Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

6 | 2007

Voir et reconnaître. L'objet du malentendu

Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey

From the trophy to the artwork: the journey of five artefacts from the Kingdom of Abomey

Gaëlle Beaujean-Baltzer

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/987>

DOI : 10.4000/gradhiva.987

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2007

Pagination : 70-85

ISBN : 978-2-915133-55-4

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Gaëlle Beaujean-Baltzer, « Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey », *Gradhiva* [En ligne], 6 | 2007, mis en ligne le 15 novembre 2010, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/987> ; DOI : 10.4000/gradhiva.987

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© musée du quai Branly

Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey

From the trophy to the artwork: the journey of five artefacts from the Kingdom of Abomey

Gaëlle Beaujean-Baltzer

« Le camp a un aspect très triste : je ne regrette qu'une chose, c'est que le feu n'ait pas gagné les cases de l'état-major. Tu comprendras mon dire lorsque je t'aurai dit que ces messieurs s'évanouissent sur toutes les belles choses que l'on trouve dans les cachettes [...]. Il est expressément entendu que tous les objets trouvés seraient partagés à la fin de la colonne. Mais je t'assure que les quelques bracelets, objets d'art, armes rares ou bizarres, sont mis de côté par l'état-major. »
19 janvier 1894, François Michel (2001 : 107)

- 1 Rares sont les témoignages des prises de guerre de la campagne du Dahomey. Cette lettre de l'aide-commissaire Michel fut rédigée après un incendie au poste de Goho. Au même endroit avait lieu, une semaine plus tard, la reddition de Béhanzin¹ (1890-1894), roi du Danhomè². Les objets saisis par l'armée arrivent sur le territoire français mais aucun inventaire ne permet de connaître l'étendue du « butin de guerre ». Certaines collections privées et publiques attestent toutefois une grande dispersion des objets, dans l'espace et dans le temps³, après le retour des officiers français. Entre 1893 et 1895, le général Dodds et le capitaine Fonssagrives donnent au musée d'Ethnographie du Trocadéro à Paris vingt-sept objets⁴ pris pendant la conquête coloniale du nouveau Dahomey. Leur exposition reflète tout d'abord l'étendue du territoire national d'outre-mer. En effet, si le musée exotique propose la découverte d'autres cultures, il a cependant tendance à valoriser davantage les territoires conquis. Les objets rapportés d'Abomey servent, en

France, les intérêts politiques du moment en glorifiant les victoires coloniales et l'idéologie du progrès : l'arrivée des militaires français met fin aux sacrifices rituels d'humains, pratiqués par les rois d'Abomey, et abolit cette monarchie. Sur plus de six générations, au Bénin et en France, des publics différents sont venus à la rencontre de ces objets. Notre propos s'attachera ainsi à suivre le parcours de cinq objets inventoriés dans la collection actuelle du musée du quai Branly, hérités des collections du musée de l'Homme et donnés encore auparavant au musée d'Ethnographie du Trocadéro en 1893 et 1894⁵.

Fig. 1 Exposition de la statue royale de Béhanzin dans le palais de Béhanzin à Abomey, sculptée par l'atelier de Mathieu Donvide. Bois, 190 cm. Collection musée historique d'Abomey, Bénin.

Photo Gaëlle Beaujean-Baltzer.

L'arrivée des trophées

- 2 Les hostilités entre les Français et les Dahoméens ont duré quatre années, soit la totalité du règne de Béhanzin. À l'heure où l'Europe occidentale se partage l'Afrique de l'Ouest, cet événement s'apparente aux débuts de la conquête coloniale. Le roi se compare alors au « requin en furie qui trouble la barre⁶ » ; cette devise lui vaudra un nouveau nom fort qui associe la personne de Béhanzin au requin, notamment dans la déclinaison iconographique de l'art de cour⁷. De 1890 à 1892, des batailles ont lieu entre l'armée française et les troupes mixtes de Béhanzin, composées d'un tiers de femmes que les Français nomment « les amazones ». Le 17 novembre 1892, sous les ordres du colonel Dodds, les Français entrent à Abomey où les palais royaux, répartis sur quarante-quatre hectares, sont en feu : Béhanzin a déclenché l'incendie avant de prendre le maquis. C'est probablement dans un immense chaos, entre les flammes et la disparition inquiétante de la cour d'Abomey, que les militaires saisissent une première série d'objets dans les palais, dont trois grandes statues royales et quatre portes que « Béhanzin et ses fidèles [...]

avaient enfouies dans le sol » (Tomel 1894 : 87). Ils seront donnés six mois plus tard, en 1893, au musée d'Ethnographie du Trocadéro par le colonel Dodds, devenu général. À ces sept objets pris à Abomey s'ajoute un siège royal saisi à Cana, ville où furent inhumés les premiers rois de la dynastie et où les monarques avaient coutume de siéger. En 1894-1895, après la reddition de Béhanzin, les officiers apportent au musée d'Ethnographie du Trocadéro d'autres objets confisqués au Dahomey, parmi lesquels une statue de fer d'un mètre soixante-cinq donnée par le capitaine Fonssagrives. D'une incontestable portée politique à leur arrivée, ces artefacts subiront, au fil du temps, un ensemble de transformations liées aux changements idéologiques et aux variations des points de vue esthétiques. L'histoire de leur muséographie relate non seulement l'histoire coloniale et postcoloniale française, mais aussi celle de l'approche scientifique et esthétique de ces objets.

Carte du royaume « Danhomè ».

Les statues royales

Fig. 2 Salles publiques du musée d'Ethnographie du Trocadéro en 1895 : au premier plan les statues royales de Glélé et de Béhanzin, en surplomb Ghézo. Au fond, à droite, la statue en fer du dieu Gou.

© musée du quai Branly, photo anonyme.

