

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.  
PORTO-NOVO**

Actes du colloque édités sous la direction scientifique  
de Didier Houénoué et de Maureen Murphy

Paris  
2016

---

**Pour citer cet ouvrage**

Didier Houénoué, Maureen Murphy (dir.), *Création contemporaine et patrimoine royal au Bénin : autour de la figure du dieu Gou. Porto-Novo*, actes du colloque, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en février 2018.

## SOMMAIRE

---

<b>Didier Houénoudé, Maureen Murphy</b> , Introduction aux actes du colloque Création contemporaine et patrimoine royal au Bénin : autour de la figure du dieu Gou. Porto-Novo, 2016	2
<b>Gaëlle Beaujean</b> , La statue de fer dédiée à Gou – Sculpture d’Eklekendo Akati	12
<b>Saskia Cousin</b> , État de l’art de Gou. Pérégrinations d’un dieu du progrès, hier et aujourd’hui	22
<b>Sara Tassi, Amandine Yehouétomé, Saskia Cousin</b> , Un Gou de Blanc(s). Regards porto-noviens sur un « chef-d’œuvre » postcolonial	44
<b>Didier N’DAH, Gérard K. Tidouo</b> , Aspects archéologiques, historiques et religieux de la métallurgie du fer dans L’Atakora	59
<b>Samson Tokannou</b> , Guerres, <i>Vodun</i> et organisation de l’espace au <i>Danhomè</i> d’Agaja (1708-1740) à Glèlè (1858-1889)	81
<b>Romuald Tchibozo</b> , Le Gou, une expression culturelle ou un mode de vie	95

# INTRODUCTION AUX ACTES DU COLLOQUE CRÉATION CONTEMPORAINE ET PATRIMOINE ROYAL AU BÉNIN : AUTOUR DE LA FIGURE DU DIEU GOU. PORTO-NOVO, 2016

**DIDIER HOUÉNOUDÉ**

Historien de l'art, chef adjoint du Département d'histoire et d'archéologie,  
Université d'Abomey-Calavi, directeur du Patrimoine culturel

**MAUREEN MURPHY**

Maître de conférences en histoire de l'art contemporain, Université Paris 1  
Panthéon-Sorbonne, HICSA. Membre de l'institut universitaire de France.

Lorsque nous avons décidé d'organiser un colloque sur la figure du Dieu Gou en 2013<sup>1</sup>, l'œuvre d'Akati Ekplékendo exposée au musée du Louvre<sup>2</sup> ne figurait pas encore sur la liste des objets dont le Bénin allait demander la restitution à la France au mois d'août 2016. L'idée pour nous était de poursuivre l'étude des œuvres liées au panthéon vodou<sup>3</sup> développée dans les années 1990 en croisant les recherches menées en Europe et aux États-Unis avec celles menées au Bénin. Archéologues, anthropologues, et historiens de l'art se sont réunis à l'école du Patrimoine africain de Porto-Novo le 25 avril 2016, tandis que le soir même, une cérémonie était dédiée à Gou dans le quartier de Goukomè à Porto-Novo<sup>4</sup>. S'il a permis d'accroître les connaissances sur l'histoire de la

**1** Les auteurs ont organisé ce colloque dans le cadre d'un projet de recherche soutenu par le LABEX CAP, qui donna également lieu à un colloque sur la création contemporaine au Bénin, qui eut lieu à Paris en 2016.

**2** Voir fig. 1.

**3** Certaines écritures proposent *vodoun*, *vodù* ou encore *vaudou*. Le Bénin dispose d'un alphabet des langues nationales élaboré par la commission nationale de linguistique en 1975 et révisé en 1990, 2006 et 2008 par le Centre national de linguistique appliquée. Cependant, nous avons choisi de conserver les graphies des anthroponymes, toponymes, ethnonymes et autres terminologies locales telles que les différents auteurs nous les ont proposées dans leurs articles.

**4** Nous tenons à remercier à cette occasion Théodore Dakpogan et tous les membres de la collectivité *Gõnu Gbètõ' Somènu* de Goukomè.



**Fig. 1.** Akati Ekplékendo, Sculpture dédiée à Gou, métal et bois, 178, 5 × 53 × 60 cm, avant 1858, Bénin  
© musée du quai Branly - Jacques Chirac, photo Hughes Dubois

métallurgie du fer au Bénin<sup>5</sup>, sur la pratique du vodou en tant que religion voire de paradigme<sup>6</sup> au Bénin et dans le monde, ainsi que de souligner les liens avec la création contemporaine<sup>7</sup> ou de retracer les circulations et transformations de l'œuvre d'Akati Eklékendo<sup>8</sup>, ce colloque a également été l'occasion d'ouvrir de nouvelles perspectives en introduisant une part de doute dans la rhétorique de la célébration qui fait bien souvent office de récit officiel lorsqu'est abordée l'histoire de la réception des objets d'Afrique en Europe<sup>9</sup>: et si l'œuvre d'Akati Eklékendo était un « Gou de blancs<sup>10</sup> »? Dans leur texte, Saskia Cousin, Sara Tassi et Amandine Yehouétomé confrontent la perception de l'œuvre en Europe, à celle des experts (rarement sollicités) de Gou à Porto-Novo pour mettre en valeur l'écart, voire le malentendu profond existant entre la pratique de Gou sur place, et sa vénération esthétique en Europe. La dimension artistique des objets rapportés du Danhomè ne releva pourtant pas toujours de l'évidence.

