Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon

Maureen Murphy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/213>

DOI : 10.4000/actesbranly.213

ISSN : 2105-2735

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Référence électronique

Maureen Murphy, « Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 07 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/213> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.213>

Ce document a été généré automatiquement le 7 septembre 2020.

© Tous droits réservés

Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon

Maureen Murphy

- 1 « Qu'est-ce que c'est ? » Les réponses variées, parfois contradictoires, à cette question ont ponctué la « vie » de cette pièce aujourd'hui exposée au pavillon des Sessions du Louvre : s'agit-il de Gou, Dieu de la guerre et du métal ou de sa représentation ? Est-ce un « bo » (réceptacle de forces surnaturelles) ? Une œuvre d'art ? Un butin de guerre ? Un objet anthropologique ?

Fig. 1. Statue dédiée au *vodun* Gou photographiée dans les salles du musée d'Ethnographie du Trocadéro à la fin du XIX^e siècle, Paris.

© musée du quai Branly

- 2 La signification de l'œuvre et son statut se sont construits au fil du temps, dans l'espace entre la question et la réponse, entre malentendus, réappropriations et transformations successifs. L'analyse de l'histoire de cette sculpture – du champ de bataille où elle était emmenée pour soutenir les armées, au musée du Louvre – permet de souligner le caractère élaboré d'une histoire dont les strates constitutives sont loin de s'annuler entre elles. Objet sacré associé au pouvoir guerrier des rois du Dahomey au début du XIX^e siècle, butin de guerre pour les Français lors de la colonisation de ce pays à la fin du XIX^e siècle, elle est ensuite présentée en tant que symbole de la puissance impériale française et objet d'étude ethnographique au musée d'Ethnographie du Trocadéro à partir de 1894. Dans les années 1930, elle commence à être exposée en tant qu'objet d'art et est sacrée « chef-d'œuvre » à l'occasion de l'exposition du même titre, au musée de l'Homme, en 1965. L'accession au statut d'« œuvre d'art » ne constitue pourtant pas une fin en soi et n'annule aucunement les projections antérieures ; le passé peut parfois ressurgir sous des aspects changeants, toujours reconnaissables. De la rédemption à la sacralisation, de l'anthropologie aux beaux-arts, l'itinéraire de la statue dahoméenne analysé ici est représentatif, à plus d'un titre, du voyage de nombreux objets d'Afrique dans l'imaginaire occidental¹.
- 3 Haute d'un mètre soixante-cinq, cette œuvre est l'une des rares statues de fer de taille humaine en provenance d'Afrique, à la fin du XIX^e siècle². L'homme semble esquisser un pas, le pied droit en avant, le gauche en retrait. Ses membres sont grêles et contrastent avec l'ampleur de sa tunique dont les différents pans de métal rappellent le métier du tailleur. Martelé, cloué, riveté, utilisé en plaques ou en barres, le fer utilisé ici³ renvoie aux attributs du dieu du métal et de la guerre qu'il est censé accueillir, le *vodun* Gou,

aujourd'hui dieu des mécaniciens et des conducteurs. Cette divinité, dont le visage est figuré sur une plaque de métal fixée, comme un masque, au reste de la tête⁴, est représentée sous les traits d'un personnage aux traits simplifiés, les yeux presque clos. L'homme tient dans la main droite un *goubasa*, sorte de cimeterre ajouré à lame non tranchante⁵, et dans la main gauche, une cloche. Son couvre-chef est un plateau à sacrifice, dit *asen*, surmonté d'instruments miniatures – une houe, un hameçon, une hache, une lance⁶ –, le plateau étant fixé au reste du corps par un boulon. De ce boulon part une seconde cloche, reliée au faîte du plateau par une chaîne métallique⁷. Ces deux éléments, qui relèvent de l'univers mécanique européen, ont sans doute été récupérés localement pour être détournés de leur valeur d'usage et transformés en éléments décoratifs, faire-valoir de la divinité. Ce choix opéré par l'artiste Akati Ekplékendo atteste des emprunts et des mélanges à l'œuvre dans l'art du Bénin et brise le mythe de l'isolement du continent africain, ainsi que l'idée d'authenticité chère à certains⁸. Originale du fait de son hybridité, atypique, cette œuvre, fixée sur un socle en acier, était exposée dans un sanctuaire du palais royal⁹ lorsqu'elle n'était pas emportée sur les champs de batailles. Mêlant à la violence des armes l'expression d'une tranquillité imperturbable, elle conserve aujourd'hui tout son mystère. Une même question revient : « Qu'est-ce que c'est ? »

