

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 Houénouké, Maureen Murphy (dir.)

UN GOU DE BLANC(S)

SARA TASSI, AMANDINE YEHOUÉTOMÉ, SASKIA COUSIN

Pour citer cet article

Sara Tassi, Amandine Yehouétomé, Saskia Cousin, « Un Gou de Blanc(s) », dans Didier Houénouké, 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. 44-58.

UN GOU DE BLANC(S) REGARDS PORTO-NOVIENS SUR UN « CHEF- D'ŒUVRE » POSTCOLONIAL

SARA TASSI – AMANDINE YEHOUËTOMÉ – SASKIA COUSIN

À l'occasion du colloque dédié à Gou¹, et, plus particulièrement, à la statue éponyme exposée au musée du Louvre, nous avons décidé de nous adresser à des expert·e·s de *Gu*² habituellement peu sollicité·e·s : *vodúnnò*³ de *Gu* (*guklunò*), grande tante paternelle responsable du culte aux ancêtres (*tánnýínò*), forgerons et femmes de *Gukomè*⁴ quartier qui lui est dédié à Porto-Novo. Ce court texte vise donc à restituer le regard et le point de vue des familiers de *Gu*, non pour asséner ce que serait LA vérité du dieu, mais, au contraire, pour rappeler la pluralité des *Gu/Gou/Ògún* et la diversité de ses manifestations. Le caractère iconoclaste – briseur d'idole – de leurs regards et de leurs analyses interroge à la fois notre fascination pour cet objet et les rationalités historiques, esthétiques que nous mettons en œuvre pour la justifier.

- 1** Le colloque international *Création contemporaine et patrimoine royal au Bénin: autour de la figure du dieu Gou* a eu lieu le 25 avril 2016 à Porto-Novo. Cette journée d'étude a été organisée sous la direction de Didier Houénoué (Université Abomey-Calavi) et Maureen Murphy (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), avec le soutien de la maison du patrimoine et du tourisme du Bénin, du LABEX CAP, du musée du quai Branly (Paris) et de l'Institut national d'histoire de l'art (Paris).
- 2** Nous entendons mobiliser l'écriture *Gu* (en *gun-gbé* – langue parlée à Porto-Novo et dans les régions limitrophes) lorsque nous faisons référence au *Gu* de Porto-Novo. En revanche, l'orthographe française de ce mot (Gou) sera employée pour désigner le chef-d'œuvre postcolonial. Cela afin de prendre en compte la diversité des *Ògún* (yoruba)/*Gu* (*fon-gbè*, *gun-gbè*)/Gou (français). Dans ce sens, il serait incohérent de tendre vers une harmonisation arbitraire de ces différentes écritures.
- 3** *Vodúnnò* en *gun-gbé*: chef ou prêtre d'un vodoun. Littéralement: propriétaire [*nò*] d'un vodoun. Voir Basilio Seguro, Jean Rassinoux, *Dictionnaire Fon-Français*, Madrid, SMA Société des Missions africaines, 2000.
- 4** *Gukomè* en *gun-gbé*: le quartier de *Gu* où Sara mène depuis 2015 des recherches dans le cadre d'une thèse de doctorat à la Faculté d'architecture de l'Université libre de Bruxelles.

Introduction

Nous sommes le 25 avril 2016. La journée d'étude consacrée à Gou vient de s'achever à l'École du Patrimoine Africain de Porto-Novo. Dans le calme d'une terrasse ombragée la nuit tombée, nous, Amandine Yehouétomé, Sara Tassi et Saskia Cousin, discutons du Gou dont l'origine, la trajectoire et le destin ont occupé l'essentiel des communications et des débats : la statue forgée par Ekplékendo Akati pour Ghézo, Glélé ou Béhanzin, ramassée par le capitaine Fonsagrives après la victoire des Français, désormais propriété du musée du quai Branly-Jacques Chirac et exposée au Pavillon des Sessions du musée du Louvre. Le Gou des artistes et des historiens de l'art de *yovótomè*, le pays des Blancs. S'agissait-il d'un *bociò*⁵? D'un *vodun*? De l'*asányi*⁶ du roi Ghézo? De la représentation de ce dernier sous les traits du dieu *Gu*? Comment expliquer le style singulier de cette statue et son succès en Occident?