Avant que Maurice Delafosse ou Guillaume Apollinaire n'en fassent l'éloge en soulignant, pour ce dernier, le caractère exceptionnel de l'art d'Akati Eklékendo qu'il désigna de « perle de la collection dahoméenne<sup>11</sup> » en 1912, les objets du butin de guerre colonial étaient exposés en tant que prise de guerre, témoins ethnographiques, voire de « documents ». Le musée dans lequel ils étaient exposés était « affreux », « poussiéreux », selon les dires de Picasso rapportés par André Malraux dans *La Tête d'obsidienne*<sup>12</sup>. Et Le Corbusier de renchérir en 1924: « Au musée ethnographique du Trocadéro: les Mexicains, les Nègres. C'est là qu'on était seul en 1907! Pas un chat! Les Nègres, mais c'était une révélation<sup>13</sup>! ». Pour l'architecte qui réalise des croquis de ces objets dès

**5** Voir le texte de Didier N'Dah et Gérard K. Tidouo, « Aspects archéologiques, historiques et religieux de la métallurgie du fer dans l'Atakora ».

**6** Voir le texte de Saskia Cousin, « État de l'art de Gou. Pérégrinations d'un dieu du progrès, hier et aujourd'hui ».

**7** Voir Romuald Tchibozo, « Le Gou, une expression culturelle ou un mode de vie ».

**8** Voir Gaëlle Beaujean, « La statue de fer dédiée à Gou – Sculpture d'Eklékendo Akati ».

**9** Il s'agit bien souvent de célébrer le fait que ces objets auraient « enfin » été reconnus en tant qu'œuvre d'art, un récit qui donne finalement une plus grande importance aux acteurs de cette reconnaissance, qu'aux auteurs des œuvres eux-mêmes. Cette rhétorique sous-entend également que cette reconnaissance artistique serait une fin en soi, et que la dimension esthétique de l'objet n'était pas prise en compte dans son contexte d'origine.

**10** Voir Saskia Cousin, Sara Tassi et Amandine Yehouétomé, « Un Gou de Blanc(s). Regards porto-noviens sur un « chef-d'œuvre » postcolonial ».

**11** G. Apollinaire, « Les arts exotiques et l'Ethnographie », Paris-Journal, 10 septembre 1912.

**12** André Malraux, *La tête d'obsidienne*. Paris: Gallimard, 1974.

**13** Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau*, 1924.

1908<sup>14</sup> ainsi que pour ses contemporains artistes, le fait que ces « trésors » soient tenus à l'écart du « Grand Art », marginalisés et si mal compris contribua certainement à aiguïser leur curiosité, ainsi que leur intérêt pour des objets et des créateurs auxquels ils s'identifiaient. Guillaume Apollinaire ne qualifia-t-il pas son ami Picasso d'« oiseau du Bénin », lui qui possédait un oiseau du Danhomè dans ses collections<sup>15</sup> ? Du caractère d'étrangeté à la sacralisation esthétique du Pavillon des Sessions du musée du Louvre, l'écart est profond. À l'image du contraste saisissant entre la « richesse » des musées français et le dénuement des palais d'Abomey où sont aujourd'hui exposées des reproductions photographiques, ainsi que des copies de sculptures réalisées d'après les photographies des originaux exposés au musée du quai Branly-Jacques Chirac<sup>16</sup>. Cette situation ne découle pourtant pas directement et uniquement de l'histoire coloniale, et tout ne fut pas mal acquis ou saisi pendant la conquête du royaume du Danhomè à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Rappelons que 70 % des objets sortis du continent et aujourd'hui conservés en Europe et aux États-Unis quittèrent le sol africain au lendemain des Indépendances, la plupart illégalement<sup>17</sup>. Une mise en perspective historique de la circulation de ces objets s'avère donc nécessaire pour comprendre les enjeux politiques et patrimoniaux qu'elle soulève aujourd'hui.

Ces derniers ont notamment connu un point de cristallisation lorsque le gouvernement béninois avec à sa tête le nouveau président élu, a manifesté son désir de récupérer les objets d'origine dahoméenne/béninoise présents dans les collections françaises. La demande de restitution des biens du Bénin détenus en France a été décidée lors du Conseil des ministres du 27 juillet 2016. Il s'agissait d'une communication conjointe du ministre béninois des Affaires étrangères et de la Coopération, Aurélien Agbénonci et de son collègue du Tourisme et de la Culture Ange N'koué. La communication s'intitulait : *Retour des objets précieux royaux emportés par l'armée française lors de la conquête de novembre 1892*<sup>18</sup>. Le ministre du Tourisme et de la Culture avait été

**14** Voir fig. 2.

**15** Voir à ce sujet Maureen Murphy, « Apollinaire et l'oiseau du Bénin (Picasso). Le primitivisme en question », in *Apollinaire, le regard du poète*, catalogue d'exposition. Paris: musée de l'Orangerie, Flammarion, 2016, p. 83-96, et M. Murphy, « L'Oiseau du Bénin (Picasso) et les arts d'Afrique », in *Picasso. Sculptures*, actes du colloque (2017), disponible en ligne : <http://picasso-sculptures.fr/fr>.