- 4 Lorsque le capitaine Fonssagrives (qui avait accompagné le général Dodds lors de la seconde expédition au Bénin) fait don de la statue au musée d'Ethnographie en 1894, la faisant enregistrer sous le nom « d'Egbo ». Or, la même année, Maurice Delafosse écrit : « Lorsque celui qui a trouvé la statue a demandé ce que c'était, les indigènes ont dû lui répondre : “è Gbo” ou “è Bo”, ce qui signifie “c'est Gbo”. On a cru que ce prénom “è” faisait partie du nom de la divinité, et on a eu ainsi le mot “Ebo”¹⁰. »
- 5 Cette anecdote constitue le premier d'une longue série de malentendus ou de « transformations » qui ponctueront la réception de cette œuvre au statut changeant : de réceptacle de forces surnaturelles, elle devient objet ethnographique ; d'œuvre d'art, elle deviendra chef-d'œuvre. Dans son contexte d'origine¹¹, la pièce ne prenait pourtant sens et « vie » que lorsqu'elle était activée par des sacrifices opérés au niveau du plateau : couverte de sang, de libations diverses, la sculpture était considérée comme capable de se mouvoir, de marcher au son des chants et des cloches que les prêtres faisaient sonner avant le départ au combat. Objet sacré, attaché au pouvoir du roi, lié à l'idée de puissance et de victoire militaire, la pièce a sans doute été réalisée entre 1818 et 1858¹² et rapportée de Doumé, ville située au nord d'Abomey, en tant que butin de guerre, avec son sculpteur Akati Ekplekendo (lui-même fait prisonnier par le roi Glélé), lors de l'expédition que le monarque mena dans cette région pendant son règne (1858-1862).

Fig. 2. De gauche à droite, statues dédiées aux Rois Béhanzin, Guézo, Glélé et Gou, dans les salles du musée d'Ethnographie du Trocadéro en 1895.

© musée du quai Branly

- 6 En 1894, les Français s'en emparent lors de leur seconde expédition au Dahomey. Les rôles s'inversent alors : de symbole du pouvoir des rois du Dahomey, la statue se transforme en celui de leur soumission aux Français. Par une étrange mise en abyme de l'histoire, elle devient le butin d'un butin. Dans les salles du musée d'Ethnographie du Trocadéro où elle est exposée aux côtés des sculptures rapportées lors de la première expédition à Abomey, en 1892¹³, la statue prend un sens nouveau : celui de sujet d'étude ethnographique (fig. X et XX). « L'armée dahoméenne », écrit Delafosse, « devait croire évidemment que le terrible génie de la guerre, satisfait d'une aussi belle statue, ne pouvait manquer de jeter l'effroi et la déroute dans les rangs français. La statue n'a sans doute pas paru suffisamment belle au génie, ou bien les Français avaient avec eux un Mars plus puissant que Gbo ; en tout cas, ce dernier a la tristesse de voir son inutile idole convertie en objet ethnographique. De toute façon, nous ne saurions nous en plaindre¹⁴. »
- 7 Désactivée, désarmée, rendue à sa matérialité pure, la statue n'en reste pas moins attachée à l'idée de pouvoir, bien qu'il s'agisse de celui des Français, cette fois. Trois sculptures sont exposées à ses côtés qui, pour Ernest-Théodore Hamy, alors directeur du musée, se substituerait presque aux hommes auxquels elles sont associées (le roi Béhanzin, représenté sous les traits d'un être anthropo-zoomorphe, mi-homme, mi-requin, le roi Guézo qui apparaît à gauche, brandissant une arme dans la main droite et le roi Glélé, figuré sous les traits de son double, le lion) : « La collection Dodds est montée et exposée ; quand vous voudrez voir Béhanzin, j'aurai le plaisir de vous le présenter »¹⁵, écrit Ernest Théodore Hamy. Le « qu'est-ce que c'est ? » se voit ici remplacé par un « qui est-ce ? » et l'objet, substitué à la mémoire du souverain déchu.