Sur ces sujets, de nouvelles et passionnantes précisions ont été apportées lors du colloque. Mais cette dissection historique et esthétique laisse notre amie Amandine de marbre :

« À mon sens, il s'agit tout simplement d'une des formes possibles de *Gu*. C'est sa forme humaine ; celle qu'il prend lorsqu'il doit ou il veut sortir la nuit⁷ ! »

Les mots d'Amandine donnent consistance à un « et si » autre que ceux qui ont peuplé cette journée d'étude. Assemblage de fragments de vécu, de souvenirs visuels, de récits, d'histoires, l'hypothèse de notre amie, interprète

- 5 Les *bociò* sont des statuettes, principalement en bois, aptes à accueillir un vodun ou un esprit. Le possesseur d'un *bociò* s'en sert pour se pourvoir d'un « pouvoir », d'une force qu'il peut mobiliser tant pour attaquer ses ennemis que pour se protéger d'éventuelles mauvaises influences qui pourraient lui être envoyées. Sur les *bociò* voir Suzanne Preston Blier, *African Vodun. Art, Psychology, and Power*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1995 mais aussi Pierre Verger, « [compte rendu de:] Preston Blier (Susanne), *African Vodun. Art, Psychology, and Power* », *L'Homme*, n° 36, 1996, p. 182-183.
- 6 Le terme *assányi* en *gun-gbè*, *aséén* en *fon-gbè*, désigne un autel portatif en fer habituellement installé dans la maison lignagère et plus particulièrement dans une chambre nommée *yoxò*. C'est à travers cet objet qu'un mort revient parmi les vivants en nouant avec eux de nouvelles formes de relations. Voir Marie-Josée Jamous, « Fixer le nom de l'ancêtre (Porto-Novo, Bénin) », dans *Systèmes de pensée en Afrique noire : Le deuil et ses rites*, n° 13, 1994, p. 121-157 ; Edna G. Bay, Asen, *Ancestors, and Vodun : Tracing Change in African Art*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2008.
- 7 Conversation avec Amandine, 27 ans. 25 avril 2016, Porto-Novo. Conciliant des études d'anglais, une formation technique dans le BTP et une grande connaissance des cultes du sud Bénin, Amandine enquête depuis 2012 avec Saskia Cousin sur les enjeux de la mise en valeur des patrimoines matériels et immatériels à Porto-Novo. Elle travaille à *Gukòmè* avec Sara Tassi depuis 2015.

et médiatrice semble ne pas se soucier des logiques linéaires des sciences sociales, ni même des approches « différemment savantes » de la critique postcoloniale. Sara et Saskia insistent pour qu'Amandine explicite son hypothèse, étaye son argumentation. De fait, sans le vouloir, mais à la manière de la plupart des enquêtes ethnographiques, nous lui assignons un rôle de représentante d'une vision locale, indigène. Elle perçoit avant nous que sa réponse va être entendue comme le point de vue des *Ayiñovi* sur ce Gou étranger et refuse cette assignation en nous renvoyant, en miroir, la généralisation que nous attendions d'elle.

« Cela, ce n'est pas notre chose ! Je ne peux pas te dire de quoi il s'agit ! C'est vous, les Français, qui l'avez chez vous, non ? Vous devriez bien savoir de quoi il s'agit ! N'est-ce pas⁸ ? »

Nous, les « Françaises », avons compris la leçon. Cette simple remarque finit de nous convaincre qu'il est temps de récolter les points de vue de différents spécialistes de *Gu*. Non pour asséner une nouvelle vérité historique, ni prétendre à une « authenticité », nouveau pied de nez de l'exotisme, mais pour entendre la pluralité des voix et des regards d'experts et de familiers d'un autre *Gu*. Initier une démarche comparative de proche en proche, d'altérité en altérité, de *Gu* en *Gu*.

Munies de photos du Gou du musée du quai Branly-Jacques Chirac, Sara et Amandine sont donc parties enquêter à *Gukome*, le quartier d'origine précoloniale de la ville de Porto-Novo dédié au dieu *Gu*. Elles se sont confrontées au point de vue de quelques spécialistes de la divinité : *Tányiño* (la grande tante de la collectivité, responsable du culte), *Gukluno* (le prêtre de *Gu*) ainsi que des forgerons et des femmes partageant quotidiennement leur espace de vie avec *Gu*.

Nous les avons mis en relation avec ce que les spécialistes de *yovotome*, en disent.