- 3 En 1893, le général Dodds fournit des informations synthétiques sur les objets du Dahomey venant d'être rapportés à Paris. Les trois grandes statues royales seraient des portraits de Ghézo (1818-1858), de Glélé (1859-1889) et de Béhanzin (1890-1894). Que voit-on ? Toutes de la taille d'un être humain, elles sont sculptées en bois et recouvertes de pigments. L'une d'elles, anthropomorphe et posée sur une base ronde, surmonte un pieu. Son corps était couvert de lames de fer, pour la plupart lacunaires. Les deux autres sont hybrides : des jambes appuyées sur un socle en bois et des bras humains complètent une tête et un tronc d'animal. Maurice Delafosse suggère que les lames de fer et les touches de polychromie brune et jaune se rapportent au coq, animal qu'il attribue au roi Ghézo (1894a). La deuxième sculpture serait à l'image du lion, *kini kini*, deuxième nom fort de Glélé. La troisième, enfin, à la tête de poisson, se rapporterait à Kondo le Requin, c'est-à-dire au roi Béhanzin. Deux articles de l'époque, publiés dans *La Nature* et *Le Monde illustré*, relatent que la statue du roi Glélé arriva endommagée à Paris. Le journaliste du *Monde illustré* rapporte que « lorsqu'on l'a apportée à Porto-Novo, les sujets du roi Toffa⁸, reconnaissant la figure de l'ennemi qui les avait si fort maltraités, se mirent à le larder de coups de sabre, si bien qu'en peu de temps la tête se trouva dans un piteux état » (Tomel 1894 : 87). Delafosse, dans *La Nature*, précise quant à lui que « les injures du temps et les mutilations des soldats noirs enrôlés dans notre colonne expéditionnaire » (1894a : 263) ont dégradé les trois statues : plumes métalliques arrachées sur le corps de Ghézo, bras et morceau du museau cassés de Glélé, et disparition de la mâchoire inférieure de Béhanzin. Ces deux sources mettent en exergue le vandalisme. Les auteurs soulignent, à travers le

traitement des icônes royales, l'impopularité de ces rois auprès des Africains –le royaume voisin de Porto-Novo et les tirailleurs sénégalais. Mais ils indiquent aussi qu'elles sont préservées en arrivant à Paris et en particulier au musée d'Ethnographie : sauvées de l'incendie et des injures du temps, les icônes sont restaurées ; c'est le cas de la statue de Glélé, reconstituée dès son arrivée par l'ébéniste du musée d'après les croquis du capitaine Fonssagrives. L'usage, la valeur et la place de ces statues dans leur contexte d'origine sont totalement éludés au profit d'une reconnaissance patrimoniale et esthétique.

LA NATURE.

265

sa valeur et par ses talents militaires, il aurait pu figurer avec honneur parmi les princes d'Europe, s'il avait reçu une éducation proportionnelle. »

Seul peut-être des rois du Dahomé, Guézo eut un caractère humain et se montra soucieux de la vie de ses sujets. Il s'opposa tant qu'il put aux sacrifices humains, mais il ne put aller contre la résis-

tance des prêtres, qui formaient véritablement au Dahomé un État dans l'État, et qui surent faire plier à leur volonté les monarques comme les sujets.

Ses principales victoires ont été remportées sans effusion de sang : sa tactique consistait à envelopper l'ennemi peu à peu et presque à son insu, et à ne lui laisser d'autre ressource que de se rendre.

Fig. 3 De gauche à droite, les statues de Ghézo, Béhanzin et Glélé au musée d'Ethnographie du Trocadéro, à Paris, en 1894. Gravure extraite de l'article de Maurice Delafosse dans *La Nature* (1894a).

CNUM. Conservatoire numérique du Conservatoire national des Arts et Métiers.

- 4 Ces articles datés de 1894 sont illustrés et nous permettent d'observer la muséographie de l'époque. Dans les deux cas, les trois rois sont réunis sur un même grand socle qui les rehausse d'une vingtaine de centimètres. Dans l'illustration de *La Nature*, Béhanzin surplombe les deux autres rois. Dans *Le Monde illustré*, c'est le roi aîné Ghézo qui est placé au-dessus de ses descendants. Ces gravures témoignent d'une muséographie où la scénographie des trois statues, qui dominent le public, renforce l'effet de monumentalité. Probablement pour des raisons techniques, le pieu de la statue de Ghézo est dissimulé et intégré dans le socle. Ce détail était pourtant fondamental pour la compréhension de son usage *in situ*. C'est en 1926 que Georges Waterlot s'aperçoit de cette erreur d'attribution de la statue du roi Ghézo (1926 : 8). Il fait référence aux figures religieuses généralement protectrices d'une famille ou d'une personne, les *bochio*. Ces poteaux anthropomorphes sont fichés dans la terre grâce à un tenon. Ils sont sculptés tant pour un dignitaire que pour le commun. Le grand *bochio* du Trocadéro, après quarante ans de présentation dans le musée, quitte alors son piédestal pour les réserves, où il se trouve encore aujourd'hui. En revanche, Waterlot confirme bien l'attribution des deux autres statues aux rois Béhanzin et Glélé, dont les images –le requin et le lion– sont aussi déclinées sur les bas-

reliefs des palais. Ces derniers, en ruine depuis l'incendie de 1892, font l'objet d'un regain d'intérêt. C'est au gouverneur Joseph-François Reste que revient, de 1931 à 1933, le début du chantier de restauration des palais de Ghézo et Glélé. Ils accueilleront les objets royaux qui ont « pu être sauvés » (Lombard et Mercier 1959 : 9) dans ce qui devient officiellement le musée d'Abomey, créé en 1944. Le seul guide du musée publié date de 1959. Jacques Lombard et Paul Mercier précisent que les statues des rois Béhanzin et Glélé étaient conservées dans l'*adanjeho*, « case de courage » du roi Glélé. L'*adanjeho*, couvert d'un toit de chaume et dressé sur pilotis du temps de Béhanzin, accueillait un autel à côté duquel les statues étaient exposées. Elles étaient placées sur un piédestal en terre de cinquante à soixante centimètres de haut, et sortaient sur des chariots à quatre roues pendant les coutumes annuelles en l'honneur des ancêtres royaux. Elles accompagnaient par ailleurs le roi lorsqu'il se rendait à la guerre et lui parlaient dans une langue secrète traduite par un initié.