Pour accentuer l'idée de victoire et conformément aux accrochages de l'époque, la composition en trophée est retenue. Celle-ci sera même accentuée sur une gravure reproduite dans la revue *La Nature*¹⁶. Il s'agissait alors d'exprimer le faste et la puissance de l'Empire, de même que dans les musées des beaux-arts, des toiles étaient accrochées en grand nombre jusqu'au plafond.

- 8 À la fin des années 1920, au musée d'Ethnographie, une nouvelle équipe se met en place autour du directeur, Paul Rivet¹⁷, qui élabore une muséographie en rupture avec l'esthétique du trophée, jusqu'alors privilégiée¹⁸. Désireux de redonner vie à ces « pauvres carcasses [...] sacrifiées au dieu Symétrie¹⁹ », Georges Henri Rivière²⁰ veut placer l'individualité de l'objet au cœur du processus d'exposition, rompre avec le principe d'accumulation et « informer » l'objet par le document. Même si le discours de glorification de l'empire colonial n'apparaît plus de manière ostentatoire, le rapport de pouvoir perdure²¹.

Fig. 3. Vue de *L'exposition ethnographique des colonies françaises* au musée d'Ethnographie du Trocadéro, 1931.

© musée du quai Branly

- 9 En 1931, alors que l'Exposition coloniale se met en place au bois de Vincennes, le musée d'Ethnographie organise *L'exposition ethnographique des colonies françaises*. La statue de Gou réapparaît alors aux côtés des représentations de Béhanzin, Glélé et Guézo, tous placés sur des socles à même hauteur (fig. X). L'idée de trophée disparaît dans les formes, mais le butin est reconstitué. Les trônes royaux et les statues viennent à la fois dire la victoire des Français et faire découvrir à ces derniers les richesses d'un royaume vaincu. Une carte, accrochée au fond de la pièce, illustre l'extension de l'Empire. Un an plus tôt, la statue dédiée à Gou était exposée en tant qu'œuvre d'art à la galerie du théâtre Pigalle. Dans un contexte de convergence épistémologique entre histoire de l'art et anthropologie²², ce glissement d'une sphère à une autre n'a rien d'étonnant. En effet, si dans les années 1910, le fait d'aborder les objets rapportés des colonies en tant qu'œuvres pouvait revêtir une charge de subversion, dans les années 1930, cette prise

en compte est taxée par certains de « nouvel académisme »²³. L'*Exposition d'art africain et océanien* au théâtre Pigalle²⁴ n'en suscite pas moins un vif débat.

« L'exposition [...] a irrité la pudeur de tous les gardiens de la morale », lit-on dans la revue *Cahiers d'art*. « Nos lecteurs savent, par les nombreuses reproductions que nous avons publiées à différentes reprises, que les artistes africains et océaniens [...] ne ridiculisent jamais leurs sculptures en en couvrant le sexe de la fameuse feuille de vigne [...]. Nos bons moralistes n'ont pas voulu tenir compte de ces considérations. Pour eux, certaines parmi les sculptures africaines et océaniques n'étaient qu'obscènes. »

