SOUVERAINETE ESTHETIQUE ET INDICATIONS GEOGRAPHIQUES : CADRE JURIDIQUE ET ENJEUX MACRO-ECONOMIQUES DE LA LABELLISATION DES MOTIFS SCULPTURAUX TRADITIONNELS (LE CAS DU SIEGE AKAN)

Effossou Landry ASSEMIEN
Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC), Abidjan-Côte d'Ivoire
assemieneffossoulandry@gmail.com

Résumé

L'art sculptural traditionnel africain, incarné par le siège royal Akan (Asesedwa), subit une contrefaçon industrielle et une appropriation culturelle massives. Cette étude examine comment le mécanisme des indications géographiques peut établir un cadre juridique protecteur pour ce patrimoine visuel. En s'appuyant sur une démarche pluridisciplinaire combinant analyse sémiotique des formes, dogmatique juridique comparée et économie politique, l'article analyse l'arsenal normatif de l'OAPI et de l'OMPI afin de modéliser une labellisation adaptée. L'étude conceptualise la notion de « souveraineté esthétique » et démontre qu'une extension du concept de « terroir » aux dimensions stylistiques permet de sécuriser la propriété intellectuelle collective des communautés créatrices. En conclusion, cette approche offre un levier efficace pour restructurer durablement les chaînes de valeur des industries culturelles et créatives africaines.

Mots-clés *: Siège Akan (Asesedwa), Souveraineté esthétique, Indications géographiques, Sémiologie visuelle, Propriété intellectuelle, Industries culturelles et créatives.*

Abstract

The traditional African sculptural art, embodied by the iconic Akan royal stool (Asesedwa), faces massive industrial counterfeiting and cultural appropriation. This study examines how the mechanism of geographical indications can establish a protective legal framework for this visual heritage. Relying on a multidisciplinary approach combining semiotic form analysis, comparative legal dogmatics, and political economy, the article analyzes the normative frameworks of OAPI and WIPO to model a tailored labeling system. The research conceptualizes the notion of 'aesthetic sovereignty' and demonstrates that extending the concept of 'terroir' to stylistic dimensions enables the securing of collective intellectual property for creative communities. Ultimately, this approach offers an effective lever to sustainably restructure the value chains of African cultural and creative industries.

Keywords *: Akan Stool (Asesedwa), Aesthetic Sovereignty, Geographical Indications, Visual Semiotics, Intellectual Property, Cultural and Creative Industries.*

Introduction

Dans le champ contemporain de l'histoire de l'art et des industries créatives, les formes d'expression plastique africaines s'inscrivent désormais au cœur de dynamiques mondiales d'échanges symboliques et marchands. Parmi ces chefs-d'œuvre de la plasticité tridimensionnelle, le siège royal Akan, communément appelé (*Asesedwa*), occupe une place prépondérante. Taillé d'un seul bloc dans le bois noble du (*Sese*), cet objet n'est pas un simple mobilier utilitaire. Il incarne l'âme collective, le pouvoir politique et la cosmogonie d'un peuple réparti entre la Côte d'Ivoire et le Ghana actuel. Chaque courbure de son assise concave, chaque ajournement de sa base centrale et chaque motif géométrique ciselé sur

ses parois constituent une sémiotique plastique où l'esthétique fusionne intimement avec le sacré et le politique.

Cependant, à l'ère de la mondialisation et de la numérisation des formes, ce patrimoine sculptural fait face à une menace inédite : la décontextualisation et la reproduction industrielle non autorisée. Des répliques bas de gamme, fabriquées en plastique injecté ou en bois de piètre qualité par des industries manufacturières exogènes, inondent les marchés internationaux de la décoration. Ces copies vident l'objet de sa substance spirituelle tout en captant indûment sa valeur marchande. Cette situation de dépossession plastique met en exergue la fragilité des expressions culturelles traditionnelles face aux failles du droit international de la propriété intellectuelle classique. C'est dans cette brèche, où la préservation des formes artistiques croise l'impératif de souveraineté économique, que se positionne la présente recherche.

La nécessité de mener une réflexion approfondie sur la labellisation des motifs sculpturaux du siège Akan repose sur un triple constat : artistique, juridique et économique.

Sur le plan artistique et plastique, ces motifs obéissent à des règles de composition strictes issues d'un savoir-faire artisanal séculaire. Lorsque ces formes sont dupliquées de manière industrielle à des milliers de kilomètres de leur berceau culturel, on assiste à un véritable « ethnocide esthétique ». Le geste du sculpteur, qui dialogue avec la matière et insère son historicité dans la fibre du bois, est balayé par l'automatisme des machines. Cette recherche

vise ainsi à défendre l'intégrité de la création plastique traditionnelle contre sa standardisation industrielle.

Sur le plan juridique et institutionnel, les outils classiques du droit d'auteur s'avèrent structurellement inadaptés. Le droit d'auteur occidental exige l'identification d'un créateur individuel et applique une durée de protection limitée dans le temps avant que l'œuvre ne tombe dans le domaine public. Or, les motifs du siège Akan sont l'œuvre d'une communauté transgénérationnelle ; ils sont collectifs et intemporels. Par conséquent, explorer la piste des Indications Géographiques (IG), un mécanisme conçu à l'origine pour l'agriculture et qui protège un produit lié à un terroir sans limitation de durée, constitue une rupture paradigmatique indispensable pour adapter le droit aux réalités africaines.

Enfin, sur le plan macro-économique, l'absence de régulation engendre un manque à gagner colossal. La contrefaçon internationale asphyxie les filières artisanales locales. En labellisant ces motifs par une IG, on pose les fondements de « droits de douane culturels » et d'un arsenal frontalier strict. L'enjeu est opérationnel : si un conteneur de faux sièges Akan en plastique ou en résine synthétique arrive au port d'Abidjan, l'enregistrement en IG offre la base légale permettant aux douanes ivoiriennes de procéder à la saisie immédiate et à la destruction de ces marchandises pour contrefaçon d'origine. Ce mécanisme transforme un patrimoine immatériel en un actif économique stratégique et équilibre la balance commerciale culturelle de la sous-région.

