

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

CRÉATION CONTEMPORAINE ET PATRIMOINE ROYAL AU BÉNIN : AUTOUR DE LA FIGURE DU DIEU GOU

Actes du colloque organisé à Porto-Novo, 2016
Didier Houénoué, Maureen Murphy (dir.)

LE *GOU*, UNE EXPRESSION CULTURELLE
OU UN MODE DE VIE
ROMUALD TCHIBOZO

Pour citer cet article

Romuald Tchibozo, «Le *Gou*, une expression culturelle ou un mode de vie», dans Didier Houénoué, Maureen Murphy (dir.), *Création contemporaine et patrimoine royal au Bénin: autour de la figure du dieu Gou*, actes du colloque organisé à Porto-Novo, 2016, site de l'HiCSA, mis en ligne en février 2018, p.95-110.

LE GOU, UNE EXPRESSION CULTURELLE OU UN MODE DE VIE

ROMUALD TCHIBOZO

Université d'Abomey-Calavi

L'étude de cette œuvre emblématique qui a déjà fait l'objet d'intenses recherches et de plusieurs publications¹ suscite encore quelques questions et donc, nous oblige à nous interroger sur quelques points importants qui paraissent essentiels pour mieux appréhender ce qu'elle représentait et surtout, quelles interprétations nous pouvons en faire aujourd'hui. L'une d'elles nous renvoie à sa temporalité, c'est-à-dire aux réalités politiques et socio-économiques du moment de sa réalisation et son parcours depuis sa découverte et son acquisition dans les collections des musées ethnographiques de France jusqu'à son intégration au musée du Louvre. Cette temporalité évoque une autre, non moins importante, celle de savoir comment l'imaginaire, en ce moment du rayonnement du pouvoir royal au Danxomè, aurait présidé à sa réalisation.

Mais pour mieux saisir de quoi il s'agit, doit-on ici admettre simplement le terme imaginaire, ressource importante à l'origine de la réalisation de cette pièce, avec sa correspondance latine *imago* destiné à avoir la même racine qu'*imitator* et qui naturellement, renvoie une production à son original? Il me paraît difficile, pour un approfondissement du complexe phénomène que constitue l'existence même de cette œuvre et de la production dans le contexte contemporain de son équivalent, de ne s'en tenir qu'à cela. D'ailleurs, les chercheurs en psychologie de l'art² qui se sont eux-mêmes abondamment intéressés à cette question ont dû créer, dans leurs études, une opposition entre imagination « reproductive » et imagination « créatrice » pour montrer les limites de cette première acception. Le mot « icône » qui proviendrait de

- 1 Confère à ce sujet, les publications de Marlène Biton (1994, 1996, 1999, 2000), Gaëlle Beaujean-Baltzer (2007), Maureen Murphy (2009), et Suzanne Preston Blier (1995, 1998).
- 2 Confère particulièrement à ce sujet W. J. T. Mitchell, 2009, *Iconologie: image, texte, idéologie*, Paris: Les Prairies ordinaires (Penser/croiser) et sa revue par Vignard M., « W. J. T. Mitchell., 2009, *Iconologie: image, texte, idéologie* », *Critique d'art* [En ligne], 34 | Automne 2009, mis en ligne le 01 septembre 2009, consulté le 03 janvier 2015. URL: <http://critiquedart.Revues.org/483>

la Grèce et considéré comme l'équivalent de l'imago latine nous permet probablement, d'avoir une signification plus proche de la réalité de la représentation du dieu Gou.

En effet, en y retenant, entre autres, que le phantastikon, l'aspect sous lequel apparaît l'objet de fantaisie ainsi qu'en témoigne Le Sophiste de Platon c'est-à-dire le fantasme, on se rapproche du « fantastique » français qui participe du non-être³. Ainsi, la représentation « fantastique » de la divinité Gou ne se connaîtrait pas d'original. Elle est sans modèle dans le réel, mais elle soutient ce paradoxe de prêter à un contenu utopique ou, à tout le moins, tenu pour irréel, l'apparence d'une réalité. Cependant, la satisfaction avec cette approche proposée par le phantastikon reste toute relative si j'insiste sur le contexte d'émergence de l'idée que cette pièce puisse exister et ensuite, sur sa réalisation. C'est pour cela que je me propose ici de parler, de cette œuvre, en termes d'expression culturelle ou de mode de vie, caractéristique de cette première temporalité. Une méthodologie qui permettra de mettre en résonance l'irréalité physique de cette représentation et la réalité culturelle et le mode de vie qu'elle incarne, car la pièce représente une divinité qui n'a pas de réalité "anthropomorphe" si ce n'est une invention de l'imaginaire qui le réalise. Pour faire court, je dirais que la sculpture de dieu *Gou* est la manifestation du divin dans le fini, ce que Hegel a nommé, le « rayonnement sensible » de l'esprit⁴. Ce qui revient à dire que nous avons, ici, à faire à ce que Roger Somé a défini de « représentation symbolique comme forme figurative »⁵ qui rend possible, pour les besoins de la communauté, la matérialisation d'une divinité dans une forme zoomorphe ou anthropomorphe.