8 Conversation avec Amandine, 27 ans. 25 avril 2016, Porto-Novo.



Photo 1. Hontó: devanture de la concession lignagère. Gukomè, Porto-Novo. Janvier 2015 © Sara Tassi

Un Gu pour Yovó(tomè)

En 1894, Maurice Delafosse publie le premier article décrivant le Gou d'Abomey. Selon l'auteur :

« [...] Je n'hésiterai pas à penser que cette statue a été faite tout récemment, à l'époque de l'ouverture des hostilités entre le Dahomé et la France. Les officiers du roi en résidence à Ouida, voyant que cette ville serait la première qu'attaquerait le Français, et voulant encourager la population à la résistance, firent probablement fabriquer cette statue à l'aide de matériaux trouvés sur la plage : l'armée dahoméenne 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 français⁹. »

Depuis Maurice Delafosse, les enquêtes et les hypothèses pour identifier l'artiste et ses commanditaires, se succèdent à yovótomè. Cette fascination concerne presque exclusivement la forme de cette statue, les interactions

9 Maurice Delafosse « Une Statue dahoméenne en fonte », *La Nature*, n° 1105, 1894, p. 147.

avec l'histoire de l'art moderne, son rôle dans le façonnage d'un « goût des autres¹⁰ » et la « découverte » d'artistes hors d'Occident.

« Œuvre singulière constituée d'accumulation et de détournement de matériaux [...] Cette statue [...] est hors norme, non seulement dans l'art africain, mais aussi dans l'art début du xx^e siècle¹¹. »

« La représentation du corps telle qu'elle fut figurée par Akati Ekplékendo dans le cas du Gou déroge aux normes réalistes alors en vogue dans les milieux académiques et ce pour la plus grande joie des artistes d'avant-garde¹². »

Le 27 avril 2016, Sara et Amandine soumettent une première fois la photographie du Gou d'Ekplékendo Akati à *Tánnyínó*, la grande tante de la collectivité. Sa fille regarde attentivement la photographie :

« Ah oui ! Les artistes faisaient cela ici à *Gukomę* ! Ah... les artistes ! Ils font de choses bizarres pour les vendre aux Blancs ! Est-ce que moi je dépenserais mon argent pour acheter cela plutôt qu'aller acheter *akasá*¹³ ? Jamais¹⁴ ! »

Les habitants de *Gukomę* et les historiens de l'art s'accordent au moins sur une chose : l'étrangeté de cette statue, son caractère hors-norme. Emblème de l'exotisme séduisant des *arts premiers* ; avant-garde technique et esthétique dans l'art africain du xix^e siècle ; précurseur de la production artistique africaine destinée au marché européen de l'art contemporain, le Gou d'Ekplékendo Akati est un objet porteur de controverses.

Pour les Occidentaux, il semble traduire l'injonction paradoxale de la recherche/production d'un exotisme séduisant, car lointain, authentique, non contaminé, irrationnel. À *Gukomę*, ce Gou est la projection en miroir de ce que l'on pourrait nommer un exotisme occidental : l'appétence des « Blancs » pour ces choses « bizarres »¹⁵.

10 Benoît de L'Estoile, *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.

11 Gaëlle Beaujean-Baltzer, « Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey », *Gradhiva*, n° 6, 2007, p. 74.

12 Maureen Murphy, « Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon » dans *Les actes de colloques en ligne du musée du quai Branly*, 2009, URL : <http://actesbranly.revues.org/213>, p. 4.

13 L'*akasá* est une pâte de farine de maïs fermenté. Elle est souvent vendue en « boules » enveloppés dans des feuilles de teck, de banane, de manioc et autres.

14 Conversation avec *Tánnyínó*, 85 ans, et sa fille, 50 ans. 2 mai 2016, *Gukomę*.

15 Cela n'est pas sans évoquer les réflexions déployées par Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballani in Brigitte Derlon, Monique Jeudy-Ballani (éd.), *L'art en transfert*, coll. *Cahiers d'anthropologie sociale*, n° 12, Paris, Éditions de l'Herne, 2015. Concernant le phénomène de

« C'est ce genre de choses que vous aimez là-bas chez vous, à *yovótomè*¹⁶ ! »

La statue n'apparaît en revanche pas exotique quant à sa production. Sans aucune hésitation, elle est immédiatement associée au travail des forgerons/artistes de la famille initiés à l'art contemporain dans les années 1990¹⁷ :

« Ce sont nos fils qui font ces choses¹⁸ ! »

« Ah ! C'est le travail de mon fils ? Il n'y a pas sa signature dessus¹⁹ ? »

« Ce que la statue a sur la tête s'appelle *Gujijò*. J'ai été parmi les premiers à former [fabriquer] ça dans la maison. C'était pendant Ouidah 92²⁰. »



Photo 2. Statue en fer abandonnée dans une des cours de la maison lignagère. *Gukomè*, Porto-Novo. Avril 2016 © Sara Tassi

chassés-croisés *identitaires* nous renvoyons à l'ouvrage de Jean-Loup Amselle : Jean-Loup, Amselle, *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Flammarion, 2015.