Au croisement de ces enjeux, une contradiction fondamentale émerge. Les indications géographiques postulent un lien indéfectible entre un produit, un savoir-faire et un espace géographique délimité. À l'inverse, l'art plastique et les motifs visuels possèdent une nature fondamentalement fluide, circulatoire et nomade. Dès lors, comment concilier la fixité juridique requise par un label de terroir avec la nature évolutive et transfrontalière d'un répertoire esthétique communautaire ?

De cette contradiction centrale découlent trois interrogations majeures :

- Dans quelle mesure l'arsenal juridique actuel de l'Organisation Africaine de la Propriété Intellectuelle (OAPI), notamment l'Accord de Bangui, et de l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI) permet-il d'assimiler un motif sculptural immatériel à un produit de terroir ?
- Comment structurer un cahier des charges technique qui définisse l'« authenticité » plastique et matérielle du siège Akan sans pour autant figer la créativité des sculpteurs contemporains ?
- Quels sont les impacts macro-économiques réels qu'une telle labellisation pourrait engendrer sur la balance commerciale culturelle, la protection douanière aux frontières et la structuration des filières de l'artisanat d'art en Afrique de l'Ouest ?

L'objectif général de cette étude est de démontrer la viabilité théorique et opérationnelle de l'application des indications géographiques aux motifs sculpturaux

traditionnels africains, en prenant pour modèle le cas du siège Akan.

Pour y parvenir, notre démarche se décline en trois objectifs spécifiques. En premier lieu, il s'agira d'analyser et de cartographier le répertoire plastique et technique du siège Akan afin d'identifier les critères esthétiques, les essences de bois utilisées (comme le *Sese*) et les typologies de motifs, posant ainsi les bases d'un futur cahier des charges. En deuxième lieu, nous évaluerons la flexibilité des cadres normatifs de l'OAPI et de l'OMPI pour proposer des adaptations juridiques concrètes permettant d'intégrer la dimension artistique dans le droit des IG. Enfin, nous modéliserons les retombées macro-économiques d'une politique de souveraineté esthétique, en simulant les effets d'une protection par IG tant sur l'économie locale (revenus des artisans, création d'emplois) que sur l'économie nationale (fiscalité culturelle, attractivité touristique, blocage des importations frauduleuses et marque-pays).

L'intérêt scientifique de ce travail réside dans son approche interdisciplinaire, extrayant le droit de la propriété intellectuelle de son formalisme pour le faire dialoguer avec les arts plastiques et l'économie politique. Pour asseoir la scientificité de notre démarche, l'analyse s'ancre d'abord sur le plan anthropologique et esthétique dans les travaux de Niangoran-Bouah (1984), qui démontre que la culture Akan ne sépare jamais la forme plastique de sa fonction politique et philosophique. Sur la théorie esthétique appliquée, Blachère (1993) met en garde contre la transformation d'objets symboliques en marchandises de

bazar, nourrissant notre concept de « souveraineté esthétique ». Sur le versant juridique régional, Azomahou (2012) rappelle que l'Accord de Bangui révisé a ouvert la voie à la protection des produits artisanaux par les IG, tout en soulignant le chantier théorique que représente leur application aux arts visuels. À l'échelle internationale, Koutouzi (2018) montre les résistances des pays industrialisés à reconnaître les expressions culturelles traditionnelles comme des droits de propriété opposables. Enfin, concernant les enjeux macro-économiques, Cerdan (2010) met en évidence que le succès d'une IG repose sur la capacité des acteurs locaux à se structurer pour protéger les marchés contre la concurrence déloyale externe. Sur le plan théorique, cette recherche s'inscrit au croisement de la théorie de la dépendance culturelle et du cadre d'analyse des Communs (Elinor Ostrom). D'une part, la notion de « souveraineté esthétique » conceptualise la résistance des pays du Sud global face à la captation marchande et à l'extraction de la valeur par les industries exogènes. D'autre part, en abordant le répertoire formel du siège Akan comme un Commun culturel immatériel, l'étude théorise l'Indication Géographique non pas comme une propriété privée exclusive, mais comme un mécanisme de gouvernance polycentrique permettant à la communauté source d'exercer un droit de regard et de régulation sur l'usage marchand de sa mémoire plastique.

En croisant ces contributions, notre sujet apporte une réelle plus-value théorique : il utilise l'indication géographique comme un instrument de décolonisation

juridique visant à garantir la souveraineté esthétique des peuples africains sur leur patrimoine visuel.

Pour répondre à cette problématique, nous adoptons une approche méthodologique hybride, articulée en trois temps :

- La première partie procède à une analyse plastique et sémiotique du siège Akan (*Asesedwa*), en formalisant la chaîne opératoire (choix du bois, outils de taille) auprès des communautés de sculpteurs en Côte d'Ivoire et le répertoire iconographique (*Adinkra*) afin de poser les critères objectifs d'un futur cahier des charges.
- La deuxième partie examine, dans une perspective juridique comparative et critique, l'adaptabilité des cadres normatifs de l'OAPI et de l'OMPI, en proposant de dépasser le modèle agroalimentaire classique des Indications Géographiques pour l'étendre aux Expressions Culturelles Traditionnelles.
- Enfin, la troisième partie modélise les retombées macro-économiques et institutionnelles de cette labellisation, en démontrant comment cet outil juridique soutient la structuration des filières artisanales, la protection douanière aux frontières et la souveraineté esthétique des États producteurs.

Par cette triple articulation, cette recherche ambitionne de jeter les bases théoriques d'un nouveau

modèle de gouvernance culturelle, où la beauté de la forme s'allie à la rigueur du droit.

1.Analyse plastique et sémiotique du corpus de sièges Akan : formalisation du savoir-faire

1.1. Introduction et positionnement épistémologique de l'analyse plastique

Le premier pilier de cette investigation scientifique s'ancre prioritairement dans la matérialité physique, tangible et tridimensionnelle de l'objet d'étude. C'est pourquoi la recherche se déploie à travers une approche empirique, morphologique et structurale du siège royal Akan, traditionnellement désigné sous le vocable d'(*Asesedwa*). Dans le cadre des études consacrées aux arts visuels et à la culture matérielle africaine, il apparaît indispensable de s'extraire d'une posture purement contemplative ou d'une appréciation purement esthétisante, souvent héritée des prismes réductionnistes occidentaux. Par conséquent, la démarche adoptée ici s'attache à opérer une déconstruction technique, matérielle et sémiotique rigoureuse de l'artefact sculptural. Cette opération vise à révéler les structures sous-jacentes qui font de cet objet un chef-d'œuvre de la plasticité universelle en même temps qu'un réceptacle institutionnel.