Je vais donc ici, structurer mes réflexions en trois parties. La première évoque les traditions et les temporalités qui caractérisent cette œuvre. La seconde s'occupera de révéler la tangibilité de la tradition esthétique qui a gouverné sa réalisation avant que la dernière ne démontre comment cette représentation incarne un mode de vie particulier et constitue une expression multiculturelle de son temps.

3 Se référer à Pierre Kaufmann, 2010, *Imaginaire et imagination*, Encyclopédie Encarta en ligne et G. Durand, 1960, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas.

4 Confère à ce sujet, Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, cité par Somé R., p. 13.

5 Consulter pour ceci, Somé R., *L'art africain et l'esthétique occidentale. La statuaire lobi et dagara au Burkina Faso*. Paris : L'Harmattan, 2011.

I- Traditions et temporalités de l'œuvre

Il ne sera pas aisé de réfléchir à la représentation du dieu *Gou* en tant que pièce "exceptionnelle" aujourd'hui en négligeant un aspect des différents concepts qui lui ont donné cette stature notamment le contexte de sa création et les nombreux moments caractéristiques de ses différents statuts. Des études récentes⁶ assez poussées sur cette œuvre rendent compte de ce qu'elle a été dans la vie quotidienne des populations qui l'ont vu naître et surtout, quel important rôle elle avait pu jouer du point de vue de la gouvernance royale. Il paraît donc évident, avant d'entamer son parcours européen, qu'elle constituait une précieuse œuvre dans son lieu originel et bien qu'ayant eu au départ un destin particulier, elle a pu être considérée comme une pièce majeure⁷. C'est cette relation de l'objet aux autres aspects de la vie que voulait justifier Edgar Wind cité par Jan Bialostocki⁸ lorsqu'il définissait les idées principales de l'iconologie comprise comme concept d'étude des arts :

La vision artistique remplit une fonction nécessaire dans l'ensemble de la civilisation. Mais qui veut comprendre comment cette vision fonctionne ne peut pas l'isoler d'autres fonctions de la culture, et il doit se demander quelle importance ont pour l'imagination visuelle des fonctions de culture telles que la religion et la poésie, le mythe et la science, la société et l'État? Quelle importance possède l'image pour ces fonctions? Une des thèses essentielles de Warburg est que chaque tentative pour séparer l'image de ses liaisons avec la religion, la poésie, le culte et le drame tarit la source de ses sèves vivifiantes.

On pourrait être amené à se demander à quoi est dû cet euphuisme? Avant tout, il faut noter que cette œuvre est symbolique des relations de différentes temporalités entre le Danxomè et l'Occident et, entre, aujourd'hui, le Bénin et la France. Son aura déjà importante à Abomey l'a fait entrer dans plusieurs temporalités lorsque le roi Béhanzin a décidé de l'amener à Ouidah lors de la guerre contre la France afin de protéger sa troupe. Malheureusement, des

6 Confère la thèse de Gaëlle Beaujean-Baltzer, l'article de Biton Marlène, « Le statut de l'artiste dahoméen, un exemple, Akati Ekplekendo, le maître de Gou. Ni Anonyme, ni impersonnel » en 1999 ou encore celui de Maureen Murphy, *Du champ de bataille au musée: les tribulations d'une sculpture fon* en 2009.

7 Gaëlle Beaujean-Baltzer (2007), pour souligner l'importance capitale de cette pièce accompagnée d'autres venues d'Abomey a écrit: «...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...».

8 Confère Bialostocki J., 2010, *Le discours sur l'art, iconologie*, Encyclopédie Encarta en ligne, Consulté le 3 avril 2014.

soldats périrent près de la statue et donc, amoindri la foi en elle et, elle fut abandonnée sur place. À la fin du conflit, les messagers du roi partirent la récupérer, mais elle s'était déjà envolée et, «...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»⁹. L'histoire, spécifiquement politique et religieuse du royaume de Danxomé me semble donc au cœur de la réflexion la concernant. D'abord, sur le plan strictement religieux, la divinité *Gou* ne serait pas d'origine aboméenne. Dans une interview que Bachalou Nondichao a accordée à Gaëlle Beaujean-Baltzer en mars 2007, il déclarait :

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.

Alors, s'il en est ainsi, comment se fait-il que c'est depuis le moment qu'il est devenu un bien du Danxomé qu'il a émergé comme l'icône la plus célèbre de la représentation de cette divinité ? C'est ici, me semble-t-il, que l'aspect politique prend toute son importance.

Les objets de forge les plus connus du Danxomé sont les statuettes et bijoux en cuivre et en argent et surtout, des autels portatifs appelés *Asèn* ou *Sinnouka*, objets souvent réalisés en fer, dotés d'une tige relativement longue et portant à l'une de leurs extrémités, une structure en forme d'entonnoir ornée de différents pendentifs. La famille Hountondji, bien connue, encore de nos jours, pour ses compétences dans ce domaine, fut ramenée de Koli-Allada, située à une cinquantaine de kilomètres au sud d'Abomey et intégrée à la cour depuis le règne de Houégbadja, pour assurer cette fonction. Une autre technique utilisée par les forgerons de la cour royale d'Abomey serait le travail de fer forgé. Cependant, serait-il introduit comme le dit Nondichao après l'arrivée de Akati Ekplékendo, sous le règne du roi Glèlè (1858-1889)¹⁰ ou plus tôt, comme semble le souligner l'analyse de Tokannou sous le roi Gézo (1818-1858)¹¹. Ceci de toute façon, pose d'autres problèmes à résoudre. Est-ce à dire qu'avant cette date, il n'y avait pas de pratique liée à la métallurgie du

9 Gaëlle Beaujean-Baltzer (2007), *op. cit.* p. 15.

10 Bachalou Nondichao est historien traditionnel et donc informateur de plusieurs chercheurs sur le royaume de Danxomé. En mars 2007, il donna une importante interview à Beaujean-Baltzer sur l'origine de la sculpture du dieu *Gou*.