Fig. 4 Le dieu Gou, gravure tirée de l'article de Maurice Delafosse dans *La Nature* (1894c).

CNUM. Conservatoire numérique du Conservatoire national des Arts et Métiers.

- 5 Les statues données à voir aux sujets du royaume étaient immédiatement identifiées et constituaient une puissante imagerie politique. La taille humaine de la statue amplifiait cette impression d'incarnation (elle bouge, elle parle) et d'ubiquité (le roi est au moins en deux lieux, qu'il soit vivant ou mort). Le geste des bras levés et, très vraisemblablement, armés rappelait aussi la place de la guerre et du désir expansionniste dans la dynastie d'Abomey. Il faut ajouter que les soldats se rendaient dans l'*adanjeho* (parfois traduit par « case de la colère ») avant d'aller sur le front, pour offrir leurs promesses d'actions aux statues royales et s'assurer de leur protection. Cette organisation nécessitait la participation d'une corporation d'artistes au service du roi, qui plaçait le monarque au cœur de l'iconographie.

- 6 Il est vraisemblable que la statue de Béhanzin a été exposée au pavillon de Marsan du palais du Louvre en 1923. Stephen Chauvet mentionne sa présence, vêtue d'un tablier de dents humaines (1924 : 8), mais aucune image ni aucune mention dans l'inventaire ne fournit d'explication sur cette singulière parure.
- 7 Les deux statues royales sont toujours exposées, aujourd'hui au musée du quai Branly. La scénographie de l'architecte Jean Nouvel a totalement fait disparaître les trois dimensions de la statuaire puisqu'on n'en a qu'une vue frontale. James Clifford (2007 : 15) observe qu'elles sont « coincées dans un étroit volume rectangulaire », produisant sur le public une sensation presque menaçante. Les boîtes de façade, signature du bâtiment, entraînent très souvent une scénographie frontale des objets dans l'espace intérieur du musée. En effet, si les deux statues royales ont été initialement dessinées côte à côte, les volumes furent réduits et elles vinrent à être présentées l'une derrière l'autre. Fallait-il supprimer une statue aux dépens de l'autre ? Les deux objets sont liés depuis l'*adanjeho* d'Abomey jusqu'aux musées parisiens. Probablement du même artiste, de même usage et marquant une généalogie de personnages historiques, elles sont devenues indissociables. Dans cette muséographie, elles semblent venir à la conquête du visiteur. Elles servent parallèlement de support à un propos didactique sur leur arrivée dans les collections parisiennes, et la séquence des objets et du multimédia de trois minutes constitue l'un des moments du parcours permanent évoquant la conquête coloniale française en Afrique, de l'histoire des contacts commerciaux avec l'Europe depuis le XVII^e siècle jusqu'à la colonisation, en passant par la traite négrière.

Le siège de Cana

- 8 Cet objet appelé dans l'inventaire « siège royal », saisi à Cana par le général Dodds, fut un temps dénommé « trône de Béhanzin » (Delafose 1894b). Polychrome et sculpté dans un seul bloc de bois, il représente une scène sur deux registres superposés. Son attribution immédiate à Béhanzin fait l'unanimité, ce qui est probablement dû aux informations fournies par son donateur, le général Dodds. Dans un article du *Tour du monde*, le Dr Répin (1863 : 79) relate que le roi Ghézo se rendait à Cana pour assister une fois par an aux sacrifices humains réclamés par les dignitaires religieux. Il s'agissait probablement de la cérémonie *koudiodio*, ou bain annuel, destinée à prolonger la vie du monarque. Le roi se déshabillait pour qu'un jeune enfant endosse ses vêtements avant d'être sacrifié : les vêtements –et les vies– étaient échangés pour une régénération du roi. Aujourd'hui à Abomey personne ne pense que ce siège a un lien quelconque avec le *koudiodio*. Des dignitaires d'Abomey que nous avons interrogés en 2007 penchaient plutôt pour la thèse d'un butin de guerre pris par l'un des rois d'Abomey aux Nago au moment de la conquête de Kétou. Car, bien que la scène reprenne des éléments qui rappellent la cour d'Abomey, la sculpture est de facture nago-yoruba. Sur le registre inférieur, neuf prisonniers sont enchaînés par un carcan de fer autour du cou et encadrés par deux soldats coiffés d'un bonnet. Ces derniers soutiennent le registre supérieur du siège, où l'on retrouve un personnage assis entouré de dix femmes. Cinq d'entre elles tiennent un parasol, une sacoche évoquant une tabatière, un crachoir, une pipe et un fusil ou un objet en forme de houe qui serait une récade⁹, regalia des rois d'Abomey. Le personnage assis au centre est sans aucun doute le roi. D'autres informateurs ont vu dans cette iconographie un lien avec le roi Agadja (1708-1740) : la forme du siège évoque un bateau, emblème d'Agadja ; par ailleurs, le personnage assis est habillé à la mode nago-yoruba. Or, si les rois

d'Abomey se drapaient d'un grand pagne, seul Agadja avait adopté la mode vestimentaire des Nago.

Fig. 5 « Trône du Dahomey », siège de Cana présenté en 1895 au musée du Trocadéro.

© musée du quai Branly, photo anonyme.