À cet égard, l'analyse formelle et tridimensionnelle met en évidence que l'(*Asesedwa*) n'est en rien un mobilier ordinaire ou un artefact décoratif interchangeable. Au contraire, sa conception répond à une phénoménologie de l'espace et du volume où chaque ligne de force est

rigoureusement calculée pour exprimer le pouvoir et la stabilité. Comme le souligne de manière fondamentale le chercheur Niangoran-Bouah Georges (1984, p. 45) dans ses travaux majeurs sur la culture matérielle de la Côte d'Ivoire et du Ghana, les objets de pouvoir au sein de la civilisation Akan ne dissocient jamais leur configuration matérielle de leur fonction métaphysique et sociale. L'objet est conçu comme un vecteur où le sensible et l'intelligible s'interpénètrent de façon indissociable.

Dès lors, l'examen plastique se focalise initialement sur la macro-structure de l'objet. Ce dernier est invariablement façonné par la méthode exigeante de la taille directe. Ce procédé implique que le sculpteur extrait la forme directement de la masse, sans modèle d'argile préalable, en travaillant sur un bloc monolithique de bois vert. Le choix de l'essence végétale ne relève pas d'une simple opportunité logistique. En effet, les artisans privilégient de façon quasi exclusive le bois de (*Sese*). Ce matériau sylvestre possède des propriétés mécaniques exceptionnelles : une robustesse à toute épreuve conjuguée à une souplesse de fibre qui s'avère particulièrement propice à l'exécution des ciselures les plus complexes et à la résistance aux fissures structurelles lors du séchage.

1.2. Grammaire architecturale de l'(Asesedwa) : Déconstruction des trois registres volumétriques

Sur le plan purement morphologique et structural, le siège traditionnel Akan (*Asesedwa*) obéit à une véritable grammaire architecturale d'une grande rigueur formaliste. Il s'ordonne selon une tripartition verticale stricte qui

évoque irrésistiblement la structure classique d'une colonne ou l'ordonnance d'un édifice sacré. On y distingue ainsi trois composantes interdépendantes : une base rectangulaire massive formant un socle inférieur ancré dans le sol, une section médiane hautement complexe qui fait office de support ajouré et de pivot symbolique, et enfin une assise supérieure incurvée s'élançant vers le haut. Chacun de ces trois registres volumétriques remplit une fonction plastique, matérielle et conceptuelle spécifique, tout en participant activement à l'équilibre dynamique, à la tension visuelle et à la cohérence formelle du bloc monoxyle.

Le socle inférieur se présente sous l'aspect d'une plateforme géométrique plane, particulièrement lourde, densifiée et littéralement ancrée dans la matière terrestre. D'un point de vue plastique et tectonique, cette assise horizontale assure non seulement la stabilité mécanique et l'équilibre physique de l'ensemble de la sculpture, mais elle symbolise également l'assise territoriale irrevocable, la pérennité et le fondement temporel du pouvoir de l'*Ohene* (le roi) ou du chef de lignage. Le passage gradué de ce socle massif à la partie supérieure s'effectue par l'entremise de la section centrale, qui s'avère être le véritable nœud sémiotique, esthétique et conceptuel de la pièce. Ce registre médian, loin d'être un simple pilier fonctionnel, est soit évidé avec une grande maîtrise de la taille directe, soit structuré par un jeu complexe de colonnettes ajourées, soit sculpté de motifs zoomorphes, figuratifs ou géométriques à forte charge ésotérique. C'est précisément dans cet espace intermédiaire, comme suspendu dans un entre-deux cérémoniel entre la terre et le ciel, que se déploie le «

support porteur de sens » — zone privilégiée et hautement codifiée où l'artisan sculpteur (*osenefo*) insère le message philosophique, l'adage ou la devise royale spécifiquement commandés par le dignitaire.

Enfin, le couronnement suprême de la structure est constitué par une assise concave, élégamment incurvée à la manière d'un croissant de lune suspendu. Les deux extrémités de cette courbure fluide s'élancent avec grâce vers le haut, créant une tension visuelle ascendante et aérienne qui rompt délibérément la rigidité tellurique et la gravité du socle inférieur. Du point de vue de la symbolique sacrée des formes, cette courbure ergonomique n'épouse pas seulement les contours anatomiques du corps humain pour en assurer le confort ; elle matérialise visuellement l'accueil, la réceptivité des bénédictions célestes, l'hospitalité et la diplomatie protectrice propre à l'exercice du pouvoir juste. Les pointes relevées, orientées vers le cosmos, rappellent constamment au souverain que le pouvoir est une charge spirituelle lourde qui exige une constante hauteur de vue, de la tempérance et un sens aigu de l'équilibre moral. L'ensemble architectural forme ainsi une unité organique et cosmique indissoluble, où la répartition minutieuse des masses engendre un dialogue plastique permanent entre la densité du plein, la matérialité du bois et la légèreté spirituelle du vide.

1.3. Analyse sémiotique et décodage du répertoire iconographique

Au-delà de cette configuration tridimensionnelle et spatiale globale, l'analyse sémiotique s'attache à décrypter,

au moyen des outils méthodologiques de la sémiologie visuelle et structurale, le riche et complexe répertoire iconographique qui sature et informe la section centrale de la sculpture. Chaque entaille minutieusement pratiquée, chaque saillie expressive, chaque symbole géométrique méticuleusement ciselé sur les parois en bois du siège ne constitue nullement un détail anecdotique, mais bien un morphème visuel autonome et hautement codifié. Ces unités de sens sont agencées selon une syntaxe plastique d'une extrême précision afin de formuler un énoncé politique, idéologique ou philosophique d'une grande complexité. Ce langage visuel abstrait ou figuratif refuse catégoriquement la gratuité ornementale et le simple agrément esthétique ; il s'agit en réalité d'une véritable écriture plastique et idéogrammatique où la forme est rigoureusement asservie à la transmission pérenne d'un concept, d'une valeur ou d'une prérogative royale.