16 Conversation avec *Tányinò*, 85 ans. 2 mai 2016, *Gukomè*.

17 Notamment : Calixte Dakpogan, Théodore Dakpogan, Romuald Hazoumè, Simonet Biokou. Voir Saskia Cousin et Théodore Dakpogan, « Des faïences de Gou. Art contemporain et vodun au Bénin », *Cahiers d'études Africaines*, n° 223 : De l'art (d'être contemporain), 2016, p. 503-516.

18 Conversation avec *Guklúnò*, 70-75 ans. 3 mai 2016, *Gukomè*.

19 Conversation avec Angèle, une des tantes de la collectivité, 80 ans. 3 mai 2016, *Gukomè*.

20 Conversation avec « frère tailleur », 55-60 ans. 26 mai 2016, *Gukomè*.

Ce rapprochement figuratif ne s'appuie pas sur des ressemblances formelles ou stylistiques, au sens de l'histoire de l'art, mais sur l'intentionnalité²¹ perçue par les *Gukomenu*, les habitants de *Gukome*.

« Qu'est-ce qu'elle [la statue] veut me dire ? C'est la représentation humaine de *Gu* ? Ou bien c'est leur *Gu*, le *Gu* d'Abomey ?
En tout cas, je ne sais pas et je ne pourrais pas le savoir²² ! »

Une statue avec *Gu* sur la tête

Tannyino reconnaît à cet artefact un statut d'« agent » étranger dont elle va tenter de comprendre le message. Malgré une hésitation initiale (« En tout cas... je ne sais pas et je ne pourrais pas le savoir ! »), elle se livre à un processus d'analyse de l'image qu'on pourrait qualifier d'indiciel²³.

« C'est une statue avec *Ogu*²⁴ sur la tête²⁵ ! »

Cette première décomposition constitue, à son sens, la plus grande unité de lecture et d'analyse de cet objet : l'incarnation d'*Ogu* (*Ogujijo*), assemblage d'objets disposés sur un plateau et une statue anthropomorphe. Pour *Tannyino*, il ne s'agit pas d'un homme avec un chapeau – voire un plateau – mais plutôt d'un « chapeau » posé sur un élément figurant un être humain²⁶. Le protagoniste de cette statue n'est donc pas la représentation anthropomorphe²⁷ mais ce qui était défini comme un « couvre-chef²⁸ » ou « un plateau à sacrifice dit *aseñ*²⁹ ».

21 Sur le concept d'intentionnalité voir Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

22 Conversation avec *Tannyino*, 85 ans. 27 avril 2016, *Gukome*.

23 L'« indice (index) » est une des notions fondatrices de la théorie de l'art proposée par Alfred Gell. Voir Alfred Gell *Art and Agency. An Anthropological Theory*, op. cit.

24 Le terme *Ogu* est souvent utilisé à Porto-Novo pour désigner un *Gu* particulier. En *gun-gbè*, la voyelle « o » ajoutée au début d'un substantif est traduite dans la langue française par l'article déterminatif : *Ogu* (*o + gu*) = le *Gu*.

25 Conversation avec *Tannyino*, 85 ans. 27 avril 2016, *Gukome*.

26 Elle utilise l'expression *djè gbeto ton* : l'image ayant une forme humaine (*gbeto* : être humain ; *djè* : image).

27 Ou tout au moins, ce n'est pas cette forme anthropomorphe qui semble avoir un potentiel d'évocation iconique du *Gu* auquel elle se réfère, voire auquel elle est connectée.

28 Maureen Murphy, « Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon », art. cité.

29 Gaëlle Beaujean-Baltzer, « Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey », art. cité.

Pour *Tannyiņo*, *Guklúnò*, « frère tailleur » et Angèle, là se situe la possibilité de l'incarnation de *Gu*. Dans ce sens, la figuration anthropomorphe est accessoire au regard de l'importance de l'*Ogujijò*.

