec des pratiques esthétiques délirantes référées aux Avant-gardes européens. Nous étions en 1988 et on parle d'avant-garde en Afrique, mais par rapport à quoi ? Réinterpréter, d'une manière ou une autre, les techniques de détournement déjà utilisées au début du XX^{ème} siècle autorise-t-il à parler d'avant-garde ? Le contexte des avant-gardes en Europe est spécifique pour plusieurs raisons. L'une d'elles, c'est le statut du discours sur les arts africains. Ce sont les

premiers à montrer qu'ils y ont découvert un intérêt esthétique. Cela a alors permis de réorienter le discours jusque-là entretenu par l'ethnologie et aurait inspiré, selon Stephan Lucien (2010), à Jacqueline Delange, le terme d'*ethno-esthétique*. L'autre raison est liée au rôle de pionniers joué par ces artistes qui, confrontés à la quasi impossibilité de continuer à créer dans un contexte strictement réglementé par les écoles des Beaux-arts ont trouvé dans ces arts, la liberté dont ils rêvaient. Donc, l'expression avant-garde utilisée ici nous semble abusive, car ne correspondant à rien et il y en a plusieurs comme cela attribuées à des genres artistiques en Afrique dans le but certainement de les classer à tout prix et surtout, de donner d'eux l'impression du déjà-vu. Ou encore, cela pourrait signifier que c'est seulement à ce moment-là que les artistes africains, comme leurs prédécesseurs occidentaux, ont redécouvert l'intérêt esthétique des productions de leurs ancêtres. Ce serait le comble et ainsi, se confirmerait que le patrimoine serait un véritable obstacle à la création. En outre, tout ce qui a été fait au Zimbabwe avec la Shona sculpture est-il renié ? Nous ne sommes pas loin de ce qui s'est passé au Congo Brazzaville avec l'école de Poto-poto. Après le départ de Pierre Lods, appelé par Senghor pour aussi piloter la création de l'école de Dakar, tout ce que les artistes ont peint a été jugé par la littérature « décadent », ce qui amène, là aussi, à se poser la question de savoir, par rapport à quoi ? Ce fut pourtant, la période des célèbres Mikey.

Fig. 3 : Un exemplaire de la période du Mikey encore exposé en 2014 à l'école de Poto-poto



Cliché : R. Tchibozo ©, 2014

Le second, c'est l'exemple de Yinka Shonibare, illustratif à plus d'un titre. Cet artiste, d'origine nigériane, vivant en Grande Bretagne, a été amené à faire de l'art qui ressemble à son lieu de provenance. Malgré son choix de thématiser la période victorienne, il ne serait bien "compris" et à peu près accepté qu'en trouvant une voie avec les pagnes africains qui le retournent à sa source. Il faut cependant noter qu'il ne fait pas partie des principaux éléments du *corpus* de ses référents culturels. Par ailleurs, comment expliquer le succès de Margaret Trowell en Afrique de l'Est par rapport aux autres "écoles" depuis la fondation de son unité de formation en art en 1937 ?

Pour ne pas reprendre ce qui a été, pour s’émanciper des règles séculaires déjà usitées en Europe, les artistes africains sont comme condamnés à réinventer sans cesse la voie qui leur assurerait une présence sur le marché international, la nationale étant reléguée au second plan et surtout, sans donner l’impression de faire du déjà-vu. Le retour aux formes traditionnelles les classerait au rang « d’incapables d’inventer des genres nouveaux ».

Fig. 4 : Masque, Dakpogan T., Bénin, 2005, voici quelques exemples de ce que sont devenus les masques africains



Cliché : R. Tchibozo ©, 2014

Le patrimoine en tant que tel a besoin d’être fortement remué pour être de quelque secours et, il ne reste en soi alors que l’autodérision. Comme celle inventée par Duchamp est liée à la société de consommation, celle des artistes contemporains d’Afrique doit être globale comme substrat de l’air du temps. Des exemples abondent sur tout le continent et nous pouvons ici en évoquer quelques-uns. L’exemple qui suscite le plus de controverses est celui de R. Hazoumé avec les bidons usagers. Il a commencé à refaire des masques avec les bidons, avec un discours certes problématique⁹⁰¹, en réinterprétant les masques anciens dans un nouveau média avant de l’adapter à des questions de société très importantes comme le trafic d’essence frelaté avec le géant