11 Les travaux de Tokannou dans cet ouvrage situent la présence de la première statue du dieu *Gou* anthropomorphe à Abomey du temps du règne du roi Agonglo.

fer et surtout, à l'exécution de sculptures monumentales? À en croire Marlène Biton¹², les coutelas et sabres «...existaient de manière traditionnelle au Dahomey, mais le royaume était peu riche en ressources métallifères et le fer qui provenait d'échanges avec les populations voisines fut remplacé progressivement par celui obtenu en grande quantité par le trafic côtier avec les Européens». Ceci est confirmé par l'analyse, une fois encore, de Tokannou qui remonte l'utilisation du fer à avant même la constitution du royaume. Ceci permet de conclure qu'il existait bien une tradition de traitement de fer et la fabrication des armes blanches à la cour du Danxomè. Par ailleurs, ce royaume serait habitué à la sculpture monumentale, par exemple sur bois, dont les sculpteurs les plus connus sont Sosa Adede, Aklossi et Dré¹³. Ekplékindo, aux côtés de ces derniers, doit avoir été aussi un de ces habiles forgerons du royaume qui réalisa en fait, des statues monumentales en fer, creuses et formées de plaques fixées par les rivets ou par insertion dans des rainures. N'eût été les résultats de recherche de Beaujean-Baltzer et Biton, appuyés de l'interview de Nondichao et consolidés par les travaux de Tokannou, on pourrait sérieusement mettre en perspective l'éventualité de sa place dans un temple où, évidemment, elle ne pourrait trouver place si on considère la surface habituelle de celui-ci¹⁴.

D'autre part, il ne m'est toujours pas aisé d'admettre que cette statue du dieu *Gou* proviendrait d'ailleurs et ne serait pas réalisée à Abomey. La principale raison, à Abomey, sur le plan strictement politique et des traditions, il n'est quasiment pas envisageable qu'une pièce, en hommage à un roi ou aux ancêtres, soit réalisée en dehors du royaume. Par ailleurs, le matériau utilisé pour son exécution pose problème. En effet, plusieurs chercheurs cités par Beaujean-Baltzer¹⁵ écrivait: «il n'est pas douteux, en effet, que les tiges de fonte qui ont servi à faire le corps et les membres proviennent d'ancre de la

12 Voir Marlène Biton, 2000, «Influences Européennes dans l'art du Dahomey à travers l'iconographie des bas-reliefs notés par Maire (Abomey, 1893)», *Mots Pluriels*, N° 16, Décembre 2000.

13 Selon les recherches maintenant confirmées par plusieurs chercheurs dont Beaujean-Baltzer et Daavo, c'est Agadja qui, le premier, s'attacha les services du sculpteur Aklossi bien que la sculpture soit déjà une tradition à Abomey. Le développement de cette tradition intégra les compétences de Drè, surtout spécialisé dans la réalisation des monumentaux trônes royaux et Sosa Adede dans les sculptures monumentales représentant les rois.

14 Confère l'article de Tokannou dans cet ouvrage qui montre l'aspect habituel d'une représentation de dieu *Gou*.

15 Gaëlle Beaujean-Baltzer, *op. cit.*

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 canon¹⁶ ».

Plus loin, Beaujean-Baltzer¹⁷ elle-même souligne que : « Les feuilles de métal qui forment la tunique évasée des soldats *kansawo* sont assemblées avec des boulons d'origine européenne ». Si ces matériaux relèvent vraiment de bateaux ou proviennent de l'Europe, on ne peut, en ce temps, les avoir que dans les grandes villes ou provinces proches de la côte du royaume du Danxomè et pas à Doumè du moins, il serait très difficile. Toutefois, l'article de Tokannou dans ce même ouvrage¹⁸ relativise les analyses de certaines études qui voudraient que la sculpture du dieu Gou soit arrivée à Abomey sous le règne du roi Glèlè. Si, comme il semble le proposer, l'œuvre est réalisée par un captif de guerre sous le règne de Gèzo, il est possible qu'elle soit réalisée en dehors d'Abomey pour de multiples raisons. L'une de celles-ci remonterait à la période où il était en lutte pour la conquête du pouvoir contre Adandozan. Des recherches récentes menées dans cette perspective, il semblerait que Gèzo en toute discrétion ait sollicité plusieurs divinités installées hors du royaume pour atteindre ses objectifs et ce fut le cas du *Minonan*, établie toujours aujourd'hui à Gbédavo, village proche de Dassa-Zounmè et contrôlé par les prêtres d'Abomey¹⁹. Il ne serait donc pas sans intérêt d'émettre l'hypothèse que l'œuvre soit réalisée quelque part, proche de cette région en vue de lui conférer le secret de la réalisation qui avait caractérisé tout le fonctionnement du monarque avant son couronnement. Reste à résoudre l'épineuse question de l'accès de l'artiste aux matériaux. Ici également, ceci pourrait avoir été assuré par son ami "Chacha" de-Souza, installé à Ouidah et qui devint plus tard son représentant dans cette province. C'est un vaste champ de recherche qui s'ouvre.