- 10 Le baron de Rothschild, propriétaire de la galerie, menaça de retirer sept sculptures jugées « obscènes », mais les organisateurs de l'exposition (parmi lesquels on compte Tristan Tzara, Charles Ratton et Bella Hein) demandèrent au président du tribunal de la Seine de commettre un expert pour donner son avis sur « le caractère purement artistique des œuvres exposées et, éventuellement, d'ordonner leur réintégration solennelle à l'exposition ». L'argument de l'art eut raison des réticences du baron et les œuvres furent réintégrées avant même que la justice ait eu à intervenir. Cette anecdote, emblématique des changements et des tensions à l'œuvre dans la société de l'époque, en rappelle une autre : celle du procès attenté, trois ans auparavant, par Constantin Brancusi aux douanes des États-Unis qui avaient saisi ses sculptures sous prétexte qu'elles relevaient d'une production industrielle²⁵. Là encore, la nature artistique de l'objet est interrogée et le rapport à sa désignation jugé problématique. La sculpture était censée représenter un oiseau conformément à ce qu'annonçait le titre ; or l'abstraction des formes dérouta les douaniers qui ne veulent pas lui accorder le statut d'œuvre d'art.
- 11 La représentation du corps telle qu'elle fut figurée par Akati Ekplékendo dans le cas de Gou déroge, elle aussi, aux normes réalistes alors en vogue dans les milieux académiques, et ce pour la plus grande joie des artistes d'avant-garde.
- 12 Initiée dès les années 1910, cette remise en question des canons allait trouver un écho institutionnel dès les années 1930, avec une exposition qui marqua l'histoire des liens entre arts d'Afrique et d'Océanie et art moderne : *African Negro Art*, organisée au MoMA en 1935.
- 13 Inédite, cette exposition exclusivement consacrée aux arts d'Afrique est la première du genre organisée dans un musée d'art moderne. L'accrochage ressemble d'ailleurs, à s'y méprendre, à ceux des modernes. Individualisées, regroupées non par origine géographique ou culturelle, mais par affinités plastiques, les œuvres acquièrent un statut d'exception. Loin de la théâtralité de l'exposition de la galerie Pigalle, le MoMA opte pour une mise en scène sobre et épurée. Les tissus du Congo sont exposés comme des tableaux, les sculptures, disposées sur des socles blancs. Si la manifestation parisienne reste une référence, en 1935, le MoMA veut aller plus loin : les prêts sont plus nombreux, l'exposition circule dans plusieurs villes américaines et une commande est passée à Walker Evans²⁶ pour qu'il photographie toutes les œuvres en vue de les diffuser dans différentes universités américaines. En 1935, W. Evans pratique la photographie depuis six ans après avoir hésité entre l'écriture et la peinture²⁷. Privilégiant la netteté absolue, la frontalité, le cadrage simple et centré sur l'objet, il développe un style documentaire qu'on pourrait rapprocher de la démarche anthropologique. Travaillant en séries, restant au plus proche de l'objet, il en capte les moindres détails, jusqu'aux blessures les plus infimes. Point de sublimation ou de quête d'expressivité ici. Dans le cas de Gou, Evans est, à notre connaissance, le seul

photographe à avoir révélé la face « blessée » de la statue (fig. X et XX) : en photographiant le côté droit du visage, il met l'accent sur la fragilité de l'œuvre, l'usure du métal et les fils de métal qui viennent fixer le masque sur le reste de la tête. Le photographe ne cherche pas à cacher ce qui pourrait être considéré comme un défaut ; il le révèle au contraire et en fait œuvre. Sa démarche n'est pas anthropologique. Par son systématisme qui s'inscrit dans la continuité de ses photographies précédentes, Evans crée un style et donne une valeur artistique au document²⁸ : ses photographies prennent une valeur *en soi* et dépassent le simple souci d'illustrer une culture ou une religion²⁹. D'*objet* de la photographie, la statue devient son *sujet*, un motif, le prétexte à la réalisation d'une œuvre d'art. Cette substitution fait écho à celle opérée en salle, où les conservateurs ont opté pour une présentation centrée sur la plastique des œuvres, sur une assimilation des objets d'Afrique à l'esthétique moderniste. Moment d'institutionnalisation de l'articulation entre arts extra-occidentaux et modernisme, cette exposition marque une étape décisive dans le processus de légitimation du modernisme par la caution universaliste des arts d'Afrique. Ce mouvement, initié dans les années 1930, prendra toute son ampleur et atteindra ses limites avec l'exposition *Primitivism in 20th Century Art*, organisée par la même institution en 1984³⁰.

Fig. 4. Walker Evans (photo), statue dédiée au *vodun* Gou.