⁹⁰¹ Au début, son discours était : *je retourne à l’occident les déchets dont-il nous envahit* sauf que les bidons sont aussi de fabrication africaine, chez le géant voisin du Bénin, le Nigéria par exemple et même au Bénin actuellement s’installe en force l’industrie du plastique.

nigérian, la mauvaise gouvernance et toutes les questions subséquentes. C'est aussi le cas des artistes tanzaniens de la Shona sculpture qui, confrontés aux critiques acerbes de non existence de peintures en Afrique et surtout, taxés de continuer à travailler sans transcender la tradition ont utilisé d'autres médias pour réaliser des pièces conformes à leur style. C'est aussi le cas de cet artiste béninois Dakpogan Théodore dont je montre ici l'œuvre (fig.4) qui utilise, comme on le voit, tout un autre media pour réaliser un masque.

Conclusion

En guise de conclusion, nous pouvons dire que la production plastique contemporaine reste tributaire des échanges d'hier et de ceux qui caractérisent le monde d'aujourd'hui. Internet, les moyens de transport et de communication de plus en plus accessibles, rendent aléatoire toute idée de création originale sans donner dans la perpétuation du sentiment premier des rencontres, l'exotisme d'ailleurs entretenu et encouragé. Cependant, la remise en cause du système d'information utilisé sur le terrain par les ethnologues des missions scientifiques engage un autre important défi aux historiens de l'art en Afrique : comment comprendre et être sûr que tout ce qui fut raconté par les interlocuteurs sur le terrain et transcrit par les scientifiques fut juste et assez objectif ? Comment ne pas dire avec J-L. Amselle que les informateurs sur le terrain *réinventaient l'histoire de leur territoire* pour satisfaire l'ethnologue assoiffé ? Anne Dupuis (1999), déjà citée faisait revenir les souvenirs de terrain à certains membres de la mission scientifique de Dakar-Djibouti. Après avoir parlé de la question des objets, elle écrit ceci : *...Il en est de même pour les informations et les objets : la position de pouvoir du blanc lui permet d'obtenir facilement ce qu'il recherche*. Et plus loin, elle laissait Denise Paulme raconter ses souvenirs : *Nos interprètes étaient des petits garçons ou des jeunes gens. À ce moment-là, on ne scolarisait pas les filles [...]. Nous étions là pour un temps limité, c'était un gros souci : il fallait rapporter un maximum de documents en un minimum de temps...* Que valaient les interprétations de jeunes gens des informations, parfois délicates, que livraient les adultes ? Que comprenaient-ils de ce dont-ils parlaient ? Cela n'a pas empêché les scientifiques de laisser une importante littérature qui sert encore aujourd'hui de référence à la lecture de la production plastique africaine.

Quant aux arts contemporains d'Afrique, ils subissent le contrecoup de la longue et cacophonique réception de l'art dit traditionnel en Europe. Le prétexte que beaucoup d'artistes sont autodidactes et qu'ils n'ont pas une unité formelle de production et ne sont facilement rattachés à aucune école ou mouvement nous semble abstrait. L'idée initiale de la création des ateliers en ces lieux précis, c'est de faire en sorte qu'il n'y ait pas en Afrique, de pratique artistique indépendante de toute influence surtout européenne que justement,

l'art produit pour le continent soit une copie *africanisée* de l'art européen (Busca, 2000 : 151). Donc, ce ne fut pas le résultat attendu qui se trouve sous nos yeux qui, selon les mots de Busca (2000 : 151) devrait être *un lieu d'affrontement entre intégrisme postcolonial, expressionnisme sauvage et paisible naïveté*. Comment un Christian Boltanski, aussi autodidacte que beaucoup d'autres artistes dans le monde et sorti assez tôt de l'école comme tant d'autres, commençant à peindre des scènes religieuses, devienne aussi célèbre et bien coté et les autres ne le doivent-ils pas ? L'intérêt, le poids du patrimoine et de l'appartenance pourraient en être pour beaucoup.

C'est en cela que nous posons un certain nombre de questions qui méritent qu'on s'y arrête notamment, comment s'exprime le particularisme de l'Afrique sans donner l'impression du déjà-vu ? Qui a le droit d'apprécier les productions des autres cultures ? Sur quelles bases peut-il le faire ? Quels consensus est-il nécessaire d'avoir ou d'établir pour parler de ces questions prépondérantes ? Le programme de recherche dans lequel nous étions quelques mois en Allemagne entre 2013 et 2014 pose certaines de ces questions importantes surtout, comment fait-on l'histoire de l'art aujourd'hui dans le monde ? À la suite de James Elkin qui se demandait, au cours des années 2000, si la discipline est globale, le programme pose le postulat qu'elle est plurielle. En conséquence, il faut réfléchir au processus de compréhension mutuelle de l'histoire de ces pratiques. La problématique des terminologies et leur agrégation devient alors sérieuse, voire indispensable.