Ainsi, considérée spécifiquement dans cette première temporalité, la représentation du dieu *Gou* semble déjà, la célébration d'un monde multiculturel et la tangibilité d'une histoire esthétique.

16 Maurice Delafosse, 1894c « Une statue dahoméenne en fonte », *La Nature* 1105 : p. 147

17 *Ibid.*

18 Confère Samson Tokannou, *Guerres, Vodun et organisation de l'espace au Danhomè d'Agaja (1708-1740) à Glèlè (1858-1889)* et Saskia Cousin, *État de l'art de Gou. Pérégrinations d'un dieu du progrès, hier et aujourd'hui* dans cet ouvrage pour mieux apprécier les différentes hypothèses.

19 Information recueillies le 28 mars 2017 lors d'une interview à David Aza, prêtre vodun et grand connaisseur des traditions spirituelles du Danxomè.

II- Tangibilité d'une histoire esthétique

À ne s'en tenir qu'aux résultats de recherches documentaires, de terrain et d'analyses des spécialistes de ces dernières décennies, la divinité *Gou* serait introduite à Abomey sous le règne du roi Glèlè vers 1860 (Biton, 1994)²⁰. En effet, selon Beaujean-Baltzer²¹ : « 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 ». Ce fut à un moment où, l'expansion impérialiste du Danxomè était déjà une réalité, mais où les rois avaient évidemment encore des velléités de domination. Mais, au même moment, les recherches de Biton²² faisaient savoir que, le développement des armes blanches donc, lié à la célébration du *Gou*, était une vieille réalité dans le royaume. Ceci est attesté par l'iconographie des emblèmes royaux à travers les bas-reliefs. Ainsi, la représentation au cours des années 2000 sur les murs de la Mairie d'Abomey de Gangnihessou, qui fut le tout premier à régner avant 1620, mais qui n'est véritablement pas considéré comme un souverain du Danxomè, contenait déjà un sabre et semble confirmer ce que disait Biton²³ de la tradition de fabrication de coutelas dans le royaume. Cette tradition qui vient de loin se trouve être l'un des éléments les plus importants de la sculpture de Ekplékindo Akati.



Fig. 1. Kpèdè Yves, Emblème de Gangnihessou, premier monarque du Danxomè, Photo : R. Tchibozo

²⁰ Cette affirmation semble péremptoire au vue des analyses qu'offrent les travaux de Tokannou Samson et Cousin Saskia.

²¹ Maurice Delafosse, 1894c « Une statue dahoméenne en fonte », *op. cit.*

²² Marlène Biton, 2000, *op. cit.*

²³ *Ibid.*

En effet, si on regarde de très près le sabre qui se trouve sur la représentation des emblèmes du roi Glèlè à celui présent dans la main de la statue du *Gou*, ils sont assez proches et cela pourrait entériner le fait que, c'est pendant le règne de ce monarque qu'elle avait été réalisée. Ce sabre est nommé *Goubassa* et, on est tenté de se demander s'il tire ce nom du fait qu'il soit placé dans la main de la représentation de la divinité par Eplékindo. Pourtant, la réalisation de cette pièce ne daterait pas du début de l'instauration de ce royaume dont le sabre est l'un des attributs importants des monarques.

Enfin, la représentation du plateau placé sur la tête de la divinité laisse penser aux *Asɛn*, ces objets qui servent à rendre hommage aux ancêtres dans la culture *Fon*²⁴. Bien que le plateau soit l'expression des éléments caractéristiques de cette divinité, il s'y trouve aussi des symboles d'autres divinités comme le *Dan* (serpent). Mais ce qui semble curieux, c'est l'impression que donne la sculpture d'être finalement un *Asɛn* en elle-même. Cette perspective de regard m'amène à déduire que c'est certainement la raison pour laquelle elle est emportée dans les batailles militaires, un peu comme si, au-delà de la divinité, ce sont les ancêtres qui assistent les Danxomènou²⁵ au cours des campagnes guerrières. Toutefois, il se trouve aussi que tout simplement, Ekplékindo offre ici à notre regard, la disposition de la divinité dans son expression la plus élémentaire sur la tête d'un humain pour indiquer sa transcendance.

III- La représentation du dieu *Gou*, expression d'un mode de vie

La réalisation de la sculpture du dieu *Gou* du temps des rois du Danxomè pourrait être identifiée à ce que nous qualifions aujourd'hui, de transgression des codes esthétiques du fait que d'une part, cette œuvre ne réponde à aucune norme esthétique dans tous les contextes qui l'ont reçu. Julia Kelly en interprétant l'analyse que fait Apollinaire de la sculpture de *Gou* écrit ceci : « The God of War is 'like' a human figure as the Western tradition would recognise it, but it is also profoundly 'other' : different in every detail, the product of an inventive mind »²⁶ et Maureen Murphy de renchérir : « 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,

24 D'autres études notamment celles de Beaujan-Baltzer (2007), Murphy (2009) ont également suggéré cette possible interprétation de cet élément de la pièce.