Fonds photographiques du musée du quai Branly © Walker Evans Archives, collection Metropolitan Museum of Art

- 14 L'effet retour de cette percée des objets d'Afrique dans le monde de l'art et des musées s'opère rapidement dans le milieu des musées d'anthropologie et, en 1965, le musée de l'Homme organise une exposition intitulée *Chefs-d'œuvre du musée de l'Homme* (fig. XX). 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-occidentales³¹. C'est cette ambiguïté que souligne

Michel Leiris en introduction du catalogue : « L'exposition montre que ce musée d'ethnologie reconnaît aujourd'hui la nécessité d'attirer l'attention du public sur des pièces choisies essentiellement selon des critères esthétiques, critères qui ne sont pas ethnologiques puisqu'ils répondent à notre goût d'Européens et pas forcément à celui des auteurs et usagers de ces objets. Une telle initiative est-elle opportune ? »

- 15 Et Georges Henri Rivière de répondre : « Il est plus difficile d'être admis dans le panthéon de l'art que d'en être expulsé. L'essentiel est cet élargissement des vues, quelles qu'en soient les motivations circonstanciées. ³² »
- 16 Le parcours de Gou se clôt sur cette dernière caractérisation de « chef-d'œuvre » (fig. XX)³³.
- 17 Introduite au musée du Louvre en l'an 2000 comme plusieurs autres triées sur le volet, la statue n'en conserve pas moins un passé que l'approche esthétique ne saurait passer sous silence. L'histoire et le politique constituent la texture qui entoure l'œuvre ; ils nourrissent notre regard et participent à la création, à l'invention quotidienne de l'objet. Évacuer ces deux données et le passé ressurgit, avec toute sa violence.

Fig. 5. Affiche pour la « Nuit des musées », 2007

droits réservés

- 18 Au mois de mai 2007, à l'occasion de la « Nuit des musées », une affiche fut réalisée qui atteste de ce phénomène de résurgence (fig. XX). De droite à gauche sont juxtaposés un masque d'épaules бага (Guinée), une *Danseuse* d'Edgar Degas, *La Roue de bicyclette* (1913) de Marcel Duchamp et une sculpture de Constantin Brancusi datée de 1933. En inversant simplement le sens de lecture de l'image, l'affiche fait ressurgir un imaginaire que l'on croyait révolu, qui situe l'Afrique au bas de l'échelle de l'évolution. Une évolution qui mènerait des sculptures d'Afrique à l'art moderne occidental, l'auteur de l'affiche ayant même poussé le clin d'œil biologique jusqu'à choisir une œuvre de Brancusi intitulée *Négresse blonde*.