- 9 S'agit-il alors d'un siège royal de Béhanzin ou d'un de ses ancêtres ? Cela est difficile à préciser. On pourrait émettre l'hypothèse qu'il fut réalisé soit du temps d'Agadja, soit plus vraisemblablement à la mémoire de celui-ci par l'un de ses successeurs. Chacun des rois d'Abomey, attaché à étendre le royaume, fit prisonniers les vaincus, dont des Nago-Yoruba. Du temps de la traite négrière, à laquelle participait Abomey puisque le port d'Ouidah était sous son contrôle, certains de ces prisonniers étaient vendus aux Européens puis déportés outre-Atlantique. D'autres pouvaient attirer l'attention du roi pour rejoindre les champs, l'armée ou encore la corporation d'artistes rattachée à la cour. Ainsi, des artistes fon côtoyaient des artistes nago-yoruba pour répondre aux commandes du roi. Les Nago, captifs et au service de la monarchie, répondaient aux commandes en sculptant d'après leur propre canon, en utilisant des pigments et, contrairement aux artistes fon, travaillaient souvent une sculpture dans un même bloc de bois. Le style du trône monoxyle se distingue non seulement par sa polychromie, mais aussi par le traitement des visages, qui l'apparente définitivement à la sculpture yoruba. En l'absence, semble-t-il définitive, d'informations et de mémoire écrite et orale, le style est le seul vestige de son identité. Le nom du « donateur », en l'occurrence le général Dodds, reste l'unique trace qui nous permette de faire le lien avec le royaume d'Abomey et les événements de 1892. Mais pourquoi Dodds l'aurait-il identifié dans un premier temps comme trône de Béhanzin ? Est-ce que le nom même de Cana joua un quelconque rôle dans sa mise en valeur ? Les Français pensaient sans doute que ce siège était celui qui servait à l'intronisation, cérémonie qui se déroulait à Zado, village situé à quelques kilomètres de Cana. Les rois ne l'utilisaient qu'à cette occasion. Transmis de génération

en génération, du règne de Ouegbadja (1645-1685) jusqu'à Béhanzin, il est toujours resté dans la « maison Djodi » à Zado, où il se trouve encore aujourd'hui.

Fig. 6 Dos du siège de Cana, femmes sur le registre supérieur, prisonniers sur le registre inférieur. Style nago-yoruba, Bénin. Bois, pigments, 94 x 72 cm, 71.1893.45.8, don Dodds.

© musée du quai Branly.

- 10 À Abomey, comme nous le mentionnions plus haut, des familles d'artistes étaient rattachées au roi. Leur identification a permis aux historiens de l'art de proposer des attributions. D'après les enquêtes de Susan Preston-Blier (1997), les deux grandes statues royales de Glélé et Béhanzin seraient l'œuvre de Sosa Adede. La statue en fer, également héritée des collections du musée d'Ethnographie du Trocadéro et présentée aujourd'hui au pavillon des Sessions du Louvre, est attribuée à Akati Ekplékendo d'après les enquêtes de Susan Preston-Blier et de Marlène Biton (1994 et 2000), enrichies par les informations de Bachalou Nondichao à Abomey. Leurs travaux furent effectués dans les deux dernières décennies du ^{xx}e siècle. Malgré la disparition de l'art de cour et la chute de la monarchie aboméenne depuis plus d'un siècle, la mémoire des objets est restée vive dans l'ancien royaume.

Le dieu Gou

- 11 En 1894, le capitaine Fonssagrives donne au musée d'Ethnographie du Trocadéro une statue en fer provenant d'Ouidah¹⁰ qui, d'après ses informations de terrain, répondait au nom d'Ebo. Maurice Delafosse s'intéresse à cette appellation et la débaptise au profit de Gbo, le « Mars » dahoméen (Delafosse 1894c : 146). Selon lui, « il n'est pas douteux, en effet, que les tiges de fonte qui ont servi à faire le corps et les membres proviennent d'ancres de la marine [...]. La plaque qui sert de socle à la statue est un fragment de blindage qui provient évidemment d'un vaisseau européen ou d'un abri d'un canon » (*ibid*

. : 147). La présence européenne sur la côte remonte au ^{xv}^e siècle, ce qui valide cette affirmation. La réutilisation de métal de bateau peut avoir servi de matière première pour la statue.

Fig. 7 « Ebo, dieu de la guerre », statue du dieu Gou en 1895 au musée d'Ethnographie du Trocadéro.
© musée du quai Branly, photo anonyme.

- 12 Les feuilles de métal qui forment la tunique évasée des soldats *kansawo* sont assemblées avec des boulons d'origine européenne. La coiffe, en métal, supporte des éléments en fer de diverses origines : hameçon, pointe de sagaie, fer de lance, clochettes, etc. Le personnage tient un sabre en fer ajouré et une cloche. Ces deux éléments seront égarés dans les réserves puis retrouvés pour la présentation au Louvre en 2000¹¹. L'objet déroute également par le mouvement des jambes qui « pourrait indiquer que le personnage est affranchi des contraintes physiques de l'humanité » (Biton 1994 : 25). Exposé dès son arrivée au musée d'Ethnographie du Trocadéro, ce génie sera présenté non loin des trois rois sur un socle, isolé. En 1912, Guillaume Apollinaire, dans *Paris Journal*, qualifie « cette perle de la collection aboméenne » parmi les « œuvres d'art de premier ordre » du musée d'Ethnographie du Trocadéro (Paudrat 2000 : 45). On y reconnaît l'accomplissement d'une œuvre singulière constituée d'accumulation et de détournement de matériaux. Contrairement au siège de Cana yoruba, cette statue n'intègre pas les critères qui permettent de la rapprocher d'un canon ; elle est hors norme, non seulement dans l'art africain mais aussi dans l'art du début du ^{xx}^e siècle. Si l'information reste parcellaire sur cet objet, il connaît très vite un parcours autonome.
- 13 Tristan Tzara, Charles Ratton et Pierre Loeb sélectionnent la statue du dieu de la guerre pour l'*Exposition d'art africain et d'art océanien* qui se tient à Paris du 28 février au 1er avril 1930 à la galerie du théâtre Pigalle, où quatre cents œuvres sont exposées. L'œil des artistes et des marchands d'art africain sur la statue lui confère désormais le statut d'œuvre. En 1931, le musée d'Ethnographie du Trocadéro organise une exposition

temporaire, *Ethnographie des colonies françaises*, inaugurée le 29 mai en complément de l'exposition coloniale de la porte Dorée. Tous les objets d'Abomey décrits plus hauts y figurent, y compris le dieu de la guerre. Malgré une muséographie en pleine mutation, le choix d'Abomey nous incite à penser qu'il s'agit encore de valoriser l'entreprise coloniale plutôt que de l'aborder sous un angle scientifique nouveau alors même que l'ethnologie est en plein essor. Rappelons que cette année 1931 est marquée, dans la science africaniste, par la mission pluridisciplinaire Dakar-Djibouti dirigée par Marcel Griaule. L'équipe du futur musée de l'Homme élabore des méthodes d'enquête de terrain, où l'objet se trouve au cœur de l'approche des sociétés étudiées. Des instructions sont élaborées afin d'encourager le collecteur à recueillir des informations très précises sur l'objet d'ethnographie et la population qui en fait usage.