Le corpus de motifs gravés et sculptés se subdivise principalement en deux grandes catégories sémiotiques interdépendantes : d'une part, le système abstrait et métaphorique des symboles idéographiques (*Adinkra*), et d'autre part, les représentations figuratives, zoomorphiques ou allégoriques. Le chercheur Blachère Jean-Claude (1993, p. 112) a parfaitement démontré et théorisé dans ses études critiques sur l'artisanat d'art et la statuaire africaine que ces signes graphiques profondément gravés dans la matière lignée ne sont aucunement des ornements secondaires ou passifs destinés à rompre la monotonie visuelle des surfaces. Bien au contraire, ils fonctionnent activement comme de véritables logogrammes et des

vecteurs de pensée théorique. Lorsqu'un sculpteur traditionnel inscrit le célèbre motif *Gye Nyame* (qui se traduit graphiquement par des lignes hélicoïdales et des courbes entrelacées évoquant directement l'omniscience, la suprématie et l'omniprésence divine) sur le pilier central de l'*Asesedwa*, il n'exécute pas un simple travail décoratif : il opère un acte d'énonciation juridique, politique et spirituelle d'une portée capitale. Ce signe signale immédiatement et sans ambiguïté à l'observateur averti que la légitimité décisionnelle et le pouvoir temporel de celui qui s'assoit sur ce siège émanent directement d'une autorité transcendante, supérieure et absolument incontestable.

De la même manière, l'utilisation récurrente du symbole *Sankofa*, fréquemment représenté de façon figurative par un oiseau stylisé qui tourne élégamment la tête vers son dos pour y saisir un œuf précieux, véhicule toute une théorie cyclique, ontologique et mémorielle du temps et de la gouvernance. Plastiquement et formellement, la courbe fluide et sinueuse du cou de l'oiseau introduit un dynamisme organique et une tension rythmique qui contrastent puissamment avec la géométrie rigide, verticale et orthogonale des colonnettes environnantes. Sur le plan sémantique et doctrinal, ce motif iconique rappelle en permanence au souverain qu'il est d'une nécessité absolue de puiser continuellement dans les leçons, les traditions et les enseignements du passé pour construire sereinement l'avenir politique et social de la communauté. Par conséquent, la présence combinée de ces énoncés visuels et idéologiques sur le support central qualifie instantanément, de manière publique, solennelle et irrévocable, le statut social, les

vertus morales, les devoirs politiques et la généalogie sacrée de son détenteur. Ainsi transfiguré par le ciseau de l'artisan, le siège cesse définitivement d'être un simple support physique ou un meuble utilitaire pour devenir une véritable charte constitutionnelle et un monument de la mémoire collective gravé à jamais dans le bois sacré de *Sese* (*Holarrhena wulfsbergii*).

1.4. La chaîne opératoire du sculpteur comme rituel et technique structurée

Pour appréhender le savoir-faire Akan dans toute sa plénitude, l'analyse ne peut se cantonner à l'examen de l'objet fini. Il convient, en outre, de reconstituer minutieusement la « chaîne opératoire » du sculpteur, concept méthodologique majeur permettant de lier l'acte technique à son inscription socioculturelle. Cette chaîne débute bien en amont de l'atelier, au cœur même de la forêt sacrée, par le choix rigoureux de l'arbre. Cette phase initiale revêt une dimension rituelle profonde : l'artisan demande l'autorisation à l'esprit de l'arbre avant d'abattre le tronc, manifestant ainsi un respect écologique et spirituel pour la matière première qui va accueillir la mémoire collective.

Une fois le bloc monolithique acheminé à l'atelier, le travail de dégrossissage s'opère à l'aide d'outils percutants spécifiques, tels que l'herminette (*Asosan*). Le sculpteur utilise la force de son corps pour dégager les grands volumes extérieurs de l'assise et du socle. Par la suite, le travail s'affine avec l'usage de ciseaux à bois et de burins de tailles diverses, permettant de creuser la section centrale et de faire émerger les piliers ajourés. C'est lors de cette étape

de précision extrême que le génie plastique s'exprime pleinement : l'artisan doit anticiper le comportement des fibres du bois de *(Sese)*, éviter les nœuds internes et maintenir une symétrie parfaite malgré l'absence de tracés directeurs sur le matériau.

Enfin, la dernière phase concerne les techniques de finition et de traitement de surface. L'objet subit un polissage intense à l'aide de feuilles abrasives naturelles ou de racloirs métalliques pour éliminer les traces d'outils et rendre la surface du bois parfaitement lisse au toucher. Ensuite, le siège est soumis à un processus de patine. Selon la fonction de l'objet, il peut être enduit d'huiles végétales pour rehausser la teinte claire et dorée du *(Sese)*, ou au contraire être noirci à l'aide de préparations organiques spécifiques lors des rituels de consécration ancestraux (les fameux « sièges noirs » ou *Apunwa*). Documenter l'intégralité de ces étapes techniques permet de théoriser ce que l'on qualifie de « signature plastique » de la communauté Akan. Cette démarche démontre que le savoir-faire réside autant dans le geste de l'artisan, dans sa maîtrise de l'outillage et de la matière, que dans la forme finale de l'artefact.

En conclusion, la formalisation scientifique de la chaîne opératoire et du répertoire plastique de l'*(Asesedwa)* est le prérequis indispensable à sa labellisation. Comme le souligne Azomahou Joël (2012, p. 89), l'absence de codification écrite des critères d'authenticité cause fréquemment l'échec des systèmes de protection des savoirs traditionnels en Afrique.

Par conséquent, cette analyse plastique et sémiotique convertit un patrimoine oral et fluide en données objectives et cartographiées, indispensables à la rédaction du cahier des charges de l'Indication Géographique (IG). En fixant scientifiquement les essences de bois, les proportions du siège et la syntaxe des symboles (*Adinkra*), la recherche jette ainsi les bases conceptuelles de la « souveraineté esthétique » nécessaire face à la mondialisation.