BIBLIOGRAPHIE

- Beaujean-Baltzer 2007 : Gaëlle Beaujean-Baltzer, « Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey », dans *Gradhiva* n° 6, « Voir et reconnaître l'objet du malentendu », 2007, p. 70-85.
- Biton 1994 : Marlène Biton, « Questions de Gou », dans *Arts d'Afrique noire, arts premiers* n° 91, 1994, p. 25-34.
- Biton 2000 : Marlène Biton, « Sculpture dédiée à Gou, divinité du fer travaillé et de la guerre », *Sculptures – Afrique, Asie, Océanie, Amériques*, catalogue d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 110-113.
- Bocoum 2002 : Hamady Bocoum, *Aux origines de la métallurgie du fer en Afrique. Une ancienneté méconnue : Afrique de l'Ouest, Afrique centrale*, Paris, UNESCO, 2002.
- Delafosse 1894a : Maurice Delafosse, « Une statue dahoméenne en fonte », dans *La Nature* n°1105, 1894, p. 145-147.
- Delafosse 1894b : Maurice Delafosse, « Statues des rois de Dahomé au musée d'ethnographie du Trocadéro », dans *La Nature*, n°XXX, 1894, p. 262-266.
- Dias 2001 : Nélia Dias, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro 1878-1908 : anthropologie et muséologie en France*, Paris, éd. du CNRS, 2001.
- Georges 1930 : Waldemar Georges, « Le Crépuscule des idoles », *Les Arts à Paris*, mai 1930, p. 7-13.
- Gorgus 2003 : Nina Gorgus, *Le Magicien des vitrines, le muséologue Georges-Henri Rivière*, Paris, éd. de la maison des Sciences de l'homme, 2003.
- Jamin 1998 : Jean Jamin, « Faut-il brûler les musées d'ethnographie ? », *Gradhiva* n° 24, 1998, p. 65-70.
- Keller 1995 : Judith Keller, *Walker Evans : The Getty Museum Collection*, Malibu, The John-Paul Getty Museum, 1995.
- Laurière 2006 : Paul Rivet (1876-1958) : *le savant et le politique*, thèse de doctorat d'anthropologie sociale et d'ethnologie, EHESS, 2006, sous la direction de Jean Jamin.
- L'Estoile 2007 : Benoît de l'Estoile, « Le Sens des différences : ethnologie et humanisme colonial », dans Benoît de l'Estoile, *Le Goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, p. 73-102.
- Lugon 2001 : Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.
- Mellow 1999 : James R. Mellow, *Walker Evans*, New York, Basic Books, 1999.
- Mora 1989 : Gilles Mora, *Walker Evans : Havana, 1933*, Paris, Contrejour, 1989.
- Mora et Hill 1993 : Gilles Mora et John T. Hill, *Walker Evans, la soif du regard*, Paris, Seuil, 1993.
- Murphy 2006 : Maureen Murphy, « L'Exposition d'art africain et d'art océanien à la galerie du théâtre Pigalle, Paris, 1930 », dans *D'un regard l'autre. Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie* (cat. expo., Paris, musée du Quai Branly, 2006), Yves Le Fur, éd., Paris, musée du quai Branly-Réunion des musées nationaux, 2006, p. 308-310.

Murphy 2007 : Maureen Murphy, « Voyages d'une reine bangwa dans l'imaginaire occidental », *Afrique : archéologie et arts*. CNRS, Université Paris I, n°4, avril 2007, p. 23-34.

Murphy 2009 : Maureen Murphy, *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*, Dijon, Les Presses du réel, 2009.

Paléologue (1928) 1995 : André Paléologue, *Brancusi contre États-Unis : un procès historique (1928)*, Paris, Adam Biro, 1995 ; préface de Margit Rowell.

Preston-Blier 1995 : Suzanne Preston-Blier, *Africa Vodun : Art, Psychology and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

Preston-Blier 1998 : Suzanne Preston-Blier, *L'Art royal africain*, Paris, Flammarion, 1998.

Rivière (1930) 2003 : Georges-Henri Rivière, « Folklore de l'ethnographie », *Gradhiva* n° 33, 2003, p. 69-71.

Rivière (1930) 1930 : Georges-Henri Rivière, « De l'objet d'un musée d'ethnographie comparé à celui d'un musée des beaux-arts », *Gradhiva* n° 33, 2003, p. 67-68.

Rivière 1965 : Georges-Henri Rivière, « Entretien avec Georges-Henri Rivière », dans Marcel Evrard éd., *Chefs-d'œuvre du musée de l'homme*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques, 1965, p. 13-15.

Sturtevant 1969 : William C. Sturtevant, « Does anthropology need museums ? », dans *Proceedings of the biological society of Washington*, 1969, vol. 82, p. 619-650.

Susan Vogel 2001: *Fang: an Epic Journey*, @Prince Street Pictures Inc., New York, 2001.

Wastiau 2000 : Boris Wastiau, *Exit Congo Museum. Un Essai sur la « vie sociale » des chefs-d'œuvre du musée de Tervuren*, Tervuren/Bruxelles, musée royal de l'Afrique centrale, 2000.

Webb 2000 : Virgine Lee-Webb, *Perfect Documents. Walker Evans and African Art*, New York, The Metropolitan Museum, 2000.