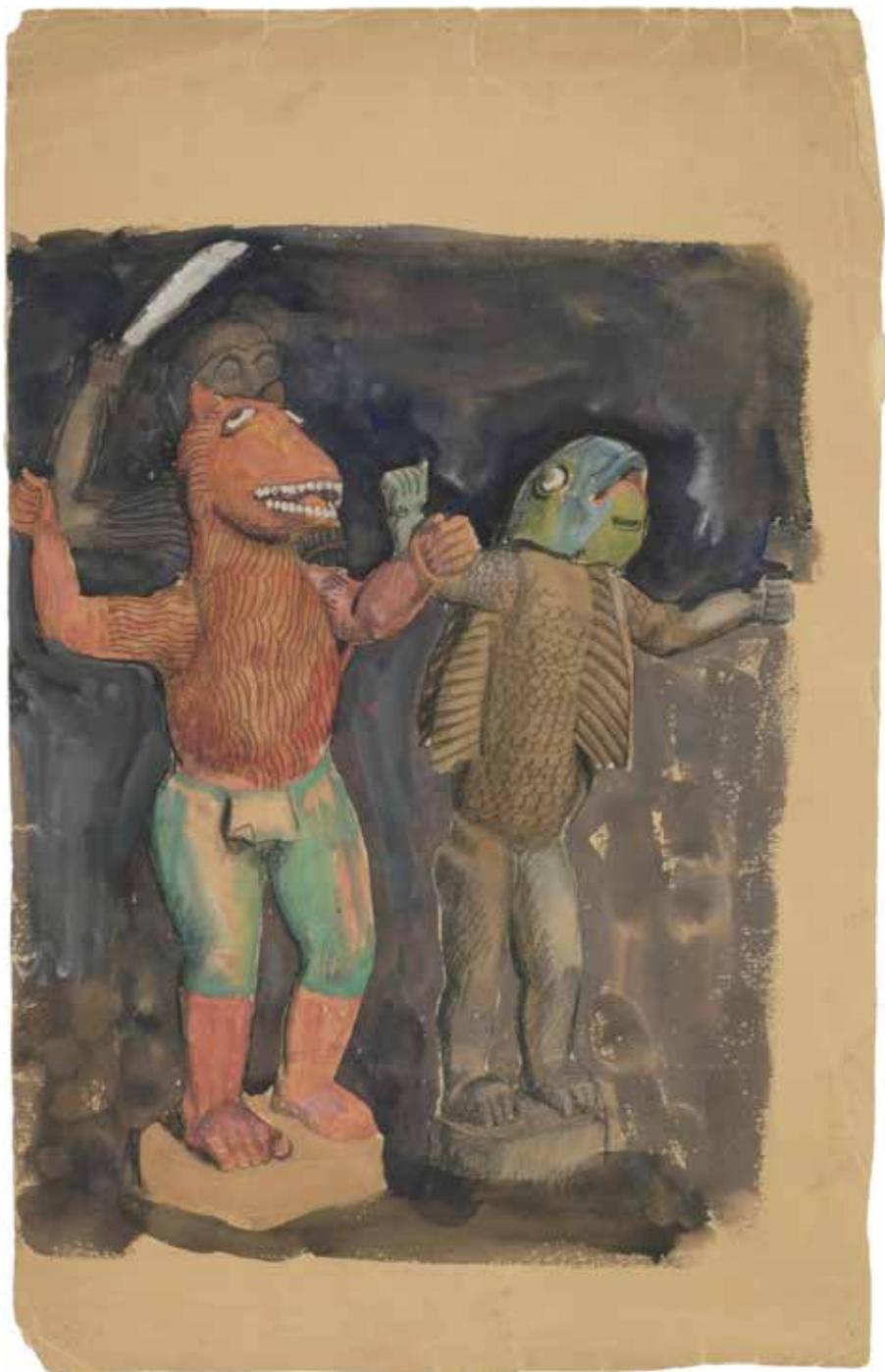
**16** Voir fig. 3 et 4.

**17** *Le trafic illicite des biens culturels en Afrique*. Paris: Conseil international des musées, 1995.

**18** La communication en Conseil des ministres est un document confidentiel, cependant, le Compte rendu du conseil est disponible sur le site du gouvernement béninois à l'adresse suivante : <http://gouv.bj/wp-content/uploads/2016/07/Communique-du-conseil-des-ministres-dun-27-juillet-2016.pdf>



**Fig. 2.** Simon Ekplékendo, Copie de l'œuvre d'Akati Ekplékendo réalisée d'après les photographies de l'original en 1970, musée d'Abomey, Bénin © Crédit: Didier Houénou, 2017.



**Fig. 3.** Le Corbusier, croquis (représentation de la statue dédiée à Gou), 1908, crayon graphite, encre noire, estampe sur papier. Signé et daté en bas à gauche postérieurement 1908 / L-C17,5 × 10,8 cm. Crédit : Fondation Le Corbusier, FLC 5831.



**Fig. 4.** Le Corbusier, croquis (représentation des statues royales de Glélé et Béhanzin au premier plan, Ghézo au second plan), ca. 1909, crayon graphite, gouache sur papier cartonné. Ni signé, ni date, 37,5 × 24 cm. Crédit : Fondation Le Corbusier, FLC 6338

chargé par ce Conseil des ministres de prendre les mesures nécessaires pour construire une enceinte sécurisée au Musée historique d'Abomey qui servirait à accueillir et abriter les biens dont le nombre s'élèverait à 5 000<sup>19</sup>. Celui des Affaires étrangères devait, quant à lui, commencer les négociations avec l'État français tout en y impliquant l'Unesco. Un préalable avait cependant été défini par le gouvernement béninois : celui d'effectuer un inventaire des objets d'origine dahoméenne/béninoise qui se trouveraient, selon le communiqué du Conseil des ministres, dans les musées français, notamment au musée de l'Homme, au musée du Quai Branly-Jacques Chirac et dans certaines collections privées.