En somme, l'objectivation scientifique du fait artistique s'impose ici comme l'unique moyen de doter l'œuvre d'une protection juridique opposable à la contrefaçon.

Pour opérer le passage de l'analyse formelle de l'œuvre à sa sécurisation institutionnelle, il convient de comprendre que la codification de cette « signature plastique » n'a de sens que si elle s'articule avec des instruments juridiques contraignants. C'est pourquoi, après avoir caractérisé la matérialité et la sémiotique de l'(*Asesedwa*), nous passons à l'axe 2, qui examine l'aptitude des cadres normatifs régionaux et internationaux à consacrer légalement cette souveraineté esthétique par le mécanisme des indications géographiques.

2.Approche juridique comparative et critique : l'adaptation des indications géographiques

2.1. Introduction et problématique de l'incorporation de l'art dans le droit des IG

Le second volet de notre investigation quitte délibérément le terrain de la morphologie artistique et de la sémiologie visuelle pour investir pleinement celui de la dogmatique juridique et de la politique du droit, en interrogeant rigoureusement la capacité intrinsèque des structures contemporaines de la propriété intellectuelle à protéger une forme d'art plastique traditionnelle et sacrée. En premier lieu, il convient de constater avec force que l'insertion d'un artefact culturel complexe tel que le siège Akan (*Asesedwa*) dans le régime normatif des Indications Géographiques (IG) se heurte à une contradiction épistémologique et conceptuelle majeure. Historiquement et doctrinalement, le concept d'indication géographique a été forgé et codifié par les législations ainsi que les doctrines juridiques européennes pour s'appliquer quasi exclusivement aux produits issus du terroir agricole, de la viticulture et de l'élevage, où les particularités gustatives ou physiques d'un bien (le goût, la texture, la composition organoleptique) sont intimement liées aux caractéristiques bio-physiques, géologiques et microclimatiques d'un sol territorialement bien délimité. Par conséquent, transposer ce mécanisme de protection économique et statutaire, originellement conçu pour le secteur agroalimentaire, vers le domaine immatériel des expressions visuelles, des savoir-faire artisanaux et de la sculpture sur bois exige une véritable déconstruction

comparative, théorique et critique des textes de lois et des traités internationaux en vigueur.

À cet égard, les recherches juridiques pionnières menées par la professeure Koutouzi Virginie (2018, p. 204) mettent en lumière une asymétrie structurelle et fondamentale au sein de la gouvernance mondiale de la culture et de la propriété intellectuelle pilotée par l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI). L'autrice démontre de manière scientifiquement rigoureuse que les cadres conventionnels internationaux protègent avec une efficacité juridique et monétaire redoutable les créations industrielles, les brevets et les innovations technologiques des nations dites développées, tandis que le patrimoine immatériel, l'artisanat d'art et les arts appliqués traditionnels des pays du Sud global sont fréquemment relégués et maintenus dans la catégorie juridique floue, voire spoliatrice, du « domaine public mondial ». Cette situation d'insécurité juridique caractérisée favorise leur exploitation commerciale abusive, leur mercantilisation sauvage et leur reproduction industrielle totalement décontextualisée par des acteurs tiers, sans la moindre obligation de compensation financière équitable ni de respect éthique pour les communautés autochtones et créatrices d'origine. Dès lors, l'enjeu central de cet axe de recherche est de démontrer avec précision de quelle manière le droit régional africain (notamment à travers les mécanismes de l'OAPI) peut subvertir, réinventer et réapproprier ce modèle normatif hégémonique en adaptant audacieusement les critères techniques, territoriaux et

humains des IG à la protection juridique intégrale des formes sculptées et des objets sacrés.

2.2. Analyse critique de l'accord de Bangui de l'OAPI face aux spécificités de l'artisanat d'art

Sur le plan continental et régional, l'analyse dogmatique se concentre prioritairement sur l'arsenal normatif de l'Organisation Africaine de la Propriété Intellectuelle (OAPI), régi par l'Accord de Bangui révisé et plus particulièrement par son Annexe VI spécifiquement dédiée aux Indications Géographiques. L'examen minutieux, doctrinal et textuel de ce cadre normatif révèle des verrous juridiques majeurs et des apories conceptuelles qu'il convient absolument de lever pour opérationnaliser la protection effective du siège Akan (*Asesedwa*). En effet, le droit positif de l'OAPI dispose explicitement qu'une Indication Géographique ne peut être juridiquement reconnue et enregistrée que si une qualité, une renommée ou une autre caractéristique spécifique du produit concerné est attribuée de manière essentielle, directe et exclusive à son origine géographique déterminée. Si l'on venait à appliquer cette règle de façon aveuglément restrictive et classique, la protection patrimoniale risquerait de se trouver amputée de sa substance en se limitant aux seuls attributs physiques et botaniques de la matière première brute : à savoir la provenance dendrologique du bois de *Sese* (*Holarrhena wulfsbergii*) issu exclusivement de certaines zones forestières ciblées du littoral ivoirien ou ghanéen.

Cependant, une telle approche réductionniste s'avère structurellement et ontologiquement insuffisante pour

protéger adéquatement l'intégrité plastique, la dimension sacrée et la valeur immatérielle d'un tel artefact. Comme le souligne à juste titre le juriste et universitaire Azomahou Joël (2012, p. 89), la valeur ontologique et patrimoniale fondamentale d'un objet d'art traditionnel ne réside nullement dans ses seules composantes biologiques, matérielles ou chimiques brutes, mais de façon bien plus déterminante dans l'expression du « génie plastique collectif », dans la mémoire gestaltique et dans l'assemblage de savoir-faire techniques complexes transmis de génération en génération au sein d'une communauté culturelle et ethnique spécifique. Par conséquent, une interprétation littérale, rigide et mimétique des critères d'attribution de l'OAPI s'avère totalement incapable d'enrayer efficacement la contrefaçon, le pillage culturel ou la concurrence déloyale si des répliques industrielles ou des copies mécanisées sont fabriquées à l'étranger au moyen d'une essence de bois similaire ou de matériaux synthétiques. Il devient donc théoriquement et méthodologiquement impératif d'opérer une véritable mutation doctrinale et jurisprudentielle : il s'agit d'élargir la notion juridique de « terroir » afin qu'elle n'englobe plus seulement le facteur naturel et le sol forestier, mais qu'elle intègre désormais pleinement le « terroir intellectuel, historique et stylistique » propre aux artisans sculptants d'une aire culturelle donnée.