NOTES

1. Pour une analyse de la réception des arts d'Afrique en Occident, articulée à un objet ou un groupe d'objets, voir Vogel 2001 ; Wastiau 2000 ; Murphy 2007, p. 23-34.
2. Il existe une autre représentation du dieu Gou en cuivre, d'un mètre cinq de haut, aujourd'hui dans les collections du musée Dapper à Paris.
3. Pour Maurice Delafosse, la pièce aurait été réalisée à partir d'ancres ou de blindages de coques récupérés sur des bateaux européens. Or, comme le note Marlène Biton (Biton 1994, p. 30), il ne peut s'agir de fonte, car cette dernière ne peut pas être martelée. Pour Suzanne Preston-Blier, les métaux utilisés pour la réalisation de la pièce auraient également été importés d'Europe, un fait qui attesterait de la richesse des monarques dahoméens (Preston-Blier 1998, p. 340). Pourtant, rien ne prouve, à ce jour, que le métal ait été importé d'Europe. La production du fer relevant d'une tradition ancienne en Afrique, il semble plus probable que le métal ait été réalisé et travaillé sur place. À propos de l'histoire de la métallurgie du fer en Afrique, voir Boccoum.
4. Cette statue est un *bocio* royal, réceptacle du *vodun* Gou. Ces sculptures étaient activées par des charges cachées à différents endroits sur la pièce. Le système du masque permettait peut-être de placer une charge à l'intérieur de la tête. À propos des *bocios* royaux, voir Preston-Blier 1995.
5. Bien que mentionné dans le catalogue de l'exposition de la galerie Pigalle où l'œuvre est exposée en 1930, le sabre disparaît dès cette date pour ne réapparaître que dans les années 1990.

Jusqu'à présent, la « disparition » du sabre était datée de 1935. La découverte des vues des salles de la galerie Pigalle nous a permis de rectifier cette datation.

6. Ces éléments renvoient aux différentes attributions de la divinité : agricole avec la houe, guerrière avec la lance, le sabre et le *gabousa*, piscicole avec le hameçon, religieuse avec le serpent symbole Dan.

7. Selon Maurice Delafosse, la statue aurait porté deux cloches reliées au couvre-chef par une chaîne. La seconde cloche aurait donc disparu très tôt, car elle n'apparaît pas sur les vues de salle du musée d'Ethnographie du Trocadéro. Voir Delafosse 1894a, p. 146.

8. Certains collecteurs ou collectionneurs allaient jusqu'à arracher certaines parties des sculptures qui ne correspondaient pas à leur goût ou qui attestaient d'emprunts occidentaux.

9. Elle y était entourée d'épées et de machettes plus grandes que nature.

10. Delafosse 1894a, p. 146.

11. À propos de la signification de la pièce dans son contexte d'origine, voir Biton 1994, p. 25-34 ; Preston-Blier 1998, p. 116-117 ; Biton 2000, p. 110-112.

12. Les hypothèses de datations divergent selon les auteurs. Nous retiendrons pourtant celle de Marlène Biton, selon laquelle la statue aurait été réalisée par Akati Ekplékendo sous le règne du roi Ghézo, à la demande des autorités de Doumé. Ghézo, qui avait capturé l'artiste et sa famille, originaires du Dassa, en pays maxi, aurait autorisé le sculpteur à se rendre à Doumé pour réaliser la sculpture du Gou. Voir Biton 1994, p. 32.

13. Malheureusement, les dossiers relatifs à l'acquisition, conservés au musée de l'Homme jusque dans les années 2000, disparurent lors de leur transfert vers le musée du quai Branly.

14. Delafosse 1894a, p. 147.

15. Cité dans Dias 2001, p. 183.

16. Voir Delafosse 1894b, p. 265.

17. À propos de Paul Rivet, voir Christine Laurière 2006.

18. En France, la restructuration de la muséographie des musées d'Ethnographie arrive tard par rapport aux États-Unis ou à l'Allemagne qui commencent à repenser le rapport entre musée et université dès le début des années 1920. Voir à ce propos Sturtevant 1969, p. 619-650.

19. Rivière (1930) 2003, p. 69 à 71.

20. Georges-Henri Rivière travailla, entre autres, avec Anatole Lewitzky sur les principes de muséographie ethnographique. À propos de Georges-Henri Rivière, voir Gorgus 2003.

21. Pour une remise en question de l'approche dichotomique longtemps privilégiée pour aborder les liens entre la politique coloniale française et le musée de l'Homme, voir L'Estoile 2007, p. 73-102.