En réponse à la demande formulée par le Bénin à l'endroit de la France, Jean-Marc Ayrault alors ministre français des Affaires étrangères opposait un refus de restitution dans une missive<sup>20</sup> envoyée le 12 décembre 2016 à son homologue béninois Aurélien Agbénonci. L'argument principal évoqué tenait du fait que les biens réclamés par le Bénin étaient soumis aux principes d'inaliénabilité, d'imprescriptibilité et d'insaisissabilité. Ce qui rendait leur restitution impossible au regard de la législation en vigueur en France. Cette signification de fin de non-recevoir par la France ne découragea pas les officiels béninois, décidés à obtenir gain de cause. Le Conseil des ministres du 8 mars 2017 décidait ainsi d'envoyer une mission en France, pour discuter des modalités de restitution avec les autorités françaises. Le gouvernement béninois délégua à cette fin les deux ministres en charge du dossier, lesquels étaient accompagnés du secrétaire général du ministère du Tourisme et de la Culture, directeur des Affaires culturelles, du ministère des Affaires étrangères et de la coopération et de Didier Houénou, au titre de directeur du patrimoine culturel. La mission fut cependant un véritable fiasco. Les émissaires béninois ne purent rencontrer aucun officiel français<sup>21</sup> malgré les demandes d'audience adressées<sup>22</sup> par la représentation diplomatique béninoise au ministère français des Affaires étrangères et à celui de la Culture. La demande

**19** Il n'est pas précisé sur quelle base se fonde cette évaluation qui, semble-t-il aurait été réalisée par le conseil représentatif des associations noires (CRAN) de Paris dont le principal légat, Louis-Georges Tin aurait été sollicité par les autorités béninoises pour œuvrer au retour des biens au Bénin.

**20** <http://le-cran.fr/wp-content/uploads/2017/03/Lettre-de-la-France-au-B%C3%A9nin.pdf>

**21** Une rencontre a cependant eu lieu entre les cadres béninois et leurs homologues de la direction des patrimoines de France et du ministère français des Affaires étrangères.

**22** Bien que la demande de rencontre ait été formulée avant le départ de la mission de Cotonou, elle a été renouvelée plusieurs fois sur place par les services de l'ambassade du Bénin à Paris. Aucun refus de la part de la partie française n'a été signifié officiellement à cette demande, cependant, dans les faits, les portes avaient été fermées à la délégation béninoise.

de restitution initiée par le gouvernement béninois s'inscrit dans une stratégie de développement qui fonde une part importante de son action sur le tourisme<sup>23</sup> et la culture. Il s'agit cependant aussi pour une frange de la population béninoise de reconstruire une identité culturelle fragmentée et éparse, et de se réapproprié un patrimoine aujourd'hui inconnu du plus grand nombre. Les valeurs historique et symbolique de ces biens représentent pour la majorité des Béninois, des fragments de leur histoire dont ils se sentent spoliés.

Si une partie de l'opinion béninoise estime légitime le retour de ce qu'elle considère comme son patrimoine, une autre partie des Béninois pense que les conditions sont loin d'être optimales pour accueillir ces biens. Les points de désaccord portent sur la capacité des institutions muséales béninoises dans leur état actuel<sup>24</sup>. L'un des plus célèbres tenants de cette thèse selon laquelle les Béninois seraient incapables de bien conserver les objets s'ils leur étaient rendus est le plasticien le plus connu du Bénin, Romuald Hazoumé. Ce dernier estime que des préalables sont indispensables avant de prétendre faire revenir les œuvres. Au nombre de ces préalables, l'aménagement d'espaces d'exposition et d'entreposage. Les musées qui sont censés jouer ce rôle sont, selon ses propos<sup>25</sup>, dans un piteux état. L'idée est partagée par Patrick Effiboley<sup>26</sup> qui pose dans le titre de sa tribune parue en ligne : « Faut restituer au Bénin ses biens culturels ?<sup>27</sup> ». L'auteur conclut son article ainsi : « Cela conduit à dire que sans la mise en œuvre de ces différentes étapes, il est inutile, à tout le moins, d'envisager une restitution des biens culturels pillés lors de la conquête du royaume de *Danhomè* à la république du Bénin bien qu'elle en soit le propriétaire légitime ».

Dans une logique différente, Marie-Cécile Zinsou, présidente de la Fondation Zinsou milite en faveur du retour des biens « spoliés ». Dans le magazine

**23** L'un des projets phares du gouvernement de Patrice Talon prévoit de recréer à l'identique la cité historique de Ouidah à travers la reconstruction des forts français et anglais. Ce projet ambitieux suscite une certaine polémique au sein des intellectuels béninois qui y voient une « disneylandisation » d'un parcours mémoriel à des fins mercantiles.

**24** La question du lieu de la préservation ne semble pourtant relever que d'un faux problème lorsqu'on considère le cas de la Grèce, qui fit construire un nouveau musée sur l'Acropole tout à fait en mesure d'accueillir les frises du Parthénon conservées par le British museum de Londres, et ce depuis 2009.

**25** Voir l'interview que l'artiste a consacré à la revue *Bénincultures*, disponible en ligne : <https://www.benincultures.com/fr/demande-de-restitution-de-biens-culturels-une-fausse-bonne-idee-selon-romuald-hazoume/>

**26** Patrick Emery Effiboley est muséologue, enseignant au département d'histoire et d'archéologie de l'université d'Abomey-Calavi au Bénin.