Fig. 9 La statue de Gou à l'exposition temporaire de 1931 au musée du Trocadéro « Ethnographie des colonies françaises ». Au centre, le trône de Béhanzin, au fond les statues de Ghézo et de Glélé.

© musée du quai Branly, photo Rigal.

- 14 En 1935, le dieu de la guerre est prêté au Museum of Modern Art de New York pour l'exposition *African Negro Art*¹². Organisée selon une scénographie esthétique, l'exposition met en relation l'art africain et celui des avant-gardes. Walker Evans est chargé des photographies de l'exposition et des œuvres. Ces dernières sont placées sur un fond neutre, la lumière est traitée pour qu'aucune ombre dure n'apparaisse :

« Il faisait tourner sa torche lumineuse autour de l'objet, donnant ainsi l'impression que celui-ci irradie sa propre lumière. » (Mora et Hill 1993)

- 15 La statue, appelée pour l'occasion *Figure, so called god of the war*, se dévoile pleinement quand Evans, par un jeu subtil d'ombres, met en relief la lame de fer qui forme le visage de Gou. La lame prend alors l'apparence d'un masque, et Gou se révèle en personnage masqué. Cette expérience visuelle fait écho aux observations de Walter Benjamin :

« Dans le cas de la photographie, par exemple, elle peut faire ressortir des aspects de l'original qui échappent à l'œil et ne sont saisissables que par un objectif librement déplaçable pour obtenir divers angles de vue. » (2006 [1936] : 15)

- 16 La photographie va jouer un rôle important dans le destin de la statue puisqu'elle permettra notamment de diffuser son image dans les publications françaises et étrangères. Le nombre de reproductions est difficile à évaluer, mais l'œuvre figure tant dans des ouvrages accompagnant des expositions que dans des publications généralistes sur l'art africain.
- 17 Dans les années 1950, la statue prend une nouvelle identité, celle du dieu Gou, *vaoudoun*¹³ du fer et, par extension, de la guerre. L'information sera dès lors rétablie sur le cartel près de la statue dans sa présentation au musée de l'Homme. En 1994, un article de Marlène Biton permet de reconstituer précisément le parcours de cette statue en Europe comme en Afrique et de comprendre quel était son usage sur place. Il semblerait que le roi Glélé ait mené « une expédition sur Anago-Doumé ou Doumé » à l'ouest du Bénin, vers 1860, pour capturer la statue du dieu Gou et son sculpteur fon Akati Ekplékendo. Bachalou Nondichao¹⁴ affirme qu'il y eut un désaccord entre les deux villes. Le roi Ghézo tenta de soumettre Doumé, mais sans succès. Plus tard, le devin du roi Glélé expliqua que Doumé était protégée par l'effet magique de Gou. Le souverain envoya alors des espions pour connaître l'ensemble des interdits et besoins de la statue afin de s'en emparer et de se protéger de ses propres ennemis. Une seule intervention fut nécessaire pour annexer Doumé et s'emparer non seulement de la statue mais aussi du sculpteur.
- 18 L'aura de Gou captait donc le regard et l'attention avant même son arrivée à Abomey. La guerre, le feu et le fer tenaient une place importante dans le royaume du Danhomè. Cela peut expliquer la convoitise suscitée par ce *vaoudoun* incarné dans une statue de taille humaine, à l'expression et à la démarche supranaturelles. À Abomey, Gou fut installé, selon certains, dans un bâtiment qui lui était dédié, appelé Gouho, ou, selon d'autres, dans la cour du palais. Les soldats lui faisaient des promesses (*kpli*) avant le départ en guerre. En échange de sa protection, on lui promettait des sacrifices, du sang animal, des morceaux de viande et de l'huile de palme dès le retour du front. Son chapeau recevait une partie des sacrifices. Une patine croûteuse s'est formée sur le plateau de celui-ci, attestant, comme le remarquait Delafosse (1894c), l'existence d'offrandes de sang d'animaux sacrifiés. Les outils du chapeau-*aseñ* – autel à sacrifices en métal dédié aux ancêtres – « rappellent la diversité des attributions de la divinité : agricole avec la houe, guerrière avec la lance, le sabre et le poignard, piscicole avec l'hameçon, religieuse avec le serpent ondulant Dan, le *vaoudoun* et la hache du *vaoudoun* du tonnerre Hébiosso » (Biton 2000 : 112). Gou se rapporte à tout ce qui a un caractère métallique ; il sublime, par la multiplicité de ses références et par ses matériaux, la force du fer. Le pouvoir du métal est transformé en outil et en arme.
- 19 Lors du conflit contre les Français, l'armée de Béhanzin aurait emporté Gou avec elle jusqu'à Ouidah. Les soldats d'Abomey tués près de la statue signifiaient, pour les Dahoméens, l'inefficacité de Gou. Lorsque les dangers furent écartés dans la région, des émissaires du roi Béhanzin se rendirent sur place pour la récupérer la statue, mais celle-ci avait disparu. Un siècle plus tard, Gou entra au Louvre en cumulant le statut de dieu du fer, de butin de guerre, d'œuvre d'art, d'œuvre d'avant-garde et de chef-d'œuvre.