25 Les Danxomènou sont les citoyens du royaume de Danxomè.

26 Kelly J., 2015, « Dahomey!, Dahomey! : the reception of Dahomean art in France in the late 19th and early 20th centuries », *Journal of Art Historiography*, Number 12, June 2015, p. 7.

et ce pour la plus grande joie des artistes d'avant-garde»²⁷. D'autre part, les éléments qui la composent, j'en ai parlé un peu plus loin, rejoignent ce que Nathalie Heinich²⁸ décrit comme : « la déconstruction des frontières entre l'art et la vie, par l'utilisation des objets triviaux, directement empruntés au quotidien », même si l'intention au départ n'est pas de séparer l'art et la vie puisque le *Gou* est dans la vie quotidienne de son temps.

L'histoire politique du royaume de Danxomè a démontré que le mode de gouvernance est axé sur l'expansion territoriale, spirituelle, culturelle et économique²⁹. Qui parle d'expansion, évoque inévitablement les velléités de domination et donc, de la guerre. Pour réussir leurs entreprises guerrières, les rois du Danxomè ont cherché à s'en donner les moyens quel que soit ce que cela puisse leur coûter. Ainsi, au fur et à mesure qu'ils rognèrent des territoires, ils prenaient aussi tout ce qui pourrait leur être utile pour assoir leur domination. C'est ainsi que la divinité *Gou* est apparue dans le panthéon *Fon*. Or, parmi les attributions de cette divinité, se trouve en bonne place celle qui l'identifie au dieu de la guerre. Il suffit alors, de regarder de plus près la sculpture du dieu *Gou*, pour voir que dans sa position, il y a une expression de gravité, même si son visage paraît impassible et qu'on peut associer au mouvement qui accompagne le rythme d'une musique, le *Adanhan* (la chanson de la colère ou de la bravoure) qui existe toujours d'ailleurs à Abomey et qui annonce la guerre. La clochette qui occupe sa main gauche pourrait d'ailleurs bien indiquer cette fonction de communication. Ce mouvement, traduit par le génie qui a caractérisé la réalisation des deux jambes a conduit Beaujean-Baltzer à conclure en citant Biton³⁰ : « L'objet dérouté également par le mouvement des jambes qui " pourrait indiquer que le personnage est affranchi des contraintes physiques de l'humanité" »³¹.

Cependant, ceci pose un autre sérieux problème. Pourrait-on penser que dieu de la guerre signifie que la guerre n'était menée dans le royaume qu'avec des objets en fer? Probablement pas, puisque dans son étude sur *Influences Européennes dans l'art du Dahomey à travers l'iconographie des bas-reliefs*

27 Maureen Murphy, (2009), *op. cit.*

28 Heinich N., 1998, *Le Triple Jeu de l'Art contemporain*, Les Éditions de Minuit, p. 77.

29 Voir à ce sujet, Garcia L., 1988, *le royaume du Dahomé face à la pénétration coloniale (1875-1894)*, Paris: Karthala; Daavo Z., 2003, « Approche thématique de l'art béninois, de la période royale à nos jours », *Éthiopiennes* n°71. Littérature, philosophie, art et conflits 2ème semestre 2003.

30 Voir Biton M., 1994, « Question de Gou », *Arts d'Afrique noire* N°91, p. 25.

31 Gaëlle Beaujean-Baltzer, *op. cit.* p. 14.

notés par Maire, Marlène Biton³² a montré que les fusils étaient connus dans le royaume depuis assez longtemps. Elle écrit : « La tradition orale les évoque très tôt dans l'histoire du royaume. Elles sont par exemple liées à la chute des villes d'Allada puis de Ouidah... ». Alors, pourquoi un si fort symbolisme de la divinité dans cet espace et dans cette temporalité ? Cette même étude a montré l'importante place des armes blanches dans le dispositif militaire du Danxomè qui en a fait des corps d'élite de son armée parmi, à la fois, les amazones et les soldats. Ainsi, Biton parle du Père Bouche qui, citant le père Borghéro présent à Abomey au tour de 1861 a assisté à une revue militaire des amazones et la décrit ainsi : « ... Sur trois mille femmes, deux cents, au lieu de fusils, sont munies de grands coutelas en forme de rasoirs, qui se manient à deux mains, et dont un seul coup tranche un homme par le milieu »³³. C'est justement cette troupe des amazones qui fait le serment au roi de ramener la tête de l'ennemi avant de partir en guerre. Qui plus est, il existait aussi dans le rang des soldats masculins, une compagnie d'élite et c'est ce qu'elle rapporte en citant le Lieutenant Victor Maire³⁴ : « Maire décrit par exemple des régiments d'hommes créés par le roi Glélé dont le nom, *Niegpley*, voudrait dire « (compagnie) forte par le rasoir » »³⁵. *Nigblé*³⁶ voudrait dire en *Fon*, il faut détruire et, c'est cette tradition de l'armée du Danxomè qu'ont repris les troupes d'élite de l'armée béninoise avec le slogan, « *Egblé Makou* » qui signifie, la victoire ou la mort. Ces troupes de l'armée du Danxomè étaient donc formées au combat corps à corps et, il me semble que c'est cette idée qui était traduite dans la sculpture du dieu *Gou* qui restait sous leurs yeux pendant les combats.