« Ils ont disposé *Ogujijò* sur sa tête pour montrer aux autres que cet être humain c'est une représentation d'*Ogu*. *Ogujijò* est l'emblème d'*Ogu*; c'est le fait de collecter et de rassembler les 16 choses [*nu*] d'*Ogu* [les choses qu'il utilise]³⁰. »

« C'est *Ogujijò* qui est sur sa tête; ce sont les signes [*wǔntùn*] d'*Ogu*³¹! »

« Celles qui sont sur son plateau³² sont les 16 choses [*nu*] d'*Ogu*! [...] moi, je vois *Ogu* à travers cette statue³³. »

C'est dans le sillage de ces réflexions que *Guklúnò* élabore son interprétation du Gou d'Ekplèkendo Akati. Ce sont d'abord les outils, les éléments, les attributs d'*Ogu* qu'il repère pour pouvoir confirmer le lien, la connexion éventuelle entre cette statue et le vodun *Gu*.

« Il tient un coupe-coupe [*ajimè*], l'arme de guerre de *Gu* [*gubàsá*] de la main droite et une cloche [*aza*] de la main gauche. Ses choses sont là, sur son plateau. [...] L'image ayant forme humaine [*dìqè gbètó tòn*] n'est pas importante. [...] Ce sont les choses [*nu*], les 16 signes [*wǔntùn*] de *Gu* qui doivent obligatoirement être présents³⁴. »

Autrement dit:

« Une statue avec *Gu* sur la tête³⁵! »

La vision occidentale des analyses du Gou de *yovótomè* concentre l'interprétation sur la partie anthropomorphe de la statue: le dieu ne pourrait se représenter *QUE* dans une figure humaine. En revanche, aux yeux de nos interlocuteurs le processus d'analyse et d'interprétation de cette statue semble suivre une trajectoire inverse à celle évoquée ci-avant: la forme humaine n'est qu'un de multiples indices renvoyant au dieu *Gu*; un indice qui d'ailleurs n'aurait aucune valeur évocatrice si l'on l'isole du reste des éléments qui composent l'image, notamment l'assemblage de 16 choses, outils, signes, *Gu*.

30 Conversation avec « frère tailleur », 55-60 ans. 26 mai 2016, *Gukòmè*.

31 Conversation avec Angèle, une des tantes de la collectivité, 80 ans. 3 mai 2016, *Gukòmè*.

32 *Guklúnò* utilise l'expression « *távò étòn* »: sa (*étòn*) table (*távò*).

33 Conversation avec *Guklúnò*, 85 ans. 27 avril 2016, *Gukòmè*.

34 Conversation avec *Guklúnò*, 85 ans. 3 mai 2016, *Gukòmè*.

35 Conversation avec *Guklúnò*, 85 ans. 27 avril 2016, *Gukòmè*.

« Les choses qui sont sur la tête de la statue sont aussi *Ogu* !! C'est *Ogu* ça ! Si on lave notre *Gu*, à *Gukomę*, en lui enlevant le tissu qui l'entoure, tu peux voir aussi toutes ces choses-là à l'intérieur. Mais personne n'a le droit de voir ça ! On ne voit pas la nudité de notre *Gu*. Et c'est seulement pendant le bain d'*Ogu* qu'on voit toutes ces choses³⁶. »

« Le vodun est un être humain ! *Ogu* est un être humain³⁷ ! Il est là comme ça [en indiquant à la fois la photo du Gou d'Ekplekèndo Akati et son *Gu* de *Gukomę*] mais il est aussi un être humain. Par exemple notre *Gu* du dehors parfois il devient un homme noir. [...] Un jour je suis rentré tardivement, il faisait déjà nuit. Lorsque je me suis retrouvé à *honto*, j'ai regardé vers la forge et j'ai vu un homme géant et noir qui était assis à côté de la forge. [...] En regardant, cette statue [le Gou d'Ekplèkendo Akiti] je pense qu'ils ont voulu aligner *Ogujijọ* sur sa tête pour montrer aux autres qu'il s'agissait bien d'*Ogu*³⁸. »

L'identification de la divinité dans l'assemblage des 16 objets ne remet pas en cause son humanité : on cache sa nudité, il prend un bain, il mange, sort la nuit etc. Il faut dissocier l'humanité de *Gu* de sa représentation anthropomorphe, laquelle semble principalement avoir une fonction pratique (lorsque les *Gu* de *Gukomę* sortent se promener, par exemple) ou pédagogique (à destination des « non expert·e·s »). Dans ce sens, la figure anthropomorphe est appréhendée comme une manière de partager avec le collectif d'appartenance et les autres³⁹ une expérience habituellement réservée à un nombre restreint d'êtres humains : la rencontre physique avec la divinité. Elle est aussi un moyen pour rendre compte de cette expérience en la rendant « visible », communicable.