Les copies

« À la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le hic et le nunc – l'unicité de l'œuvre au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique, pourtant,

et elle seule, qui, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire.»
(Benjamin 2006 : 13)

- 20 À Abomey, la photographie joue un autre rôle pour deux des cinq objets dont nous suivons le parcours : elle constitue le seul support pour en réaliser des copies. Avant 1970, au musée historique d'Abomey, une photographie présentait aux visiteurs la statue de Gou. En 1970, la préfecture d'Abomey décida de commander une statue de Gou au descendant d'Akati Ekplékendo, Akati Simon, qui travaillait au village artisanal du musée. Il utilisa quelques prises de vue de l'original, sa charge familiale ne lui permettant pas de se rendre à Paris malgré l'invitation qui lui fut faite. Il réalisa la copie en une vingtaine de jours et n'utilisa que du fer forgé par lui-même, ce qui donne à la statue un aspect homogène, alors que son ancêtre avait utilisé du fer travaillé de différentes provenances – boulons, hameçons, ancres de marine... Le préfet d'Abomey l'offrit ensuite au musée historique de sa ville. Une grande manifestation officielle se tint le jour où la copie de Gou entra au musée, hissant ainsi la statue au rang d'icône nationale. Celle-ci est exposée dans l'*adanjeho*. Un peu plus tard, Akati Simon réalisa pour sa famille une copie miniature de Gou, pour que les enfants le regardent et s'en inspirent.
- 21 La seconde copie relève d'une autre démarche. Après la restauration des palais de Glélé et de Ghézo commencée dans les années 1930, des fonds japonais permirent, dans les années 2000, de procéder à celle du palais de Béhanzin. Transformé en un lieu d'exposition didactique autour de la période tourmentée du règne de ce roi, il fut inauguré en décembre 2006 à l'occasion du centenaire de sa mort. Deux grandes sculptures en bois furent commandées par son conservateur, Léonard Ahonon, pour illustrer les deux noms forts de Béhanzin : l'œuf tenu entre deux mains et le requin. Pour ce dernier, il n'était pas possible de solliciter la famille de Sosa Adede, faute de descendants. Deux photographies de la statue-requin de Béhanzin exposées à Paris furent donc confiées à un atelier de sculpteurs d'origine mahi¹⁵ à une dizaine de kilomètres d'Abomey. Les membres de cet atelier, la famille Donvide, avaient déjà sculpté pour un hôtel de la région, dans les années 1990, une copie de la statue de Glélé. Pour réaliser la nouvelle statue-requin de Béhanzin, ils disposèrent d'images du profil droit et de face ainsi que des dimensions de l'original. La couleur devait être proche de la teinte naturelle du bois. Les bras de la statue furent collés, mais les nageoires furent sculptées dans le bloc de bois principal qui constitue le tronc et la tête de la statue. Elle fut réalisée dans la plus grande discrétion et transportée de nuit à Abomey. La nouvelle statue, présentée comme une copie, se révèle en fait différente par son volume, sa teinte et sa confection. En effet, selon Mathieu Donvide, « il est impossible de refaire à l'identique¹⁶ ».
- 22 La fabrication de copies ou de faux correspond habituellement à une démarche commerciale. Il s'agit de répondre à une demande, de plus en plus forte, du marché occidental. À Abomey, la production de sculptures pour un usage royal n'existe presque plus. Les deux rois actuels ne sollicitent les artistes que très ponctuellement. En effet, supplantés par les colons puis par des hommes politiques élus par le peuple, leur pouvoir est désormais limité, entraînant la disparition de l'art de cour. La « célébrité » des statues –exposées dans les musées parisiens et dont les photographies ont été largement diffusées– ainsi que leur permanence dans la mémoire collective pendant plus d'un siècle ont conduit l'État béninois à devenir à son tour commanditaire de statues commémoratives.

De l'« objet-territoire » aux copies commémoratives

- 23 En France, l'avènement du musée a lieu après la Révolution : les trésors des princes, des rois et du clergé appartiennent au peuple, qu'il peut découvrir dans cet espace de déambulation. Le musée recueille au XIX^e siècle les trésors et trophées des conquêtes. Parallèlement, les sciences naturelles et anthropologiques élaborent des classifications qui conduisent les autorités publiques à réorganiser les collections. Paris se dote d'un musée d'ethnographie en 1878 qui, avec ses chercheurs et ses collections, construit un savoir et des outils scientifiques autour de ces cultures étrangères. Le don et l'arrivée de ces cinq sculptures dans l'espace public expriment dans un premier temps, nous l'avons vu, l'extension du territoire français et la victoire sur une structure politique élaborée. Ces œuvres ne sont pas seulement la preuve d'un succès militaire. Leur iconographie inédite, voire exotique, ainsi que leur monumentalité attestent matériellement la domination coloniale de la France sur le Dahomey. Au-delà du trophée, ces pièces deviennent des « objets-territoire ». Dans un deuxième temps, l'approche de Maurice Delafosse, à travers ses articles de 1894, met en avant l'esthétique et propose des pistes sur l'usage *in situ*, alors inconnu, de certains d'entre eux : la plupart de ces objets arrivent privés de leurs significations originelles.
- 24 Trois de ces trophées, les statues royales et celle du dieu Gou, n'ont jamais cessé d'être exposés. Ils ont traversé le temps, ont fait l'objet de plusieurs interprétations et perceptions. Ils sont vus pour leurs styles singuliers, encourageant les historiens de l'art africain à enquêter sur leur usage cérémoniel et à attribuer les objets à un sculpteur. La reconnaissance de ces pièces s'affirme dans deux espaces : le dieu Gou a rejoint le Louvre, acquérant le statut de chef-d'œuvre d'Afrique¹⁷ ; les statues de Glélé et Béhanzin furent des ex-voto à Abomey, puis, à Paris, au musée d'Ethnographie du Trocadéro, des « objets-territoire » et des trophées, des œuvres fon au musée de l'Homme et, depuis 2006 au musée du quai Branly, des témoins d'un passé jusqu'à présent tabou, invitant le musée à devenir un lieu de mémoire de l'histoire coloniale¹⁸.
- 25 Les deux autres objets suivent quant à eux d'autres parcours singuliers. Le *bochio*, ex-roi Ghézo, trouvait sa légitimité dans l'espace d'exposition par son statut régalien et le portrait original qu'il proposait du souverain. La facture plus grossière de la sculpture la relégua progressivement vers les réserves lorsque son usage fut clarifié par Georges Waterlot. En revanche, le siège de Cana, de dignitaire ou de roi, représentant remarquable du style nago-yoruba, offre un intérêt plastique. Enfin, les cinq pièces ont définitivement acquis une valeur patrimoniale, engageant pour l'État français des responsabilités de conservation et de diffusion.
- 26 Les chercheurs occidentaux se sont penchés sur l'usage de ces objets dont l'identité, construite grâce aux enquêtes de terrain, s'est révélée au fil du temps. La mémoire, sur plus d'un siècle, de différents informateurs à Abomey –nobles ou roturiers– indique leur importance pour la société fon, mais aussi, plus largement, pour la société béninoise, l'État allant jusqu'à prendre en charge la commande et l'exposition de copies commémoratives.