En outre, la tunique qu'arbore la sculpture me semble aussi marquer un état d'esprit en œuvre dans le royaume et qui correspond à l'époque de sa réalisation et donc, donne l'impression d'être proche de la tunique des soldats du royaume comme le confirme si bien Beaujean-Baltzer lorsqu'elle écrit : « Les feuilles de métal qui forment la tunique évasée des soldats *kansawo* sont

32 Marlène Biton reprend dans cet article, la plupart des études conduites par d'autres chercheurs comme le Père Bouche, le Père Borghéro, Maire et Fonssagrives pour alimenter ses analyses.

33 Ici, Biton cite Bouche qui rapporte un récit du Père Borghéro extrait du *Journal de Francesco Borghero, premier missionnaire du Dahomey, 1861-1865*, Karthala, 1997, Paris, p. 77.

34 Biton rapporte que le lieutenant Victor Maire fut chargé par le colonel Dodds de relever systématiquement les bâtiments et les bas-reliefs des palais d'Abomey ainsi que la notation de l'histoire du royaume à partir de la tradition orale recueillie sur place, car il avait une qualité importante, le sens de l'observation et un bon coup de crayon.

35 Maire, V., cité par Biton M., *Dahomey*, tome I et II, Hyères, 1893-1903, p. 45

36 J'ai adopté cette écriture du mot *Nigblé* qui n'a rien avoir avec l'alphabet *Fon*, mais qui a l'avantage de permettre à tout le monde de pouvoir le prononcer.

assemblées avec des boulons d'origine européenne»³⁷. Dans une étude intitulée: *le sens parfois caché des vêtements*, Françoise Cousin et Annie Hubert ont montré que les vêtements servent de :

Protection des agressions climatiques, adaptation aux activités physiques de ceux qui le portent, manifestation évidente de l'identité du groupe ou encore de l'appartenance à une idéologie, expression des valeurs esthétiques d'une culture, affichage enfin de la place de l'individu dans la hiérarchie sociale, l'ensemble des vêtements, que nous appelons le costume, traduit tout cela [...] Le vêtement révèle l'esthétique d'une population...³⁸.

Toutefois, cette tunique ne me semble pas une réalité exclusivement aboméenne et j'ai tendance à penser qu'elle fut inspirée des relations avec les yoruba de l'Est. Son actualité dans la mode, en particulier à Porto-Novo encore de nos jours, pourrait nous éclairer sur cette origine. Si c'est le cas, comment a-t-elle pu marquer la vie à Abomey au point d'influencer cet artiste. Poser cette question ne manque pas d'intérêt, car les yoruba ont une très longue présence dans le royaume du Danxomè et même, à travers des personnalités emblématiques dont le Guèdègbé, le devin du roi. En plus de ceci, il se fait que l'un des éléments importants de cette influence pourrait se trouver dans le symbolisme de l'adoption par le roi Agadja de ce mode vestimentaire que Beaujean-Baltzer, réfléchissant à la période probable de la sculpture du siège de Kanan, a retracé en ces termes: « 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 »³⁹. Cependant, pourrais-je conclure que seul Agadja fut à l'origine de cette importante influence jusque dans les arts? La tentation de mettre en perspective une telle conclusion est grande d'autant plus que, entre Agadja et Glèlè, souverain sous le règne duquel la sculpture du *Gou* serait réalisée, il y a eu cinq monarques dont Tégbessou (1740-1774), celui-là même qui est le plus yoruba des rois du Danxomè pour avoir passé du temps dans leur royaume en guise de garantie de tribut. Or, les relations conflictuelles entre le Danxomè et les royaumes yoruba notamment, Oyo sont assez bien connues aujourd'hui et aucune étude sérieuse sur la question ne nous dit si c'est le modèle adopté par Agadja qui est celui connu pour les dignitaires, les rois et les soldats. On serait ainsi amené à se demander en quoi le *Kasanwo* ou *kansawu* serait différent

37 Gaëlle Beaujean-Baltzer, *op. cit.*

38 Confère à ce sujet, Cousin F. et Hubert A., 1998, « Le sens parfois caché des vêtements » in *Les Textiles et Vêtements au Musée d'Ethnologie de Bordeaux*, p. 31.

39 Gaëlle Beaujean-Baltzer, *op. cit.* p. 10.

de la tunique yoruba pour ne pas créer de confusion pendant les conflits ? On pourrait se rassurer, car tel que décrite par Blier-Preston, les tuniques des rois, dignitaires ou soldats du Danxomè sont codées et griffées⁴⁰. Griffées au vrai sens du mot puisque, les triangles placés tout autour de l'encolure seraient des griffes de léopard, animal totémique des *Aladahonou* qui pourraient servir à les distinguer des autres tuniques. J'émetts donc ici l'hypothèse que le roi Tégbessou, qui connaît bien les royaumes yoruba ait pu contribuer à créer ce style dans le royaume en attendant des recherches plus approfondies. Ce n'aurait pas été le premier, car de son séjour à Oyo, il aurait ramené avec lui, certains éléments de culture dont le fameux couvre-chef *Abeoti* qu'il avait introduit, dit-on dans le royaume⁴¹, pour cacher ses balafres. Cependant, la statue du dieu *Gou* n'est pas resté que cet objet ancien sans intérêt dans le monde contemporain et, a suscité chez certains artistes, surtout du Bénin, de s'y retourner pour des productions nouvelles.