Gou plastique, paradigme de l'alliage

« Ce que tu me montres, c'est aussi *Gu*. Mais c'est différent de notre *Gu*. Il y a différents *Gu*. Notre *Gu* vient d'Allada. [...] Si quelqu'un est blessé à cause d'un accident, il vient remercier notre *Gu*, car il a été sauvé. Mais si quelqu'un est

³⁶ Conversation avec *Guklúnđ*, 85 ans. 27 avril 2016, *Gukomę*.

³⁷ *Vodun gbęto wę! Ogu gbęto wę!*: le vodun est un être humain ! *Ogu* est un être humain !

³⁸ Conversation avec « frère tailleur », 55-60 ans. 26 mai 2016, *Gukomę*.

³⁹ Au sens de *Guklunọ* et de « frère tailleur » : du porto-novien de la collectivité adjacente au *yovó*.

mort dans un accident, ce n'est pas notre *Gu* qui s'occupe de cela. [...] Notre *Gu* ne tue pas. Il sauve⁴⁰. »



Photo 3. Le *Gu* du dehors durant les festivités du 10 janvier (fête nationale du vodun). *Gukome*, Porto-Novo. Janvier 2017 © Sara Tassi

Nécessaires pour permettre à la divinité d'atteindre sa « plénitude », les 16 choses [*nu*] constituent la composante commune partagée entre une multitude de *Gu* particuliers ayant leurs propres histoires, habitudes, occupations, figurations, matérialisations, installations. Ces choses récapitulent *Gu* tout à la fois, défricheur, chasseur, forgeron, éclaireur, soldat, et aujourd'hui chauffeur, mécanicien, aviateur ou informaticien. Emporté en exil, rapté par les vainqueurs, transporté dans les cales vers le nouveau monde, il s'acclimata.

40 Conversation avec *Guklúnò*, 85 ans. 27 avril 2016, *Gukome*.



Photo 4. Le *Gu* du dedans après les cérémonies du 10 janvier. *Gukome*, Porto-Novo. Janvier 2015
© Sara Tassi

Un et multiple, *esprit et matière*⁴¹, *Gu* nous oblige à imaginer une manière d'être qui ne tient pas dans le choix entre construction et réalité. Une manière d'être qui requiert plutôt des formes particulières d'existence, capables de dépasser celle de la chose, déjà là, présente, en attente d'être fixée, connue. *Gu* doit être assis, doit être installé, doit être fabriqué et entretenu. Par conséquent, il est autonome, il existe. Les 16 *Gu* (*Gu foton-nukun-dokpo*) sont à la fois ses choses (*nu*), ses signes (*wüntùn*), son image (*djè*). *Gu* dévoile ainsi son obéissance à des contraintes qui ne recoupent à aucun moment les deux pôles de la seule existence et de la seule représentation. Il effiloche la différence entre fabrication et réalité, maîtrise et création, constructivisme et réalisme.

C'est donc à l'assemblage de ces 16 attributs (ou de ces 16 *Ogu*, si l'on veut) que la divinité doit nécessairement se connecter pour pouvoir retrouver sa plénitude ontologique et sa capacité d'action. Un assemblage qui est tout à la fois figuration d'un être qui existerait au-delà de sa mise en matière

41 Marc Augé, *Le dieu objet*, Paris, Flammarion, 1988

et composante indispensable de ce même être sans laquelle son existence résulterait incomplète, manchote, incapable d'agir.

Relié – mythiquement, historiquement ou conjecturalement – à une singularité (un individu) ou une collectivité lignagère, chaque *Gu* contamine (et est contaminé par) le·s être·s humain·s avec lesquels il partage des territoires (continues ou discontinues), des intérêts, des interdictions et, dans la majorité des cas, une histoire et une filiation lignagère commune.

Gu est partout différent. Chaque société, chaque quartier, chaque personne peut avoir son ou ses *Gu*.