Bibliographie

Aka-Evy J-L., 1999, « De l'art primitif à l'art premier », *Cahiers d'études africaines*. Vol. 39 N°155-156, *Prélever, exhiber. La mise en musées*.

Amado J., 1977, « Nous peuples de Métis », *Le courrier*, Unesco.

Amselle J-L., 2008, *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Stock.

- 1977, « L'anthropologie ça sert à qui ? », *Cahier d'études Africaines*, Vol. 17 N°68.

Asante Molefi K., 2003, *L'Afrocentricité*, Trad. Ama Mazama, Paris, Menaibuc.

Atangana J., 1973, *Chemins d'Afrique*, Coll. « Point de vue », n°13, Yaoundé, Clé.

Biton M-M., 2000, *L'art des bas-reliefs d'Abomey. Bénin/ex-Dahomey*, collection des arts d'ailleurs, l'Harmattan, Paris.

Bloch E., 1994, *La philosophie de la Renaissance*, Trad. Pierre Kamnitzer, Paris, Payot.

Bogumil J., 1996, « De l'art africain et de l'esthétique : valeur d'usage, valeur d'échange », *Cahiers d'études africaines*, Vol. 36 N°141-142, Images.

Bourdieu P., 1976, « Les conditions sociales de la production sociologique : sociologie coloniale et décolonisation de la sociologie », *Cahiers Jussieu*, 2, Paris, Le mal de voir.

Brague R., 1999, *Europe, la voie romaine*, Paris, Folio/Essais.

Busca J., 2000, *L'art contemporain africain, du colonialisme au postcolonialisme*, collection les arts d'ailleurs, l'Harmattan, Paris.

Bwemba-Bong, 2005, *Quand l'Africain était l'or noir de l'Europe. L'Afrique : actrice ou victime de la « Traite des Noirs »*, 2 volumes, Paris, Menaibuc.

Carrier H., 1992, *Lexique de la culture. Pour l'analyse culturelle et l'Inculturation*, Bruxelles, Desclée.

Cheikh Anta D., 1971, *Antériorité des civilisations nègres*, Paris, Présence Africaine.

- 1981, *Civilisation ou barbarie, anthropologie sans complaisance*, Paris, Présence africaine.

- 1954, *Nations nègres et culture. De l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique Noire d'aujourd'hui*, troisième édition, 2 tomes, Paris, Présence africaine.

Clarke C., 2003, «Defining African Art: Primitive Negro Sculpture and the Aesthetic Philosophy of Albert Barnes», *African Arts*, Vol. 36, N° 1.

Delumeau J., 1974, *La civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud.

Dollot L., 1968, *Les relations culturelles internationales*, Coll. « QSJ. », Paris, PUF.

Doue G., 2003, *Cheikh Anta Diop, Théophile Obenga : combat pour la Re-naissance africaine*, Paris, l'Harmattan, coll. Études africaines.

Dumont R., 1962, *L'Afrique noire est mal partie*, Paris, Seuil.

Dupuis A., 1999, « À propos de souvenirs inédits de Denise Paulme et Michel Leiris, sur la création du musée de l'homme en 1936 », *Cahiers d'études africaines*, Vol. 39 N°155-156, Prélever, exhiber. La mise en musées.

Ellsworth K. L., 2009, « Africobra and the Negotiation of Visual Afrocentrism », *Civilisations*, Vol. 58, N° 1, American Afrocentrism(e)s Américains.

Fagg W., 1963, *Merveilles de l'art Nigérian*, Paris, Chêne.

Fagg W., 1965, *Sculptures africaines*, Paris, Hazan.

Fanon F., 1962, *Peau Noire, Masques Blancs*, Paris, Maspero.

Farr F., 1988, *African Art in Anthropology Collections, catalogue Art/Artifact*, New-York.

Galbiati F., 2004, « Globalisation et mission à travers l'éducation » *Omnis Terra*.