**27** [http://afrique.lepoint.fr/culture/faut-il-restituer-au-benin-ses-biens-culturels-11-11-2016-2082526\\_2256.php](http://afrique.lepoint.fr/culture/faut-il-restituer-au-benin-ses-biens-culturels-11-11-2016-2082526_2256.php)

« Stupéfiant<sup>28</sup> » que la chaîne française France 2 a consacré à la question de la demande de restitution du Bénin, la jeune femme exprime son désir de voir son pays retrouver le droit de propriété sur son patrimoine. En ce qui concerne les moyens pour le Bénin de s'en occuper, elle rappelle implicitement que la Fondation qu'elle dirige en a les capacités<sup>29</sup>. Comme on peut le lire dans les lignes qui précèdent, la question de la légitimité de l'appartenance des biens ne se pose pas au Bénin. L'ensemble des Béninois considère que ces objets appartiennent bien à leur culture et sont par conséquent les leurs. C'est sur la destination de ce patrimoine et de sa place dans une société en pleine mutation que s'opposent les opinions. Si les négociations semblaient au point mort lorsque nous écrivions cette introduction, le discours du président Emmanuel Macron à Ouagadougou augure d'une nouvelle dynamique :

« Je ne peux pas accepter qu'une large part du patrimoine culturel de plusieurs pays africains soit en France, affirmait-il alors. Il y a des explications historiques à cela. Mais il n'y a pas de justification valable, durable et inconditionnelle. Le patrimoine africain ne peut pas être uniquement dans des collections privées et des musées européens. Le patrimoine africain doit être mis en valeur à Paris mais aussi à Dakar, à Lagos, à Cotonou. Ce sera une de mes priorités. Je veux que d'ici 5 ans, les conditions soient réunies pour des restitutions temporaires ou définitives du patrimoine africain en Afrique<sup>30</sup> ».

Par ces propos, le président rompt de manière spectaculaire avec une longue tradition française en matière de coopération et de politique patrimoniale, ouvrant ainsi la voie à de nouvelles réflexions et perspectives en matière de partenariats scientifiques, muséographiques et politiques. Si nous sommes en droit d'émettre quelques réserves par rapport à la faisabilité d'un tel projet, nous ne pouvons que nous réjouir de voir nos actions, parfois isolées, soutenues et confortées par le politique.

Au cœur de cette tourmente politique et patrimoniale, nous souhaitons que les actes de ce colloque participent à une meilleure connaissance des œuvres et des cultes qui leur sont associés, ainsi qu'à un questionnement sur les liens entre art et politique, plus que jamais d'actualité.

**28** Magazine du 8 décembre 2016, disponible sur youtube à l'adresse suivante: <https://www.youtube.com/watch?v=2uR5kKq4vuc>.

**29** Voir aussi l'interview accordée par Marie-Cécile Zinsou à Eden TV le 1<sup>er</sup> septembre 2016 sur [https://www.youtube.com/watch?v=pJMP9T7\\_k\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=pJMP9T7_k_s)

**30** Discours du président de la République Emmanuel Macron à Ouagadougou, du 28 novembre 2017. Consultable en ligne: <https://www.youtube.com/embed/8I3exl4f9BY>.

# LA STATUE DE FER DÉDIÉE À GOU – SCULPTURE D’EKPLEKENDO AKATI

GAËLLE BEAUJEAN

Docteur en anthropologie sociale, EHESS –  
Responsable de collections Afrique, musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris

Plusieurs articles depuis la fin du xx<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> relatent le parcours tumultueux d’une statue liée au vaudou Gou datant du milieu du xix<sup>e</sup> siècle. Conçue par Akati Ekplekendo dans une forge d’Abomey, ancienne capitale du royaume du Danhomè, cette forme singulière a soulevé un enthousiasme international. Il s’agit d’une statue de taille humaine, vêtue d’une tunique évasée telle que celles portées par les soldats de l’armée du Danhomè<sup>2</sup>, qui a été réalisé en fer brut et manufacturé, forgé, martelé et riveté. Cette figure, dédiée à Gou, porte un chapeau conçu comme un *aseñ*, c’est-à-dire d’un plateau orné d’emblèmes en général liés à un ancêtre défunt et sur lequel sont versés de la nourriture solide et des liquides, par diverses pulvérisations humaines et par libation. Ce chapeau peut aussi, outre son plateau, être considéré comme un autel portatif lié à la divinité. Cet article se penche particulièrement sur son parcours depuis un siècle et demi.

À Abomey, on avait conservé la mémoire du nom de cet exceptionnel forgeron Ekplekendo Zomabodo Glenegbe Akati<sup>3</sup>, également *gounon*, c’est-à-dire

- 1** Marlène-Michèle Biton, « Question de Gou », *Arts d’Afrique noire*, n° 91, 1994, p. 25-34, du même auteur « Sculpture dédiée à Gou, divinité du fer travaillé et de la guerre », in *Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amériques*. Kerchache, Jacques (éd.) Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 110-113; Gaëlle Beaujean-Baltzer, « Du trophée à l’œuvre: parcours de cinq artefacts du royaume d’Abomey », *Gradhiva*, 6, 2007, p. 70-85; Maureen Murphy « 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]; Djimassé, Gabin, « Ekplekendo Akati », in *Artistes d’Abomey*, Cotonou/Paris: Fondation Zinsou, musée du quai Branly, 2009, p. 139.
- 2** Cf. en ligne [www.quaibrantly.fr](http://www.quaibrantly.fr) « tunique de soldat » inv. 71.1895.16.14 ou celles conservées au musée historique d’Abomey.
- 3** Le nom fort, en quelque sorte le surnom, rebaptise un individu en fonction de ses qualités particulières ou d’une sentence qui le caractérise. Gabin Djimassé m’a précisé que le nom complet du forgeron se référait à cette phrase: *Zomabodo ninakugeli hengbe eje Akati*, traduction littérale: « Feu / ne pas activer / éléphant / dos / il est / dur ». Le feu est lié à

prêtre de Gou. Trois enquêtes ont été réalisées pour connaître l'origine géographique d'Akati, l'une par Bah Nondichao et Marlène Biton à la fin des années 1980 à Doumè, au nord-ouest d'Abomey, une par Gabin Djimassé, et une autre à Doumé, en 2008, par Madeleine Leclair tous deux dans le cadre de l'exposition « Artistes d'Abomey – dialogue sur un royaume africain » organisée en 2009 au musée du quai Branly, à Paris<sup>4</sup>.