Pour nos amis de *Gukome*, la figuration humaine informe sur l'objectif de la réalisation du Gou de *yovotomè*, un *Gu* parmi d'autres : elle montre à de « non expert·e·s », à d'autres – probablement des blancs – qu'il s'agit de *Gu*. Mais ce que note chaque interlocuteur, c'est un problème avec la partie la plus importante de la pièce, le plateau.

« [...] les choses [*nu*] d'*Ogu* sont normalement au nombre de 16⁴². »

« C'est *Ogujijo* qui est sur sa tête. Mais c'est bizarre ; il me semble qu'il n'y a pas tous les 16 signes [*wũntùn*] d'*Ogu* ⁴³ ! »

« Celles qui sont sur son plateau sont les choses d'*Ogu* [*Ogu sin nu lẹ*] ! Mais il devrait y en avoir 16 : les 16 *Ogu* [*Ogu fọtọn-nukun-ọọkpọ*] ! Sa plénitude, sa lumière [*minyọngban etọn*] est 16⁴⁴ ! »

L'incomplétude d'*Ogujijo* empêche potentiellement la plénitude, c'est-à-dire l'accueil de la divinité. Pourquoi cette incomplétude ?

Ces 16 éléments étaient-ils indispensables au moment où la statue a été forgée ? L'hypothèse la plus probable est sans doute l'anachronisme : la complétude du chiffre 16 est une règle et une nécessité récente.

Il n'est pas interdit d'examiner d'autres possibles. Au musée d'Ethnologie de Leipzig se trouve un bas-relief de bronze de l'empire du Bénin (Nigéria) daté du xv^e ou du xvi^e siècle. L'un des guerriers représentés porte les 16 objets miniatures d'*Ògún*. Au musée de Berlin, un tabouret royal, daté du xviii^e et dédié à *Ògún*, comporte les 16 « attributs »⁴⁵. Le chiffre 16 est omniprésent dans les cultes *vodun* et *orishas* : il rappelle les 16 signes principaux, les « signes mères – *du-nò* » ou « signes tête – *du-ta* » du *Fã*, le système de divination lié à

⁴² Conversation avec « frère tailleur », 55-60 ans. 26 mai 2016, *Gukome*.

⁴³ Conversation avec Angèle, 80 ans. 3 mai 2016, *Gukome*.

⁴⁴ Conversation avec *Gukúnọ*, 85 ans. 27 avril 2016, *Gukome*.

⁴⁵ Sandra T. Barnes, Paula Girshick Ben-Amos, « *Ògún*, the Empire Builder » dans Sandra T. Barnes (éd.), *African Ògún, Old World and new*, Indiana University Press, 1989, p. 39-64.

ces deux cultes⁴⁶. Il renvoie également à certains discours sur les 16 divinités principales – orishas – du culte Yoruba. Faut-il se souvenir qu'Ògún, vieille divinité d'Oyo et de l'empire du Bénin arrive au Dahomey avec les captifs des guerres impériales d'Abomey pour y être « installée » auprès des autres divinités acculturées. Que Ekplékendo Akati, d'origine yoruba, était, semble-t-il, lui aussi une « prise de guerre » de Ghézo ou de Glélé. L'artiste a-t-il intentionnellement produit une œuvre incomplète ? Profane ? Impuissante ? Incapable d'accueillir la divinité ? Pourquoi ? Pour qui ? Autre hypothèse : à l'issue d'une bataille fatale pour les Dahoméens, peut-être n'a-t-on abandonné sur la plage de Ouidah qu'une enveloppe vide, après avoir « désamorcé » la statue, en lui ôtant quelques miniatures.

Revenons à Delafosse :

« 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 plaindre⁴⁷. »

Au regard de l'histoire d'Ògún et de ses installations multiples⁴⁸, de la fascination occidentale pour cet objet, une autre perception des choses est possible. Comme bien des forgerons et des soldats avant eux, le sculpteur Akati et le capitaine Fonsagrives⁴⁹ ont permis à Gu de s'installer en de nouvelles terres, avec de nouveaux adeptes.

Conclusion

Les interprétations d'Amandine et des habitants de Gukomę décalent les débats, troublent les schèmes de pensée de l'analyse historique, esthétique ou postcoloniale. Leurs connexions incarnées et particulières redonnent voix à la famille nombreuse des Gu et laissent entrevoir une autre façon de raconter

46 Sur le Fa et son système de divination, voir Bernard Maupoil, *La géomancie de l'ancienne côte des esclaves*, Paris, Institut d'ethnologie 1943 ou Michèle Chouchan, Erwan Dianteill, *Eshu, dieu d'Afrique et du nouveau monde*, Paris, Larousse, 2011.