Gaugue A., 1999, « Musées et colonisation en Afrique tropicale », *Cahiers d'études africaines*, Vol. 39, N°155-156, *Prélever, exhiber. La mise en musées.*

Girault R., 1994, *Identités et conscience européennes au XX^e siècle*, Paris Hachette.

Harris M. D., 1997. « Confluences: Ile-Ife, Washington, D.C., and the Transafrican Artist », *African Arts*, 30 (2).

Joubert H., 1999, « Les musées : la construction de l'identité nationale nigérienne en pays yoruba », *Cahiers d'études africaines*. Vol. 39 N°155-156, *Prélever, exhiber. La mise en musées.*

Kaké I. B., 1985, « Culture Africaine, identité culturelle, développement, dialogue des cultures », *Ethiopiennes* numéros 40-41, Revue trimestrielle de culture négro-africaine, nouvelle série - 1er trimestre 1985 - volume III n°1-2.

Ki-Zerbo J., 2003, *À quand l'Afrique ? Entretien avec René Holenstein* Éd. de l'aube / Éd. d'en bas (Suisse).

Leclerc G., 1972, *Anthropologie et colonialisme*, Paris, Fayard.

Mazama A., 2003, *L'impératif afrocentrique*, Paris, Menaibuc.

Mbengue, « Internet et enjeux culturels en Afrique », *Site Internet (AFRINET)*.

Morel A., 1993, « Identité et patrimoine », *Civilisations*, Vol. 42, N° 2, en Quête d'Identité.

Morin E., 1999, *Pense l'Europe*, Paris, Folio/Actuel.

Mudimbe V.Y., 1982, *L'Odeur du Père. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique Noire*, Paris, Présence africaine.

Murphy M., 2009, « Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), [En ligne], mis en ligne le 28 juillet 2009, Consulté le 25 février 2017. URL : <http://actesbranly.revues.org/213>

Nordman D., & Raison J-P., 1980, *Science de l'homme et conquête coloniale. Constitution et usage des sciences humaines en Afrique, XIX^e-XX^e siècles*. Paris, Presse de l'école normale supérieure.

Price S., 1989, *Primitive Art in Civilized Places*, University of Chicago Press.

Saïd E., 1997, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Seuil, Paris.

Tchibozo R., 2014b, « Vente des produits pétroliers frelatés : un phénomène de société au cœur de la création artistique », *Annales de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines Université d'Abomey-Calavi (Bénin)* Vol1, N°20, décembre 2014.

- 2014a, *L'art contemporain d'Afrique et la guerre froide : le cas Allemand*, Edit. PAF, Saabrück, Allemagne.

- 2013, « Les nouveaux lieux de négociation de l'Art : le cas de Artisttik Afrika de Cotonou au Bénin », *IMO- IRIKISI, Vol 5 N° 1 & 2*, 133-142 Juillet & Décembre 2013, la revue des humanistes du Bénin Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de l'Université d'Abomey-Calavi.

- 2010, « L'art plastique au Bénin au détour du XXI^{ème} siècle » (2010), Hecht (D.) & Kawik (G.) edit., *Afrika und die Kunst. Einblicke in deutsche Privatsammlung*, Bottrop, Kawik Verlag.

- 2003, *L'art et l'arbitraire: une étude de la réception de l'art africain contemporain en Occident: le cas allemand de 1950 à nos jours*, PhD, Humboldt Universität, Berlin.

Tobia-Chadeisson M., 2000, *Le fétiche africain. Chronique d'un « malentendu »*, collection les arts d'ailleurs, l'Harmattan, Paris.

Towa M., mai 1985, « Le concept d'identité culturelle », *L'identité culturelle camerounaise*, Yaoundé.

Vogel S., 1989, « Africa and the Renaissance: Art in Ivory », *African Arts*, Vol. 22, N° 2.

Wassing R., 1968, *African art its background and tradition*, New-York, Abrams.

Watkins K., « Identité culturelle », *Site Internet (AFRINET)*.

Willet F., 1971, *Ifê, une civilisation Africaine*, Suisse, trad. Ravaute.