Le premier long développement au sujet de ce sculpteur revient à Marlène Biton, qui en 1994, publia un article<sup>5</sup> qui permit de reconstituer le parcours du forgeron. Il semblerait que le roi Glèlè ait mené « une expédition sur Anago-Doumé ou Doumé » à l'ouest du Bénin vers 1860, pour capturer une statue en métal Gou et son sculpteur fên Ekplekendo Akati. Bachalou Nondichao 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 Glèlè, fils de Ghézo, expliqua que la ville 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. Une autre version, avancée par Gabin Djimassé<sup>6</sup>, relate que la capture du forgeron, prêtre de Gou, aurait eu lieu sous le règne de Ghézo. D'après les enquêtes de cet auteur, Akati était natif de Kpingni, au nord-est d'Abomey, et de d'origine? yoruba. Madeleine Leclair, quant à elle, apprit en 2008 à Doumé que la population locale ne forgeait pas et qu'Akati venait forcément d'un autre village qui forme les forgerons. Dans l'entretien qu'elle mena, le responsable d'Ogun – c'est-à-dire Gou en fongbè, langue parlée à Abomey – évoqua toutefois une statue de taille humaine qui avait fait fuir l'armée danhoméenne<sup>7</sup>. La période

son activité de forgeron. L'éléphant est un animal emblème fréquent pour désigner le roi Ghézo [1818-1858], cela semble entrevoir un lien entre ce roi et le forgeron. (Djimassé – communication écrite, 2012) Le nom « Akati » a été isolé de la phrase, devenu depuis le nom fort du forgeron puis le nom de famille de ses descendants.

**4** Bah Bachalou Nondichao est historiographe aboméen, il a travaillé avec de nombreux chercheurs comme Pierre Verger, Suzanne Preston Blier ou Marlène Michèle Biton, ingénieur au CNRS. Gabin Djimassé réside à Abomey et se présente également comme historiographe, il dirige l'office du tourisme et, à ce titre, collabore régulièrement avec les partenaires internationaux pour les actions de protection des monuments d'Abomey classé patrimoine mondial Unesco. Madeleine Leclair est ethnomusicologue, ancienne responsable d'Unité patrimoniale Instruments de musique au musée du quai Branly et aujourd'hui conservatrice au Musée d'ethnographie de Genève.

**5** Marlène-Michèle Biton, « Sculpture dédiée à Gou »..., *op. cit.*, p. 110.

**6** Gabin Djimassé, « Ekplekendo Akati » in *Artistes d'Abomey*, *op. cit.*, p. 139.

**7** Madeleine Leclair, « La divinité Ògún à Doumé », in *Artistes d'Abomey*, *op. cit.*, p. 187-189.

historique exacte demeure un peu floue puisque dans le même entretien le responsable du culte *gounon* parlait de Ghézo et de Glèlè. On comprendra alors que des versions divergent. Edna Bay rapporte avoir appris du petit-fils du forgeron-sculpteur, Simon Akati, que la grande statue Gou fut réalisée pour les grandes funérailles de Ghézo en 1860 sur commande de Glèlè [1858-1889]<sup>8</sup>. La situation géographique de la concession Akati à proximité du palais privé de Ghézo correspondrait logiquement à une installation sous le règne de ce dernier, vraisemblablement peu de temps avant la disparition du monarque. L'atelier se chargeait exclusivement du travail du fer; la famille Akati partageait la grande concession avec le forgeron Djegoun Akankossi, prince d'Oyo, qui apporta à Abomey les moyens d'identifier les mines et d'extraire le minerai de fer. Oyo fut renversée aussi sous le règne de Ghézo. Deux familles liées à la forge, adeptes de Gou/Ogun (puisque locuteurs yoruba), furent les premiers de la cité à pouvoir extraire et travailler le minerai local.

La statue combine deux fers: l'un probablement local, en tout cas forgé à partir de minerai – on le voit très clairement au niveau des mollets et certains accessoires du chapeau – et une autre partie de fer importé comme la tunique, le visage ou le chapeau – ainsi que l'autre partie des accessoires emblèmes de Gou. Joseph Adandé, qui avait apporté son conseil scientifique pour l'exposition à Paris en 2009<sup>9</sup>, avait pertinemment souligné lors de nos entretiens que la seule tunique – constitué de fragment de blindage – ne pouvait pas avoir été conçue à Doumé ou même nulle part ailleurs qu'Abomey, seule ville détentrice de ce produit manufacturé importé.

La coupe du vêtement, l'origine exotique de certains fers et la présence de l'*aseñ* attestent que la sculpture fut réalisée à Abomey. Sa forme ne correspond à aucune autre connue; elle répond exactement à ce que recherchaient les rois en termes d'œuvres d'art (les termes «art» et «artisanat» sont bien distincts en *fongbè*). Elle répond à une commande précise du roi qui recherchait des artistes capables de créer de nouvelles formes dans une recherche perpétuelle d'avant-garde esthétique. En ce sens, la statue de Gou réalisée par Akati répondait à cette spécificité.

À partir de Ghézo, mais surtout sous les règnes de Glèlè et de Béhanzin, Gou devint une force incontournable pour s'assurer la victoire et surtout protéger l'armée, accompagnée d'un autre vaudou subordonné de Gou:

**8** Edna Bay, *Asen, ancestors, and vodun: tracing change in African art*, Urbana: University of Illinois Press, 186 p., p. 27.

**9** «Artistes d'Abomey: dialogue sur un royaume africain», exposition du 9 novembre au 30 janvier 2009, musée du quai Branly, Paris. Joseph Adandé, historien de l'art – Université d'Abomey-Calavi et Léonard Ahonon – conservateur et gestionnaire du site des palais historiques d'Abomey en étaient les conseillers scientifiques.