En effet, la pièce a acquis très tôt une valeur artistique de premier ordre après son entrée au musée du Trocadéro et sera exposée déjà en 1930 en tant qu'œuvre d'art à la galerie du théâtre Pigalle. Dans un contexte de convergence épistémologique entre histoire de l'art et anthropologie⁴². En 1935, elle sera dans la sérieuse exposition *African Negro Art*, organisée au MoMA, le musée d'art moderne de New-York, une grande première pour des arts venus d'Afrique. Mais, le plus intéressant, c'est la dimension qu'elle prend, à partir de cette exposition, où le photographe Walker Evans reçoit la commande de la fixer. Maureen Murphy écrira : « D'objet de la photographie, la statue devient son *sujet*, un motif, le prétexte à la réalisation d'une œuvre d'art⁴³ ». Désormais, à partir de l'œuvre de Akati Ekplékindo, peuvent naître d'autres pièces telles que ces photographies diffusées dans les Universités américaines et d'ailleurs ou encore, celles réalisées par les artistes contemporains du Bénin.

La réalisation du dieu *Gou* dans l'art contemporain semble confirmer cette perspective. Biokou Simonet l'a si bien montré à travers sa conception de la sculpture du dieu *Gou* adaptée au goût contemporain déjà par la première sculpture réalisée en 2001 et qui est un peu plus complexe (fig. 2).

40 Preston-Blier S., 1995, *Africa Vodun: Art, Psychology and Power*, Chicago, University of Chicago Press, p. 325.

41 Confière Tchibozo R., 1995 *L'Art sculptural Idoatcha: de 1890 à 1938*, mémoire de maîtrise, Université Nationale du Bénin, Abomey-Calavi, p. 104

42 Voir à ce sujet, Maureen Murphy, « Du champ de bataille au musée: les tribulations d'une sculpture fon », *op. cit.*

43 *Ibid.*



Fig. 2. Simonet Biokou, le 1^{er} dieu *Gou*, Porto-Novo, 2001. Photo: R. Tchibozo©



Fig. 3. Simonet Biokou, le 2^e dieu *Gou*, 2004, Porto-Novo, Photo: R. Tchibozo ©

La seconde sculpture de Simonet Biokou (fig. 5) représentant le dieu *Gou* semble plus épurée et même si, elle porte encore une clochette et un petit *Goubassa* tout de même bien visibles, c'est sur la tunique qu'il met l'accent en lui apportant un soin dans le rendu et surtout, en la modernisant.

Enfin, d'autres artistes à l'instar de Théodore Dakpogan ont tenté de remettre encore plus le *Gou* dans un contexte artistique purement contemporain en termes de matériaux, de techniques et de style. Il est même manchot pour caractériser son époque, la culture n'est pas la guerre⁴⁴.

⁴⁴ On peut aussi se référer aux interprétations qu'en donne Saskia cousin dans ce même volume.



Fig. 4. Théodore Dakpogan, 2015, le dieu *Gou*, Centre d'art de Lobo-zouunkpa, Photo: R. Tchibozo

Pour conclure, on peut dire que la sculpture du dieu *Gou* semble l'expression de la force qui incarne la gouvernance dans le royaume d'Abomey et permet certainement d'espérer étudier l'évolution des pratiques technologiques, sociales, mais aussi et surtout, celle artistique de cette époque à Abomey. Retrouvée abandonnée à Ouidah, elle a eu un grand destin en rentrant dans les institutions muséales en France où les différents moments qui ont marqué les multiples statures qu'elle a connues n'ont entamé en rien son intemporalité. La sculpture du dieu *Gou* peut être perçue comme une œuvre contemporaine, car comme le soulignait Catherine Millet: «L'art est devenu contemporain en nous parlant de notre vie de tous les jours...»⁴⁵. La lecture contemporaine de cette œuvre nous renvoie donc, à la réalisation d'une pièce qui est l'incarnation de la réalité quotidienne politique, spirituelle et artistique de son temps et dans cet espace géographique. Cette lecture contemporaine nous amène également à un certain nombre de confusions, notamment celle liée aux temporalités des pratiques esthétiques. Avant les avant-gardes, en particulier, Arman⁴⁶, grand spécialiste du détournement de matériaux et de leur accumulation, Ekplé-

kindo avait déjà grandement ouvert la voie. La mise en relation du dieu *Gou* du temps de Ekplékindo et de celui d'un artiste comme Simonet Biokou qui l'a réalisé en 2004 montre de façon très évidente l'adaptation de chacune des pièces à leur temps. La sculpture du dieu *Gou* du temps de Ekplékindo est-elle plus dangereuse, plus va-t'en guerre que celle à l'époque de Simonet Biokou ou de Théodore Dakpogan qui s'attachent à d'autres réalités de leur temps ?