Willet F., 1990, *L'Art africain*, trad. de Tersarkissian L, Éd. Thamas and Hudson.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	7
COMITÉ SCIENTIFIQUE.....	9
COMITÉ DE LECTURE.....	11
COMITÉ DE RÉDACTION.....	11
AVANT-PROPOS JOACHIM-EMMANUEL GOMA –THÉTHET (UNIVERSITÉ MARIEN NGOUABI).....	13
PRÉFACE JEAN-FRANÇOIS OWAYE (UNIVERSITÉ OMAR BONGO).....	17
Introduction Générale <i>Virginie Wanyaka Bonguen Oyongmen (Université de Yaoundé 1)</i>	21
PREMIÈRE PARTIE : L'HOMME	25
UN PERSONNAGE AU PARCOURS SCOLAIRE, UNIVERSITAIRE ET PROFESSIONNEL RECTILIGNE ET SEMÉ DE SUCCÈS RUFIN DIDZAMBOU (ÉNS, GABON).....	27
1. <i>Son parcours scolaire et universitaire</i>	27
2. <i>Son parcours professionnel</i>	27
<i>Hommages et Témoignages</i>	39
<i>Hommages du Forum des Historiennes du Cameroun (FOHIC) Éveline Apisay Ayafor Vice-Présidente du Forum des Historiennes du Cameroun (FOHIC)</i>	39
« Tears of a child » or « When the child testifies for the father » <i>Virginie Wanyaka Bonguen Oyongmen (Université de Yaoundé I)</i>	41
<i>Hommage au Prof. Daniel ABWA Par Edith Mireille Tegna Université de Ngaoundéré</i>	45
<i>Academic Homage to Prof. Daniel Abwa on the occasion of his official departure from the lecture halls Joseph Lon Nji (University of Bamenda)</i>	47
<i>Un ami Hugues Mouckaga (Université Omar Bongo)</i>	51
<i>La continuité dans la longue durée comme posture d'analyse des processus historiques chez le Professeur Daniel Abwa Eugène Désiré Eloundou École Normale Supérieure Université de Yaoundé I</i>	57
DEUXIÈME PARTIE : LE CAMEROUN, UNE « AFRIQUE EN MINIATURE »	63
CAMEROUN, HISTOIRE D'UN NATIONALISME, 1884-1961. DANIEL ABWA, 2010, ÉDITIONS CLÉ, YAOUNDÉ (CAMEROUN), 412 PAGES (LECTURE CRITIQUE) HANSE GILBERT MBENG DANG (UNIVERSITÉ DE DOUALA).....	65
QUE RETENIR DE CET OUVRAGE ? CAMEROUN, HISTOIRE D'UN NATIONALISME, 1884-1961 : UNE ŒUVRE POUVANT CONTRIBUER À L'ENRICHISSEMENT DE LA NOUVELLE HISTORIOGRAPHIE AFRICAINE.....	77
LOGIQUE DE « COMPROMIS COLONIAL ». PRATIQUES DE L'AXE YAOUNDÉ-ABIDJAN DANS L'ÉDIFICATION DES « PROVINCES » AFRICAINES FRANCOPHONES JEAN KOUFAN MENKÉNÉ (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I).....	81
FORMER SOUTHERN CAMEROONS: BETWEEN NATIONALISM AND SECESSIONISM: 1959-2012 DAVID MOKAM (UNIVERSITY OF NGAOUNDERE).....	107
LA RECHERCHE ET L'ENSEIGNEMENT SUR LA COLONISATION ALLEMANDE AU CAMEROUN ALBERT PASCAL TEMGOUA (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ 1).....	125
LA DÉCENTRALISATION AU CAMEROUN : ÉTAT DES LIEUX ET ENJEUX :1996-2017 ANDRÉ BIENVENU MFO (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I).....	143