Fig. 10 Les statues royales de Béhanzin (au premier plan) et de Glélé au musée du quai Branly en 2006.

© musée du quai Branly, photo Nicolas Borel.

Entretien avec Bachalou Nondichao, mars 2007, Abomey, Bénin

- 27 AUTEUR – Comment avez-vous appris que Gou était à Doumé ?
- 28 – La première fois que je suis allé à Doumé, c'était pour faire une enquête, dans les années 1974. J'ai apporté la photo de la statue de Gou aux féticheurs pour avoir des renseignements. Je suis historien, et j'ai appris par les vieux d'Abomey que Gou venait de Doumé, puis je l'ai su officiellement aussi par le musée historique d'Abomey. Les féticheurs de Doumé se souvenaient de la statue et m'ont expliqué qu'effectivement Gou venait de leur village, il protégeait le peuple en ce temps-là. La statue fut prise au titre de butin par le roi Glélé. Certains disent même que Gou fut volé par les rois du Danhomè. À Doumé, la statue était placée dans un couvent.
- 29 AUTEUR – Ils se souviennent de ce dont avait besoin le dieu Gou ?
- 30 – Gou avait besoin de viandes : le sang du poulet, du cabri, du bœuf puis d'autres morceaux de ces animaux cuits qu'on lui donnait à manger dans une cuvette. Avant la cuisson, on versait le sang sur sa tête et son corps, pendant que le féticheur prononçait ces incantations : « Il boit du sang, il ne boit pas de l'alcool » ; ce qui signifie que sa liqueur ou son apéritif c'est le sang. Puis on répandait de l'huile de palme par-dessus le sang animal, ce qui signifiait « la paix ». Le sang seul fait de la chaleur, mais lorsque l'on verse de l'huile de palme ça signifie la paix, la longévité, la bonne santé et beaucoup d'argent. À Doumé comme à Abomey, on procédait de la même façon. À Doumé, le couvent a brûlé à la suite d'un feu de brousse mais les féticheurs n'ont pas pu déplacer les

pierres, seul témoignage de l'ancien emplacement de l'autel de Gou. Je n'ai pas pu prendre de photographie lors de ma première enquête, mais en 1985, quand j'y suis retourné, les féticheurs m'ont autorisé à photographier. Peu de temps après, il y eut un incendie chez moi. Certains de mes livres, de mes clichés et de mes films ont brûlé. J'y suis retourné en 1988, pour faire de nouveaux clichés.

- 31 AUTEUR – Est-ce que le nom d'Akati Ekplékendo est connu des habitants actuels de Doumé ?
- 32 – On se souvient encore à Doumé qu'il était également le féticheur de Gou. Akati fut pris en otage par Glélé et conduit à Abomey. Jusqu'à sa mort, il a continué son travail pour le roi. Il a fait le sabre géant de Gou, dont l'original est à Abomey aujourd'hui. Les Français n'ont pas compris ce que c'était, ils ne l'ont pas pris. Si on met le sabre debout ou couché, on lui fait les mêmes offrandes qu'à Gou et le sabre transmet la prière à l'esprit Gou dans l'au-delà. Akati a aussi sculpté des fétiches, dont un qui est resté dans un temple du palais privé de Ghézo. Avant un combat, on le sollicitait pour rester éveillé pendant la guerre et pour qu'il protège le peuple pendant l'absence du roi et des armées. Il remplaçait le roi. C'est une statue avec des ornements en fer et des clochettes métalliques pour saluer.

BIBLIOGRAPHIE

Benjamin, Walter

2006 [1936] *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris, Allia (6^e édition ; 1^{re} éd. posthume en 1955).

Biton, Marlène

1994 « Question de Gou », *Arts d'Afrique noire* 91 : 25-34.

2000 « Sculpture dédiée à Gou, divinité du fer travaillé et de la guerre », in *Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amériques*. Paris, Réunion des musées nationaux : 110-113.

Chauvet, Stephen

1924, *Les Arts indigènes des colonies françaises*. Paris, Maloine et fils.

Clifford, James

2007 « Quai Branly in process », *October Magazine* 120 : 3-23.

Delafosse, Maurice

1894a « Statues des rois de Dahomé », *La Nature* 1086 : 262-266.

1894b « Le trône de Béhanzin », *La Nature* 1090 : 326-330.

1894c « Une statue dahoméenne en fonte », *La Nature* 1105 : 145-147.

Lombard, Jacques et Mercier, Paul

1959 *Guide du musée d'Abomey*. République du Dahomey, Études dahoméennes, Institut français d'Afrique noire.

Michel, François

2001 *La Campagne du Dahomey, 1893-1894. La reddition de Béhanzin*. Paris, L'Harmattan.

Mora, Gilles et Hill, John T.

1993 *La Soif du regard*. Paris, Seuil.

Paudrat, Jean-Louis

2000 « Les classiques de la sculpture africaine au palais du Louvre », in *Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amériques*. Paris, Réunion des musées nationaux : 45-55.

Preston-Blier, Susan

1997 *L'Art royal africain*. Paris, Flammarion.

Dr Répin

1863 « Voyage au Dahomey », *Le Tour du monde* 7, 1^{er} semestre : 65-103.

Tomel, Guy

1894 « Le trône de Béhanzin », *Le Monde illustré*, 10 février : 87-88.