Daguessou<sup>10</sup>. En dehors des temps de guerre, la statue prenait place dans le bâtiment *gouho* selon certains, ou dans la cour du Palais selon d'autres. Les soldats lui faisaient des promesses (*kpli*) avant le départ en guerre. Très liée à l'armée, la statue prit place auprès des bataillons envoyés pour combattre les Français. En 1892, après une défaite contre l'armée coloniale française sur une plage de Ouidah, les soldats aboméens durent l'abandonner. Elle fut alors prise par le capitaine Eugène Fonssagrives. L'officier la donna en 1894 au musée d'ethnographie du Trocadéro à Paris, lieu dédié aux artefacts non européens. Lors de son enregistrement dans l'inventaire, Fonssagrives indiqua la provenance - Ouidah - et les informations données par les Egba<sup>11</sup> de Porto Novo la dénommant « Ebo »<sup>12</sup>.

C'est à ce moment que Gou perd son origine géographique et le sens originel lié à l'armée, à la guerre et au fer.

Dès l'arrivée des pièces à Paris au lendemain de la conquête, la statue d'Ebo (c'est-à-dire Gou) rejoint celles dédiées à Ghézo, Glèlè et Béhanzin<sup>13</sup> pour être mise en scène de manière à évoquer un triomphe. Les objets devenaient trophées.

Le 10 septembre 1912, dans un article du *Paris-Journal*, Guillaume Apollinaire s'émerveilla devant la sculpture et décrit ainsi sa découverte :

« Le musée d'ethnographie du Trocadéro, qui contient un grand nombre de chefs-d'œuvre des artistes africains ou océaniques, est presque complètement abandonné par l'administration dont il relève. [...] Les collections sont mêlées de façon à satisfaire la curiosité ethnique et non le sentiment esthétique. Et cependant, il y a là quelques œuvres d'art de premier ordre, et tout particulièrement cette perle de la collection dahoméenne : la grande statue de fer, qui est, sans aucun doute, l'objet d'art le plus imprévu et un des plus gracieux qu'il y ait à Paris. [...] L'artiste nègre était évidemment un créateur. Je suis sûr que cette divinité surprenante est encore presque ignorée des Parisiens<sup>14</sup>. »

**10** Ce dernier prend les traits d'un être mi-homme mi-animal à cornes, il apparaît notamment sur les parois du palais officiel *ajalala* de Glèlè à Abomey.

**11** Population présente essentiellement sur la côte au sud-ouest du Nigeria, vers Lagos, et qui étaient aussi à Porto Novo, à l'époque protectorat français.

**12** Maurice Delafosse « Une statue dahoméenne en fonte », in *La Nature* 1105, 1894, p.145-147

**13** Ces statues avec vingt-trois autres objets proviennent de la prise de guerre d'Abomey et furent donnés au musée d'ethnographie du Trocadéro par le général Dodds. Ce dernier menait les troupes coloniales françaises contre les troupes du roi Béhanzin, cf. en ligne [www.quaibrantly.fr](http://www.quaibrantly.fr) collections 71.1893.45.\* et 71.1885.16.\*

**14** Guillaume Apollinaire, « Exotisme et ethnographie », in *Œuvres en prose complètes*, tome II, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1991, p.474-475.

Le poète et critique rendit publique l'exposition permanente d'une œuvre singulière constituée d'accumulation et de détournement de matériaux, d'une incroyable invention issue du seul génie d'un artiste. Dès 1930, la statue intégra définitivement son statut d'œuvre d'art lors de *L'Exposition d'art africain et d'art océanien* à la galerie du Théâtre Pigalle dont les commissaires étaient Tristan Tzara, Charles Ratton et Pierre Loeb; en 1935, au Museum of Modern Art à New York pour l'exposition *African Negro Art*, elle passa sous l'objectif du photographe Walker Evans. La statue, appelée pour l'occasion « Figure, so called God of the War », se dévoila pleinement quand Evans, par un jeu subtil d'ombres, mit en relief la lame de fer qui forme le visage de Gou. Cette lame prit alors l'apparence d'un masque: Gou se révéla en personnage masqué.

La photographie joua ensuite un rôle important dans le destin de la statue puisqu'elle permit de diffuser son image dans des publications, françaises comme étrangères. Le nombre de reproductions est difficile à évaluer mais la statue figure en bonne place, tant dans des ouvrages accompagnant des expositions que dans des publications généralistes sur l'art africain. Il faut attendre les années cinquante, pour que la statue retrouve son identité au musée, celle du dieu Gou, vaudou du fer travaillé et, par extension, vaudou de la guerre<sup>15</sup>.

Contrairement aux statues de jumeaux *ibeji* yoruba par exemple, le Dieu Gou ne pouvait se comprendre à partir de critères qui eussent permis de le rapprocher d'un archétype stylistique: la statue était hors catégorie, non seulement dans l'art africain, mais aussi dans l'art européen du début du xx<sup>e</sup> siècle. En dépit de l'information parcellaire dont on disposait, la statue de Gou prit une certaine autonomie dans son parcours. Une fois rapprochée d'Abomey, son lieu de création, son usage d'origine fut clarifié. On sut donc que la statue résidait autrefois dans le palais du roi Glèlè, dans un espace qui lui était entièrement dédié. Elle fut trouvée à Ouidah parce que Gou accompagnait les troupes de l'armée de Béhanzin.