GENÈSE ET ÉVOLUTION DE LA JOURNÉE INTERNATIONALE DE LA FEMME AU CAMEROUN : 1986-2016 <i>BERNADETTE ADA DJABOU ENS (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I)</i>	161
L'ÉMERGENCE ET LA MIGRATION DES RÉFUGIÉS CENTRAFRICAINS VERS LA RÉGION DE L'EST-CAMEROUN : ANALYSE HISTORIQUE <i>MENGUE OLEMÉ SOTHERIE (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I)</i>	177
LE PARTAGE DES ANCIENNES COLONIES ALLEMANDES D'AFRIQUE AU LENDEMAIN DE LA GRANDE GUERRE: JEU ET ENJEUX D'UNE NOUVELLE COURSE AUX COLONIES : 1914-1919 <i>FAUSTIN KENNÉ (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I)</i>	191
DE L'APPROPRIATION OU NON DES SLOGANS POLITIQUES DANS LES FILMS CAMEROUNAIS (1962-2010) : ESSAI D'ANALYSE HISTORIQUE <i>MARIE NADÈGE TSOGO MOMO (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I)</i>	203
LES MOUVEMENTS NATIONALISTES AU NORD-CAMEROUN À LA VEILLE DE L'INDÉPENDANCE: LE CAS DE L'UDAS ET DE LA JUPOKAM, 1955-1959 <i>MATHIAS KAÏMANGUI (UNIVERSITÉ DE NGAOUNDÉRIÉ)</i>	215
CAMEROON –UNHCR'S DIPLOMATIC COOPERATION <i>DAVID KEMING (UNIVERSITY OF YAOUNDÉ)</i>	232
JEAN FAUSTIN BETAYÉNÉ, MINISTRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES DE LA RÉPUBLIQUE DU CAMEROUN (1961-1963) : ENTRE VELLÉITÉS INDÉPENDANTISTES ET AFFIRMATION DU PRÉSIDENTIALISME DIPLOMATIQUE DU CAMEROUN <i>RAYMOND ÉBALÉ (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I)</i>	257
THÉORIE ET PRATIQUE DE L' «INDIGÉNISATION» DU CHRISTIANISME EN «PAYS» BÉTI DE 1901 À 1961 : ANTINOMIE ENTRE CONTEXTE POLITIQUE, TEXTES DE L'ÉGLISE ET RÉALITÉ DE TERRAIN <i>BEYAMA BEYAMA ABDON (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I)</i>	277
LES PERCUSSIONS DE LA GRANDE GUERRE AU CAMEROUN SUR LE PLAN MILITAIRE : 1914-1961 <i>VIRGINIE WANYAKA BONGUEN OYONGMEN (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I)</i>	295
L'ÉGYPTOLOGIE, UNE SCIENCE FONDAMENTALE POUR L'HISTOIRE DANS LA CONNAISSANCE ET LA REDÉCOUVERTE DE L'IDENTITÉ CULTURELLE COMMUNE DES PEUPLES DU CAMEROUN MODERNE <i>ALEXIS TAGUE KAKEU (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I)</i>	319
LE CAMEROUN, ÉCONOMIE COOPÉRATIVE ET DÉVELOPPEMENT : LE CAS DE LA CAPLAME DANS LE DÉPARTEMENT DE LA MENOUA (OUEST-CAMEROUN) DE 1975-1990 <i>CHRISTOPHE SIGNIÉ (ENS YAOUNDÉ)</i>	349
ECONOMIC FACTORS ANTEDATING THE CAMEROON-GERMAN TECHNICAL COOPERATION IN MENCHUM DIVISION 1922-1965 <i>GEORGE FUH KUM (UNIVERSITY OF YAOUNDÉ I)</i>	365
CHANGING TRENDS OF CATTLE USE FROM ANCIENT TO CONTEMPORARY AFRICAN SOCIETIES <i>KIMAH COMFORT SJINKWE (UNIVERSITY OF YAOUNDE I)</i>	387
ECONOMIC FACTORS ANTEDATING THE CAMEROON-GERMAN TECHNICAL COOPERATION IN MENCHUM DIVISION: 1922-1965 <i>GEORGE FUHKUM (UNIVERSITY OF YAOUNDÉ I)</i>	403
LE CAMEROUN, CIVILISATIONS ET CULTURES. MIGRATION DES POPULATIONS DES MONTS MANDARA : ANALYSE DES FONDEMENTS ET DES IMPACTS <i>JÉRÉMIE DIYE (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I)</i>	425
PRATIQUES ÉLITISTES, QUÊTES IDENTITAIRES, TRANSFORMATIONS AGRICOLES ET CONFLITS FONCIERS DANS LES BAMBOUTOS (OUEST-CAMEROUN), XIX ^E XX ^E SIÈCLES <i>JOSEPH TCHINDA KENFO (UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL)</i>	441