2.3. Intégration des Expressions Culturelles Traditionnelles (ECT) dans le cahier des charges de l'IG

Pour résoudre cette tension doctrinale, la recherche déploie une approche comparative en introduisant les directives et les travaux du Comité intergouvernemental de

l'OMPI sur la propriété intellectuelle relative aux ressources génétiques, aux savoirs traditionnels et au folklore. Les textes de l'OMPI définissent les expressions culturelles traditionnelles (ECT) comme des manifestations de la culture qui se transmettent de génération en génération, comprenant notamment les dessins, les formes, les motifs et les sculptures. L'originalité de notre démarche consiste à fusionner ces lignes directrices de l'OMPI avec la structure contraignante de l'IG de l'OAPI. Il s'agit de concevoir un modèle hybride de protection où les critères purement esthétiques et stylistiques, décrits dans l'Axe 1, acquièrent la force exécutoire d'une règle de droit public.

Concrètement, cette intégration se matérialise par la rédaction d'un cahier des charges de labellisation d'un type nouveau. Ce document juridique ne doit pas simplement stipuler la provenance géographique du bois, mais doit édicter des critères stricts de conformité plastique. En effet, il s'agit d'y codifier :

- Les proportions géométriques minimales et maximales de la tripartition de l'(*Asesedwa*) (socle, support, assise).
- La liste exclusive des motifs symboliques autorisés (la syntaxe des symboles *Adinkra*).
- L'interdiction absolue d'utiliser des procédés de fabrication industriels dénaturant le geste de l'artisan (comme le moulage plastique ou la découpe laser automatisée).

Néanmoins, cette codification des formes soulève un défi théorique majeur : comment fixer des critères

d'authenticité assez précis pour exclure la contrefaçon industrielle, sans pour autant figer la créativité plastique des artistes contemporains dans un passéisme immuable ? Le droit ne doit pas transformer l'art vivant en un objet de musée pétrifié. La formulation juridique du cahier des charges doit donc faire preuve de flexibilité, en protégeant les règles de composition fondamentales tout en autorisant des variations stylistiques individuelles dans l'exécution de la sculpture.

En conclusion, l'adaptation des indications géographiques (IG) aux arts plastiques traditionnels constitue un acte de résistance normative indispensable pour les États ouest-africains. Toutefois, le cas du siège Akan soulève une complexité géopolitique : cette communauté s'étend sur la Côte d'Ivoire (OAPI) et le Ghana (ARIPO). Protéger efficacement ce label exige donc de dépasser les frontières coloniales pour concevoir une IG transfrontalière co-gérée par les deux pays.

En définitive, cette transition jette les jalons de la « souveraineté esthétique » en transformant les formes traditionnelles en un actif immatériel protégé, capable de sanctionner les contrefaçons mondiales. Cependant, cette victoire juridique resterait incomplète sans une analyse de ses répercussions macro-économiques.

En somme, la protection du patrimoine Akan requiert de dépasser les clivages juridiques coloniaux afin de bâtir un espace de régulation unifié, condition *sine qua non* de sa viabilité internationale.

Pour articuler la transition vers notre ultime volet, il importe de souligner que la consécration d'un cadre juridique protecteur n'est pas une finalité en soi, mais constitue le socle normatif d'une stratégie de développement bien plus vaste. Par conséquent, après avoir démontré la faisabilité de l'adaptation des indications géographiques à la sculpture traditionnelle dans l'Axe 2, nous passons à l'Axe 3, dédié à la modélisation et à l'évaluation des retombées macro-économiques d'une telle politique de souveraineté esthétique.

3.Modélisation socio-économique et macro-économique : les leviers de la souveraineté esthétique

3.1. Introduction et positionnement de l'économie de la culture en Afrique

Le troisième et dernier pilier de notre recherche déplace le curseur analytique de la dogmatique juridique pure vers les théories de l'économie politique, de la socio-économie de la culture et de la macro-économie du développement endogène. En premier lieu, il s'avère absolument indispensable de rappeler et de déconstruire le paradigme selon lequel les expressions culturelles traditionnelles, le savoir-faire artisanal et les arts plastiques africains ont trop longtemps été réduits à une perception étriquée, cantonnes à l'angle exclusif du folklore, de l'identité communautaire passive ou de la simple attractivité muséale et touristique. Pourtant, à l'ère contemporaine de l'économie du savoir, de la dématérialisation des marchés et de l'essor global fulgurant des industries culturelles et créatives (ICC), le patrimoine visuel et sculptural traditionnel doit être impérativement

rethéorisé comme un gisement stratégique de valeur ajoutée, un actif immatériel majeur et un puissant levier d'indépendance économique pour le continent. Dès lors, cet axe s'attache à modéliser de manière qualitative, prospective et conceptuelle comment la mise en place formalisée d'une indication géographique (IG) appliquée au siège Akan (*Asesedwa*) peut restructurer durablement la macro-économie des États producteurs, dynamiser le tissu artisanal local et générer des retombées financières directes.

À cet égard, les travaux fondateurs et empiriques de la chercheuse et économiste rurale Cerdan Claire (2010, p. 73) fournissent une grille de lecture analytique fondamentale pour structurer notre démarche. À travers ses analyses approfondies consacrées à la labellisation des produits de terroir et au développement territorial dans les pays du Sud, elle démontre de façon pragmatique et irréfutable que l'impact macro-économique réel d'un label d'origine ne se décrète aucunement par la seule promulgation formelle d'une loi ou l'obtention théorique d'un certificat d'enregistrement. Au contraire, l'efficacité économique réelle, la viabilité commerciale et la pérennité d'un tel dispositif dépendent intrinsèquement de la capacité organisationnelle des structures locales (coopératives de sculpteurs, associations de village, corporations d'artisans, agences étatiques de régulation) à s'auto-organiser pour gouverner efficacement la filière de production. Par conséquent, notre modélisation théorique intègre pleinement le fait que le droit de propriété intellectuelle et le titre d'IG ne constituent en réalité qu'un instrument juridique

potentiel, dont la performance et l'impact macro-économique final dépendent directement de la restructuration concrète des chaînes de valeur, de la gouvernance collective et du contrôle de la qualité sur le terrain.