47 Maurice Delafosse « Une Statue dahoméenne en fonte », *La Nature*, n° 1105, 1894, p. 147.

48 Sandra T. Barnes and Paula Girshick Ben-Aamos, « Ògún, the Empire Builder », in Barnes Sandra (éd.), *African Ògún, Old World and new*, Indiana University Press, 1989, pp 39-64.

49 En 1894, à la suite de la conquête coloniale du nouveau Dahomey, le capitaine d'infanterie de marine de l'état-major de la colonne expéditionnaire Fonsagrives rapporte en France le Gou d'Ekplékendo Akati. Cette statue sera ensuite donnée au musée d'Ethnographie du Trocadéro à Paris. À ce propos voir Marlène Biton, « Sculpture dédiée à Gou, divinité du fer travaillé et de la guerre », in *Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amériques*. Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 110-113.

son histoire. Une histoire qui ne se cantonne donc pas à l'engouement occidental pour une forme plastique. Notre objectif n'est pas ici de tendre vers une théorisation, de *résoudre*. La restitution de cette courte expérimentation est plutôt un moyen de s'interroger sur de nouvelles manières de mener des enquêtes, d'apprendre en situation. De ce point de vue, « l'altérité de proximité » que nos amis de *Gukomè* mettent en œuvre pour regarder ce *Gu/Gou* à la double culture⁵⁰ constitue un déplacement méthodologique et théorique qu'il nous reste à explorer.

Bibliographie

- Amselle, Jean-Loup, *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Flammarion, 2015.
- Augé, Marc, *Le dieu objet*, Paris, Flammarion, 1988.
- Barnes T. Sandra, Girshick Ben-Amos, Paula, « Ògún, the Empire Builder », dans Sandra T. Barnes (éd.), *African Ògún, Old World and new*, Indiana University Press, 1989, p. 39-64.
- Bay, Edna G., *Asen, Ancestors, and Vodun: Tracing Change in African Art*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2008.
- Beaujean-Baltzer, Gaëlle, « Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey », *Gradhiva*, n° 6, 2007, p. 70-85.
- Biton, Marlène, « Sculpture dédiée à Gou, divinité du fer travaillé et de la guerre », in *Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amériques*. Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 110-113.
- Chouchan, Michèle, Dianteill, Erwan, *Eshu, dieu d'Afrique et du nouveau monde*, Paris, Larousse, 2011.
- Cousin, Saskia, Dakpogan, Théodore, « Des faïences de Gou. Art contemporain et vodun au Bénin », *Cahiers d'études africaines: de l'art (d'être) contemporain*, n° 223, 2016, p. 503-516.
- Delafosse, Maurice, « Une Statue dahoméenne en fonte », *La Nature*, n° 1105, 1894, p. 147.
- De L'Estoile, Benoît, *Le goût des autres. De l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.
- Derlon, Brigitte, Jeudy-Ballini, Monique (éd.), *L'art en transfert*, coll. *Cahiers d'anthropologie sociale* n° 12, Paris, Éditions de l'Herne, 2015.
- Dianteill, Erwan, « Le Pouvoir des objets. Culture matérielle et religion en Afrique et en Haïti », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 110, 2000, p. 29-40.
- Gell, Alfred, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- Jamous, Marie-Josée, « Fixer le nom de l'ancêtre (Porto-Novo, Bénin) », *Systèmes de pensée en Afrique noire: Le deuil et ses rites*, n° 13, 1994, p. 121-157.
- Maupoil, Bernard, *La géomancie de l'ancienne côte des esclaves*, Paris, Institut d'ethnologie 1943.

50 Nous faisons ici référence à la statue d'Ekplélendo Akati qui est à la fois Gou de Paris et *Gu* d'Abomey.

Murphy, Maureen, « Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon », dans *Les actes de colloques en ligne du musée du quai Branly*, 2009, URL : <http://actesbranly.revues.org/213>.

Preston-Blier, Suzanne, *African Vodun. Art, Psychology, and Power*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1995

Rassinoux, Jean, Segurola, Basilio, *Dictionnaire Fon-Français*, Madrid, SMA Société des Missions africaines, 2000.

Verger, Pierre, « [compte rendu de:] Preston Blier (Susanne), *African Vodun. Art, Psychology, and Power* », *L'Homme*, n° 36, 1996, p. 182-183.