45 C. Millet, 1997, *L'art contemporain*, Paris: Flammarion «Dominos», p. 18.

46 De son vrai nom Armand Pierre Fernandez, cet artiste Franco-Américain de l'avant-garde des années 1960, sera considéré comme un des piliers du Nouveau Réalisme en France. Il a fondé son art sur le détournement et l'accumulation de divers matériaux.

Bibliographie

- Beaujean-Baltzer G., 2007, « 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 24 juillet 2016. URL : <http://gradhiva.revues.org/987>
- Bialostocki J., 2010, *Le discours sur l'art, iconologie*, Encyclopédie Encarta en ligne, consulté le 3 avril 2014.
- Biton M., 1994, « Question de Gou », *Arts d'Afrique noire*, n° 91, p. 25-34.
- Biton M., 2000, *L'art des bas-reliefs d'Abomey*, Paris, L'Harmattan, Collection Les arts d'ailleurs n°1, 240 p.
- Biton M., 2000, « Influences européennes dans l'art du Dahomey à travers l'iconographie des bas-reliefs notés par Maire (Abomey, 1893) », *Mots Pluriels*, n° 16, décembre 2000. <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP16OOmb.html>.
- Biton M., 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.
- Blier-Preston S., 1995, *Africa Vodun: Art, Psychology and Power*, Chicago, University of Chicago Press.
- Blier-Preston S., 1998, *L'Art royal africain*, Paris, Flammarion.
- Borghéro (Père), 1997, *Journal de Francesco Borghero, premier missionnaire du Dahomey, 1861-1865*, Karthala, Paris.
- Bouche, P. (Abbé), 1885, *La côte des esclaves et le Dahomey, 7 ans en Afrique occidentale*, Paris, E. Plon et Nourrit.
- Bourdieu P., 1984, « Mais qui a créé les créateurs ? », in *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Comevin R., 1981, *La République populaire du Bénin, des origines dahoméennes à nos jours*, Paris, Maisonneuve et Larose, 584 p.
- Cousin F. et Hubert A., 1998, « Le sens parfois caché des vêtements », in Meriot C. (dir.), *Les textiles et vêtements au musée d'Ethnologie de Bordeaux, Mémoires des cahiers ethnologiques*, n°10, Université de Bordeaux.
- Daavo Z., 2003, « Approche thématique de l'art béninois, de la période royale à nos jours », *Éthiopiennes*, n° 71, *Littérature, philosophie, art et conflits*, 2^e semestre 2003, URL : <http://www.refer.sn/ethiopiennes>, consulté le 25 mars 2006.
- Dagen P., 2005, « Existe-t-il un "art africain" ? », *Critique d'art* [En ligne], 26 | Automne 2005, mis en ligne le 3 février 2012, consulté le 27 janvier 2015. URL : <http://critiquedart.revues.org/1114>
- Danto A., 1989, *La Transfiguration du Banal*, Paris, Seuil.
- Delafosse M., 1894c, « Une statue dahoméenne en fonte », *La Nature*, 1105, p. 145-147.
- Duvignaud J., 1984, *Sociologie de l'art*, Paris, PUF.
- Garcia L., 1988, *le royaume du Dahomé face à la pénétration coloniale (1875-1894)*, Paris, Karthala.
- Hahn O., 1992, *Avant-garde: théorie et provocations*, Paris: Éditions J. Chambon.
- Heinich N., 1998, *Le Triple Jeu de l'Art contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Junod P., 1999, « La perception esthétique comme variable historique », in R. Moulin (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan « Logiques Sociales ».

- Maire, V., 1893-1903, *Dahomey*, tome I et II, Hyères.
- Millet C., 1997, *L'art contemporain*, Paris, Flammarion « Dominos ».
- Mongne P., 2006, « Le Balancier du Goût ou "À quelle sauce doit-on déguster les arts exotiques?" », *Critique d'art* [En ligne], 28 | Automne 2006, mis en ligne le 1^{er} février 2012, consulté le 11 janvier 2015. URL : <http://critiquedart.revues.org/1005>.
- Müntz E., « Les annexions de collections d'art ou de bibliothèques et leur rôle dans les relations internationales », *Revue d'histoire diplomatique*, VIII, 1894, p. 481-497 ; IX, 1895, p. 375-393 ; X, 1896, p. 481-508 ;
- Murphy M., 2009, « Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009 [En ligne], mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 25 février 2017. URL : <http://actesbranly.revues.org/213>.
- Paudrat J.-L., 2000, « Les classiques de la sculpture africaine au palais du Louvre », in *Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amériques*, Paris, Réunion des musées nationaux, p. 45-55.
- Smolianskaïa N., 2013, « Le Temps des avant-gardes : l'histoire de l'art à l'âge de sa mondialisation », *Critique d'art* [En ligne], 41 | printemps/été 2013, mis en ligne le 24 juin 2014, consulté le 4 janvier 2015. URL : <http://critiquedart.revues.org/8309>.
- Somé R., 2011, *L'art africain et l'esthétique occidentale. La statuaire lobi et dogara au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan.
- Tchiboza R., 1995, *L'Art sculptural Idaatcha : de 1890 à 1938*, mémoire de maîtrise, Université nationale du Bénin, Abomey-Calavi.
- Waterlot E.-G., 1926, *Les bas-reliefs des bâtiments royaux d'Abomey (Dahomey)*, Paris, Institut d'ethnologie.