3.2. Restructuration micro-économique et formalisation de la filière artisanale

Sur le plan de l'économie locale et des dynamiques communautaires, le premier effet mécanique induit par l'instauration d'une indication géographique est la formalisation structurelle d'un secteur économique historiquement dominé par l'informel. Pour pouvoir revendiquer l'usage du label protégé et bénéficier de sa surcote marchande, les sculpteurs traditionnels de Côte d'Ivoire sont contraints de sortir de l'isolement individuel pour se constituer en groupements de producteurs ou en coopératives réglementées. Cette synergie collective engendre des économies d'échelle significatives, notamment dans la sécurisation des approvisionnements en matières premières légales et durables, comme le bois de *(Sese)*, dont la gestion peut dès lors être planifiée de concert avec les ministères des Eaux et Forêts.

De surcroît, cette organisation endogène de la filière modifie radicalement les rapports de force sur le marché. En éliminant ou en régulant la multitude d'intermédiaires commerciaux spéculatifs qui captent habituellement la majeure partie de la plus-value au détriment des créateurs, la coopérative labellisée rétablit une redistribution équitable des revenus. Les modélisations appliquées aux arts appliqués africains indiquent qu'un produit certifié par une

IG bénéficie d'une prime de prix substantielle sur les marchés internationaux, l'acheteur final étant disposé à payer un montant supérieur pour la garantie d'authenticité et d'éthique. Par conséquent, cette hausse des revenus directs des sculpteurs vient agir comme un puissant stabilisateur économique au sein des communautés rurales.
Sur le plan macro-économique et frontalier, l'implication de cette labellisation réside dans la création d'un cadre douanier opérationnel. À l'image des mécanismes appliqués aux marchandises sous brevet ou marque déposée, l'enregistrement de l'IG (*Asesedwa*) auprès de l'OAPI confère aux administrations douanières nationales (notamment en Côte d'Ivoire) le pouvoir de mettre en œuvre des mesures à la frontière. Ainsi, lors de l'importation de conteneurs de répliques synthétiques ou industrielles en provenance de marchés exogènes, les douanes disposent de la base légale pour procéder à la rétention, à la saisie et à la destruction de ces produits pour contrefaçon d'indication d'origine.

Enfin, ce dispositif génère des retombées fiscales indirectes pour l'État à travers la formalisation des acteurs de l'artisanat, tout en renforçant l'attractivité touristique et la « marque-pays ». La valeur ajoutée captée ne s'évapore plus dans les réseaux informels de contrefaçon internationale, mais réirrigue directement l'écosystème créatif local.

3.3. Impact macro-économique global : Balance commerciale et effet « Marque-Pays »

Sur le plan macro-économique global, l'activation d'une protection par IG fonctionne comme une barrière non tarifaire redoutable contre la concurrence internationale déloyale. L'étude comparative des marchés de la décoration intérieure révèle que les répliques industrielles du siège Akan, produites en usine hors du continent africain, captent une part de marché considérable au détriment des exportations ouest-africaines. En interdisant l'utilisation commerciale du nom « Siège Akan » ou de ses variantes pour tout produit non conforme au cahier des charges, le droit des IG assèche les flux de la contrefaçon mondiale. En effet, les multinationales de la distribution ne peuvent plus commercialiser de copies sans s'exposer à de lourdes sanctions douanières et judiciaires.

Cette reconquête des parts de marché à l'exportation exerce une influence positive directe sur la balance commerciale culturelle des États de l'OAPI. Les flux financiers *générés* par la commercialisation internationale de l'*Asesedwa* authentique réintègrent directement le circuit économique national sous forme de devises et de taxes douanières. De surcroît, la labellisation des formes plastiques participe activement à la construction de la « marque-pays » (*nation branding*). Comme l'a souligné l'anthropologue Blachère Jean-Claude (1993, p. 112), l'art plastique traditionnel est l'ambassadeur visuel d'une nation. En protégeant la pureté de son esthétique, l'État élève son patrimoine au rang de standard de haute qualité et de prestige international. Cette revalorisation symbolique et

marchande engendre des externalités positives sur l'ensemble de l'économie nationale, notamment en dynamisant le secteur du tourisme culturel et en positionnant le pays comme un pôle majeur des industries créatives mondiales.

Enfin, la modélisation macro-économique démontre que la protection commerciale des formes artistiques est une stratégie essentielle de survie et d'émancipation pour l'Afrique. Toutefois, traduire ces théories en réalités tangibles exige une volonté politique forte. Les États doivent impérativement intégrer la propriété intellectuelle collective au cœur de leurs plans de développement et financer les organismes de certification douanière indispensables à la survie du label à l'étranger. En définitive, la souveraineté esthétique réconcilie la beauté de la forme plastique (Axe 1) avec la rigueur de la norme juridique (Axe 2) pour en faire le moteur d'une prospérité endogène. En protégeant le siège Akan, cette recherche propose un archétype de gouvernance culturelle applicable au patrimoine africain, garantissant que son génie visuel devienne le fondement d'un développement durable et souverain face à la mondialisation.

En somme, l'économie de la culture ne peut s'affranchir de l'engagement régalien des États, indispensable pour transformer un droit théorique en un levier de richesse nationale pérenne.

Pour clore l'ensemble de cette étude, il convient d'affirmer que la convergence de ces trois approches pose les bases d'un modèle scientifique complet et transdisciplinaire. Par conséquent, après avoir validé l'impact macro-économique de la filière dans l'Axe 3, nous pouvons désormais formuler la conclusion générale de notre recherche afin d'ouvrir des perspectives politiques et académiques plus larges.