22. La revue *Documents*, publiée entre 1929 et 1930 témoigne de ces rapprochements épistémologiques. Cette revue est consacrée à l'archéologie, aux beaux-arts, à l'ethnographie et aux variétés. Des auteurs d'horizons aussi divers que Georges Bataille, Marcel Mauss, Paul Klee ou Jacques-André Boiffard y publient des articles.

23. Georges 1930, p. 7.

24. À propos de l'exposition à la galerie Pigalle, voir Murphy 2006 p. 308- 311.

25. Voir Paléologue (1928) 1995.

26. À propos des photographies de Walker Evans pour le MoMA, voir Webb 2000.

27. À propos de Walker Evans, voir, entre autres, Mora 1989 ; Mora et John T. Hill 1993 ; Keller 1995 ; Mellow 1999.

28. À propos du « style documentaire », voir Lugon 2001.

29. Le professeur Franz Boas, alors à la tête du département d'anthropologie à l'université de Columbia à New York, fut invité à donner une conférence sur les arts d'Afrique, le 17 avril 1935. Voir Lee-Webb, p. 23.

30. Cette exposition poussa tellement loin l'assimilation du modernisme aux arts extra-occidentaux que ces derniers en devinrent presque « modernes ». Sur les débats provoqués par

l'exposition, voir Mac Evilly 1984 ; Clifford 1985, p. 164-174 ; Bois 1985, p. 178-189 ; Danto 1984 ; Nadelman 1985.

31. Voir, par exemple, Rivière 1930.

32. Voir Rivière 1965, p. 13 à 15.

33. À Abomey et jusqu'en 1970, une série de photographies était exposée, au musée historique d'Abomey, pour évoquer les cinq *bocios* royaux saisis par les Français à la fin du XIX^e siècle. En 1970, à l'occasion de la foire-exposition de Cotonou, Akati Simon, descendant d'Akati Ekplékendo, réalisa, à la demande du gouvernement, une copie du dieu Gou à partir de photographies de l'original du musée de l'Homme. Cette copie tient aujourd'hui lieu de mémoire de l'œuvre, les originaux étant exposés au musée du Louvre et au musée du quai Branly. Voir à ce propos Beaujean-Baltzer 2007.

RÉSUMÉS

Commandée à l'artiste Akati Ekplékendo, la statue aujourd'hui exposée au musée du Louvre fut réalisée pour commémorer la mémoire du roi Glélé, représenté sous les traits du dieu de la guerre, de la forge et du fer. Lors de la conquête du Dahomey par les Français, la statue fut saisie et offerte au musée d'Ethnographie du Trocadéro où elle fut exposée en tant qu'objet ethnographique. En 1931, elle fut présentée en tant qu'œuvre d'art à la galerie du théâtre Pigalle puis célébrée en 1935, à New York, à l'occasion de la première exposition d'art africain organisée dans un musée d'art moderne – elle fut photographiée, à cette occasion, par Walker Evans. Objet sacré, insigne du pouvoir des rois du Bénin puis de l'Empire colonial français, objet d'étude ethnographique, œuvre d'art, la statue dédiée au dieu Gou traversa les champs mouvants des époques, des disciplines et des imaginaires. L'histoire complexe de cet objet permet de souligner la perméabilité des disciplines et incite à multiplier les grilles de lecture dans une perspective historique.

INDEX

Mots-clés : Bocio, Dahomey, Dieu Gou, Ekplékendo (Akati), Evans (Walker), Galerie du théâtre Pigalle, Musée d'Ethnographie du Trocadéro, Museum of Modern Art, Ratton (Charles), Tzara (Tristan)

AUTEUR

MAUREEN MURPHY

Historienne de l'art, Maureen Murphy a publié différents travaux sur la réception et la représentation des arts d'Afrique en Occident, sur les liens entre ces derniers et l'art moderne ainsi que sur « l'art contemporain africain ». Elle est l'auteur de *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*, et est aujourd'hui chargée de mission pour les expositions et les collections d'art du XIX^e et du XX^e siècle à la Cité nationale de l'histoire de l'immigration à Paris.