DE LA RECONNAISSANCE INTERPERSONNELLE AU FICHAGE DE PERSONNES (XVIII ^E -XX ^E SIÈCLE) : ESSAI D'ANALYSE HISTORICO-CULTURELLE DES PRATIQUES D'IDENTIFICATION DE PERSONNES AU CAMEROUN <i>JEAN FRANCIS GABANA (UNIVERSITÉ DE NGAOUNDÉ)</i>	463
CLIVAGES INTRA-MUSULMANS, INTOLÉRANCE RELIGIEUSE ET RISQUES DE CONFLITS AU CAMEROUN <i>JIE JIE PATRICK ROMUALD (UNIVERSITÉ DE NGAOUNDÉ)</i>	487
DE LA FRONTIÈRE ENTRE L'HOMME ET L'ANIMAL DANS LES CHEFFERIES DITES BAMILÉKÉ DE L'OUEST-CAMEROUN : IMAGES ET IMAGINAIRE <i>CHAMBERLAIN NENKAM (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ)</i>	507
<i>TET EKOMBO</i> , CHANT PATRIOTIQUE ET REVENDICATEUR DE L'AUTOCHTONIE RELIGIEUSE CAMEROUNAISE À L'ÉPOQUE COLONIALE. <i>NADEIGE-LAURE NGO NLEND (UNIVERSITÉ DE DOUALA)</i>	529
L'ÉVOLUTION DES RELATIONS ENTRE LES PYGMÉES ET LES BANTOU : « DE LA COOPÉRATION À LA SERVITUDE » ET « DE LA SERVITUDE À L'AUTONOMIE » <i>SOTHÉRIE ROLANDE TASSI (UNIVERSITÉ DE NGAOUNDÉ)</i>	539

TROISIÈME PARTIE : L'AFRIQUE ET LE MONDE, « L'AUTRE ENTITÉ NON NÉGLIGEABLE »553

L'AFRIQUE. NOTES SUR LES RITES SACRIFICIELS DES ANIMAUX DANS LES TOMBEAUX DE L'ÉGYPTE DE L'ANCIEN EMPIRE <i>MOHAMMADOU NISSIRE SARR (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP)</i>	555
TESTAMENT DE KADHAFI SUR LE LIVRE VERT : COLLOQUE DE TRIPOLI (OCTOBRE 2009) <i>PHILIPPE BLAISE ESSOMBA (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I)</i>	571
CRÉATION CONTEMPORAINE ET DÉ-RANGEMENT <i>ÉTIENNE JOSEPH ADANDÉ CODJOVI (UNIVERSITÉ D'ABOMEY-CALAVI)</i>	575
LE COMMERCE ÉLECTRONIQUE AU GABON : OPPORTUNITÉS ET BARRIÈRES TRADITIONNELLES, 2000-2017 <i>RUFIN DIDZAMBOU (ENS LIBREVILLE, GABON)</i>	589
DE LA GREFFE DU CÈDRE AU BAOBAB À LA RENCONTRE DU LION ET DU DRAGON : ANALYSE SOCIO-HISTORIQUE DE L'INTÉGRATION DES COMMUNAUTÉS CHINOISE ET LIBANAISE AU SÉNÉGAL <i>IBRAHIMA NLANG (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP)</i>	607
LE PATRIMOINE, UN OBSTACLE À LA CRÉATION PLASTIQUE CONTEMPORAINE EN AFRIQUE ? <i>ROMUALD TCHIBOZO (UNIVERSITÉ D'ABOMEY-CALAVI)</i>	651
L'ENSEIGNEMENT DE L'HISTOIRE DANS LES PROGRAMMES DE FORMATION DES APPRENANTS DU SECONDAIRE ET DES ÉLÈVES-PROFESSEURS À L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE AU BENIN : 1960-2017 <i>ROGATIEN M. TOSSOU (UNIVERSITÉ D'ABOMEY-CALAVI)</i>	673
LA PRÉSENCE FRANÇAISE EN GUINÉE ÉQUATORIALE (1885-2000) : DE LA COMPÉTITION FRANCO-ESPAGNOLE À LA COOPÉRATION FRANCO-ÉQUATO-GUINÉENNE <i>DELMAS TSAFACK, (THE MUNTU INSTITUTE)</i>	693
MODERNISATION DU RÉSEAU ROUTIER ET APPROPRIATION DE L'AUTOMOBILE PAR LES TOGOLAIS : 1957-1958 <i>KOFFI NUTEFÉ TSIGBE (UNIVERSITÉ DE LOMÉ)</i>	711
REGARDS CROISÉS ENTRE DEUX VILLES FRONTALIÈRES : BONGOR (TCHAD) ET (YAGOUA) CAMEROUN <i>NDJIDDA ALI (UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I)</i>	727
LE CHOIX DE LOMÉ (TOGO) POUR LA SIGNATURE DES PREMIERS ACCORDS ACP-CÉE (1975) : ENJEUX POLITIQUES ET IMPACTS SUR L'ORGANISATION DE LA CÉDÉAO <i>BASSA ESSO TCHANGAI (ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE (ÉNS) D'ATAKAMÉ)</i>	739
LE DÉPIT POLITIQUE AFRICAÏN DES ANNÉES 1960-1970 DANS LE DISCOURS MUSICAL DE FRANKLIN BOUKAKA <i>JOACHIM EMMANUEL GOMA THETHET (UNIVERSITÉ MARIEN NGOUABI)</i>	757