Waterlot, Georges

1926 *Les Bas-Reliefs des bâtiments royaux d'Abomey (Dahomey)*. Paris, Institut d'ethnologie.

NOTES

1. Les noms de roi sont suivis de leurs dates de règne.
2. Établie vers 1600 à Abomey, la dynastie royale nomme le territoire du royaume « Danhomè » sous le règne de Ouegbadja (1645-1685). La superficie du royaume s'est étendue de génération en génération. Il fut annexé en 1894 à la colonie française du Dahomey, actuel Bénin. Voir carte page suivante.
3. Exposition au musée d'Art et d'Histoire de Clamecy, du 17 mars au 3 septembre 2007. La conservatrice nouvellement nommée découvre en 2006 un ensemble d'objets dans une caisse jamais ouverte. Après plusieurs explorations dans l'inventaire et dans la presse locale des années 1940, elle découvre que la plupart d'entre eux provenaient d'Abomey. Ils furent donnés en 1945 par le général Taverna, officier en poste pendant la campagne du Dahomey.
4. Vingt-six objets sont donnés par le général Dodds, musée du quai Branly 71.1893.45 et 71.1895.16 ; un objet est donné par le capitaine Fonssagrives : musée du quai Branly 71.1894.32.1.
5. Je tiens à remercier Laurent Barry, Jean-Paul Colleyn, Yves Le Fur, Sophie Leclercq et Maïra Muchnik pour leurs précieuses critiques.
6. Terme désignant les vagues déferlantes qui rendent périlleux l'accostage sur la côte du golfe de Guinée.
7. *Gbòwéléfàn dān b'agbé jí nylà* signifie en fon : « Le requin s'est mis en colère et la mer est devenue houleuse. »
8. Le roi Toffa était roi de Porto-Novo. Il fut par ailleurs élevé avec Béhanzin.
9. Insigne de commandement et d'autorité, la récade reprend les emblèmes du roi. Le roi la confie à un messager pour des missions diplomatiques, lui conférant ainsi l'autorité royale.
10. Ouidah est une ville côtière du royaume du Danhomè, d'où partaient les esclaves vers le Nouveau Monde. Cette ville fut pendant plus d'un siècle sous le contrôle politique des rois d'Abomey.

11. « Le sabre paraît être d'origine, mais on ne saurait être affirmatif en ce qui concerne la cloche de main. » (Biton 2000 : 112)
 12. L'exposition eut lieu du 18 mars au 19 mai 1935.
 13. *Vaudoun* signifie « divinité » en langue fon.
 14. Voir p. 84 l'entretien réalisé à Abomey en mars 2007. Bachalou Nondichao, ancien responsable des guides du musée d'Abomey, a été l'informateur privilégié de plusieurs chercheurs français et étrangers, dont Pierre Verger, qui le forma par ailleurs à la photographie.
 15. Anciens occupants de Cana et Abomey, les Mahi se sont déplacés entre les zones fon et nago-yoruba. Les Mahi s'expriment en dialecte fon ou nago selon leur localisation mais partagent une culture commune.
 16. Entretien fait à Bohicon, commune voisine d'Abomey, en mars 2007.
 17. Les œuvres du pavillon des Sessions furent sélectionnées par le collectionneur et marchand Jacques Kerchache. Dix ans plus tôt, en 1990, il lança une pétition dans le quotidien *Libération* pour que « tous les chefs-d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux ».
 18. L'histoire de la colonisation est également développée à travers les programmes de conférences au musée du quai Branly sur les deux saisons de 2006 à 2008.
-

RÉSUMÉS

Entre 1893 et 1895, des officiers français donnent au musée d'Ethnographie du Trocadéro une partie du butin de guerre saisi au Dahomey, vingt-sept objets exactement. Cet article propose de retracer la « biographie » de cinq de ces trophées, les informations sur ces objets étaient succinctes, incomplètes et/ou erronées. L'exposition de ces œuvres de grande taille, singulières dans le vocabulaire de la sculpture mondiale, a encouragé les chercheurs à en savoir plus. L'usage et le parcours de ces objets se sont ainsi révélés au fil du temps, sur plus d'un siècle, comme représentant un véritable défi pour la mémoire : celle des œuvres, des artistes, des pratiques religieuses et régaliennes à Abomey. La diffusion publique de ces objets, notamment par la photographie, a contribué à leur réputation dans le monde, incitant le gouvernement béninois à en commander des copies pour le musée d'Abomey. Enfin, à Paris, depuis 2000, certains de ces artefacts sont reconnus comme des chefs-d'œuvre universels et d'autres comme des remèdes contre l'amnésie historique, transformant timidement mais ouvertement le musée en lieu de mémoire de l'histoire coloniale.

Between 1893 and 1895, French officers gave part of the war booties taken at Dahomey, twenty seven objects exactly, to the ethnographic museum of Trocadéro. This article seeks to retrace the "biography" of five of these trophies. Information about these objects were brief, incomplete and/or incorrect. The exposition of these pieces of large size, unusual in the language of world sculptures, encouraged the researchers to make further investigations. The use and the journey of these objects were thus revealed along the way of more than a century, representing a genuine challenge to the memory of the pieces, the artists, the religious practices and the regalia at Abomey. The public diffusion of the objects, notably by the photography, contributed to their worldwide reputation, inciting the Beninian government to order copies for the Abomey museum. Finally, since 2000, in Paris, some of these artefacts are recognized as universal masterpieces and others as remedies against the historical amnesia, transforming shyly but yet openly the museum into a site of memory of the colonial history.

INDEX

Mots-clés : Abomey, royaume du Danhomè, Dahomey, Bénin, histoire coloniale, muséographie, trophées de guerre, yoruba, fon, sculptures, Afrique, Béhanzin, Glélé, Ghézo

Keywords : Abomey, the Dahomean kingdom, Dahome, Benin, colonial history, museography, war trophies, Yoruba, Fon, sculptures, Africa, Behanzin, Glele, Ghezo, Gu

AUTEUR

GAËLLE BEAUJEAN-BALTZER

musée du quai Branly, Département du patrimoine et des collections, gba@quaibranly.fr