Conclusion

Au terme de cette investigation scientifique, il apparaît de manière évidente que la question de la labellisation des motifs sculpturaux traditionnels, appréhendée à travers le cas emblématique du siège Akan (*Asesedwa*), transcende largement le cadre d'une simple étude de cas sectorielle pour s'inscrire au cœur des débats contemporains sur la décolonisation du droit et l'autonomie économique du continent africain. Notre démarche s'est articulée autour de trois paliers interconnectés qui ont permis de démontrer la viabilité théorique et la nécessité pragmatique de ce projet.

En premier lieu, l'analyse plastique et sémiotique menée dans l'axe 1 a apporté la preuve rigoureuse que le siège Akan n'est pas un objet ornemental muet ou interchangeable, mais un véritable monument tridimensionnel régi par une grammaire stylistique et une syntaxe de signes (*Adinkra*) extrêmement codifiées. En formalisant scientifiquement la chaîne opératoire du sculpteur, depuis le choix écosystémique du bois de (*Sese*) jusqu'aux rituels de

finition, cette recherche a converti un patrimoine immatériel de tradition orale en un corpus de données objectives et descriptives. Cette étape s'est révélée être le prérequis technique indispensable pour ériger n'importe quelle structure de protection, car le droit ne peut défendre que ce que la science a préalablement défini et délimité.

En deuxième lieu, l'approche juridique comparative et critique développée dans l'axe 2 a permis de confronter ce répertoire de formes aux réalités de la propriété intellectuelle régionale (OAPI) et internationale (OMPI). Bien que le mécanisme des Indications Géographiques (IG) ait été historiquement conçu pour le terroir agricole occidental, notre analyse a travaillé sa formidable plasticité doctrinale. En subvertissant le concept classique de terroir pour y intégrer la notion de « terroir culturel et immatériel », nous avons tracé les lignes directrices d'un cahier des charges d'un type nouveau, capable de lier la protection d'un espace géographique à la préservation d'une identité stylistique collective, protégeant ainsi l'art sans en figer la créativité vivante.

En troisième lieu, la modélisation socio-économique et macro-économique de l'axe 3 a validé l'hypothèse selon laquelle la protection juridique des arts visuels constitue un puissant moteur de développement endogène. En transformant le droit de propriété intellectuelle en une barrière non tarifaire contre la contrefaçon industrielle globale, l'IG réorganise les flux financiers internationaux au profit exclusif des communautés d'artisans. La formalisation de la filière en coopératives, l'élévation des

revenus en milieu rural, l'amélioration de la balance commerciale culturelle et le renforcement du *nation branding* (la marque-pays) pour la Côte d'Ivoire et le Ghana sont autant d'externalités positives qui démontrent que la sauvegarde des formes artistiques est indissociable de la prospérité matérielle des nations.

L'apport théorique majeur de cette thèse réside dans la conceptualisation et la formulation du concept de « souveraineté esthétique ». Jusqu'alors, les théories du développement et des relations internationales saturaient l'espace académique avec les notions de souveraineté politique, territoriale, alimentaire ou numérique. En introduisant la dimension esthétique, cette recherche comble un vide doctrinal crucial.

La souveraineté esthétique postule qu'un peuple possède un droit inaliénable, collectif et imprescriptible à exercer un contrôle régalien sur son propre répertoire visuel, ses symboles ancestraux et ses expressions plastiques traditionnelles. Elle refuse le dogme occidental de la propriété intellectuelle individuelle qui condamne le folklore à tomber dans le domaine public mondial pour être pillé par les industries de la mode, du design ou de la décoration globale. Théoriser la souveraineté esthétique par le biais des IG, c'est affirmer que les formes de l'art africain ne sont pas des marchandises sans maître disponibles pour la cueillette marchande mondiale, mais des actifs stratégiques souverains qui portent en eux la dignité, l'histoire et le capital économique de leurs créateurs.

En guise d'ouverture, les conclusions de ce travail invitent à dépasser le seul cas du siège Akan pour repenser globalement la gouvernance des industries créatives et du patrimoine en Afrique subsaharienne. Deux perspectives majeures se dessinent pour les recherches futures et les politiques publiques. Il s'agit d'une part, de l'urgence des IG transfrontalières africaines s'impose. Le cas du siège Akan, partagé entre la Côte d'Ivoire et le Ghana, démontre l'obsolescence des frontières coloniales face aux réalités culturelles. La survie de ces labels dépendra de la capacité de l'OAPI et de l'ARIPO à créer des accords de réciprocité et des institutions mixtes pour co-gérer des indications géographiques transfrontalières, un chantier juridique immense qui préfigure l'intégration économique continentale voulue par la (ZLECAF). Et d'autre part, de ce modèle de modélisation élaboré pour le bois sculpté à être dupliqué et adapté à d'autres chefs-d'œuvre de la plasticité africaine menacés par la contrefaçon industrielle, tels que les masques Goli de Côte d'Ivoire ou les bronzes du Bénin.

En dernière analyse, cette recherche aura démontré que la beauté d'une forme plastique traditionnelle et la rigueur d'une norme de droit commercial international peuvent et doivent s'allier. C'est à ce prix, et à ce prix seulement, que les artistes et sculpteurs africains cesseront d'être les spectateurs appauvris de la marchandisation de leur propre culture pour devenir les maîtres souverains et prospères de leur destin esthétique.

Références bibliographiques

1. **Azomahou, J.** (2012). *La protection des savoirs traditionnels et des expressions culturelles en Afrique : L'Accord de Bangui à l'épreuve de l'artisanat d'art.* Éditions Universitaires Européennes.
2. **Blachère, J.-C.** (1993). *Les totems noirs : Du musée de l'Homme du Trocadéro au bazar de la création.* Éditions L'Harmattan.
3. **Cerdan, C.** (2010). *Ressources territoriales et qualifications des produits du terroir dans les pays en développement. Économie rurale*, (315), 71-85.
4. **Koutouzi, V.** (2018). *Propriété intellectuelle et patrimoine immatériel du Sud : Critique du droit international de la culture.* Presses Universitaires de France.
5. **Niangoran-Bouah, G.** (1984). *L'univers Akan des poids à peser l'or (Tome 1 : Les signes graphiques).* Éditions Nouvelles Éditions Africaines (NEA).
6. **Ostrom, E.** (1990). *Governing the commons: The evolution of institutions for collective action.* Cambridge University Press.