PIERRE SAVORGNAN DE BRAZZA ET LES MISSIONNAIRES DU SAINT-ESPRIT DANS L'OCCUPATION DU CONGO-FRANÇAIS : HISTOIRE D'UNE FIGURE LÉGENDAIRE AU CONGO-FRANÇAIS (1852-1905) <i>ARMAND BRICE IBOMBO (UNIVERSITÉ MARIEN NGOUABI)</i>	781
LE MONDE ROMAIN. LE SORT DES VILLES PENDANT LES GUERRES CIVILES DE SYLLA À CÉSAR : LES VILLES ÉPARGNÉES <i>MARIAMA GUEYE (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP)</i>	795
LUCUMON ET MANSA WALY : DEUX HOMMES, UN DESTIN <i>IBRAHIMA DIOUF (UNIVERSITÉ CHEICK ANTA DIOP)</i>	821
CONCLUSION GÉNÉRALE <i>NADEIGE-LAURE NGO-NLEND (UNIVERSITÉ DE DOUALA)</i>	837
POSTFACE <i>ABRAHAM ZÉPHIRIN NYAMA (UNIVERSITÉ OMAR BONGO)</i>	841

Les Mélanges, genre académique assermenté, ne jouissent pas d'une renommée heureuse au sein de la communauté scientifique. Dans l'esprit de beaucoup, la valeur généralement attachée à ce type de publication savante est péjorative. En cause, une dénomination jugée, au mieux, ambiguë, au pire déshonorante pour la science. Pourtant, en plus de deux siècles de tradition universitaire, les Mélanges ont donné lieu à une production riche et variée et ce, malgré les contestations et les critiques dont ils ont été l'objet, ainsi que les bouleversements ayant traversé l'espace académique et transformé l'institution universitaire. En contexte camerounais, l'évolution des Mélanges, au fil des dernières années, donne à voir un genre académique en plein essor. Ces deux dernières années notamment, la corporation des historiens a appelé à la production de six volumes de Mélanges pour honorer les carrières d'universitaires de rang magistral.

Le présent volume, préparé par le FOHIC pour honorer la longue et fructueuse carrière de Monsieur le Pr. Daniel Abwa, rassemble des textes couvrant un champ historique et chronologique à la fois varié et très large. En procédant par regroupements thématiques et chronologiques, on recense, entre autres, des traités d'historiographie, des réflexions inédites sur les dynamiques africaines antérieures à la colonisation. D'autres thématiques, analysant sous divers prismes, la présence occidentale en Afrique, les réactions qu'elle a suscitées chez les populations locales et, par ailleurs, les transformations postcoloniales survenues dans un contexte où se conjuguent enjeux et défis divers, achèvent de conférer à ce volume, l'aspect bariolé caractéristique des Mélanges, genre académique spécifique, original, et non moins noble, de la publication savante.



Virginie WANYAKA BONGUEN OYONGMEN est Maître de Conférences en Histoire Militaire au Département d'Histoire de l'Université de Yaoundé I. Elle est Directrice du Centre d'Études en Histoire Militaire et Études de la Défense et assure la coordination générale du Forum des Historiennes du Cameroun (FOHIC).



Edith Mireille TEGNA est titulaire d'un Doctorat PhD en histoire. Enseignante chercheuse et chargée de cours à l'Université de Ngaoundéré. Elle est spécialiste d'histoire politique. A ce titre elle a commis de nombreux articles sur les questions politiques plus précisément sur l'institution législative. Coordinatrice scientifique du Forum des Historiennes du Cameroun (FOHIC).



Nadeige-Laure NGO NLEND est spécialiste en histoire des civilisations et régions contemporaines. Elle est actuellement en poste au département d'Histoire de l'Université de Douala où elle dirige le Laboratoire d'Histoire et des Sciences du Patrimoine. Elle est par ailleurs coordinatrice en charge du Secrétariat Général du Forum des Historiennes du Cameroun (FOHIC).