En 1964, Michel Leiris et Jacqueline Delange, qui en avaient la responsabilité conservatoire, l'exposèrent au musée de l'Homme et la publièrent dans *Chefs-d'œuvre du musée de l'Homme*, ils reconnurent par là son statut de pièce exceptionnelle. En 1994, après des recherches sur place, Marlène Biton<sup>16</sup> révéla le nom de l'artiste: Ekplekendo Akati. Le résultat de cette recherche atteste que le forgeron jouissait d'une grande notoriété de son vivant puis

**15** Biton, « Sculpture dédiée à Gou »..., *op. cit.*, p.110. Elle détient probablement sa source de la tradition orale du personnel du musée de l'Homme que Marlène Biton a côtoyé professionnellement pendant les années 1980.

**16** Biton, Marlène Michèle, « Question de Gou », *op. cit.*, p. 25-34.

dans la mémoire des Aboméens. En 2000, Gou rejoignit les salles du musée du Louvre et fut, de par le lieu, élevé au rang de chef-d'œuvre de l'art universel.

Le départ des statues pour Paris et la notoriété qu'elles y acquirent n'avaient évidemment pas échappé aux Aboméens. Avant 1970 déjà, le musée historique d'Abomey présentait une photographie de la statue de Gou aux visiteurs. En 1970, la préfecture d'Abomey – donc l'État – décida de commander une statue de Gou au descendant d'Ekplekendo Akati, le forgeron Simon Akati qui travaillait au village artisanal du musée. Il utilisa quelques prises de vue de l'original<sup>17</sup> et il réalisa une statue en une vingtaine de jours en reprenant la forme de ce dernier<sup>18</sup>. Il n'utilisa que du fer forgé de son atelier, à la différence de son ancêtre qui l'avait associé à du fer manufacturé européen. Le préfet en fit don au musée d'Abomey et le jour où la copie entra au musée, on organisa une grande manifestation. De souvenir à reproduction photographique, Gou, par la force de ses volumes, intégra le rang de héros de la nation indépendante du Dahomey, qui devint quelques années plus tard la République populaire du Bénin. Il fut exposé dans l'*adanjeho*, la case du courage. Un peu plus tard, Simon Akati réalisa une copie miniature de Gou pour sa famille<sup>19</sup>.

## Bibliographie

Apollinaire, Guillaume, « Exotisme et ethnographie », in *Œuvres en prose complètes*, tome II, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1991, p. 474-475.

Bay, Edna, *Asen, ancestors, and vodun : tracing change in African art*, Urbana : University of Illinois Press, 186 p.

Beaujean-Baltzer, Gaëlle, « Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey », *Gradhiva*, 6, 2007, p. 70-85

—, *L'art de cour d'Abomey : le sens des objets*, thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie, EHESS, 2015, 490 p.

Biton, Marlène-Michèle, « Question de Gou », *Arts d'Afrique noire*, n° 91, 1994, p. 25-34.

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

Delafosse, Maurice, « Une statue dahoméenne en fonte », in *La Nature*, 1105, 1894, p. 145-147

**17** Sa charge familiale ne lui permettait pas de se rendre à Paris malgré l'invitation qui lui avait été faite.

**18** Voir **fig. 1** dans l'introduction des actes du colloque.

**19** Voir **fig. 1**.

Djimassé, Gabin, « Eklekendo Akati » in Beaujean-Baltzer (dir.), *Artistes d'Abomey*, Cotonou/Paris : Fondation Zinsou, musée du quai Branly, 345 p. [musée du quai Branly, du 10 novembre 2009 au 31 janvier 2010], p. 139.

Leclair, Madeleine, « La divinité Ōgún à Doumé », in Beaujean-Baltzer (dir.), *Artistes d'Abomey*, Cotonou/Paris : Fondation Zinsou, musée du quai Branly, 345 p. [musée du quai Branly, du 10 novembre 2009 au 31 janvier 2010], p. 184-192.

Murphy, Maureen, « 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].



Fig. 1. Simon Akati, « Gou » d'après l'œuvre d'Akati Ekplékendi. Crédit : Annie Adagbenon, 2017.





# ÉTAT DE L'ART DE GOU PÉRÉGRINATIONS D'UN DIEU DU PROGRÈS, HIER ET AUJOURD'HUI<sup>1</sup>

SASKIA COUSIN

Université Paris Descartes (CANTHEL), institut universitaire de France.

« God of Iron and Metallurgy, Explorer, Artisan, Hunter, God of war, Guardian of the Road, the Creative Essence. His season is harvest and the rains<sup>2</sup> »

Wole Soyinka, *Idanre & Other Poems*, 1967.

## Introduction

Pour les Occidentaux prompts à l'analogie, Ogou serait une sorte de Mars exotique, auquel on aurait retiré l'un de ses attributs fondamentaux, celui de la fertilisation des cultures. Qu'on le nomme Gù (Gou), Ogou ou Ògún<sup>3</sup>, cette très ancienne divinité aux multiples visages, rôles et attributs, ne peut toutefois être réduite à un dieu de la guerre. Prédateur, destructeur, mais aussi créateur, il est à la fois éclairé, chasseur et forgeron, militaire, bâtisseur d'empire et révolutionnaire, chauffeur, mécanicien, aviateur ou informaticien ; il est le progrès technique et ses ambivalences. Depuis son arrivée sur terre pour défricher la forêt, installer les hommes et ses frères vodun, Ògún

**1** Cet article est le fruit de nombreuses discussions avec Sarah Tassi, Théodore Dakpogan, Amandine Yehouétomé, Erwan Dianteill. Je les remercie infiniment pour leurs éclairages et leurs remarques, souvent décisives lors de l'écriture de ce texte. Je n'évoquerai qu'incidemment les Gou du nouveau monde, mieux connus du public francophone grâce notamment aux travaux de Roger Bastide et Alfred Métraux. Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958 ; Roger Bastide, *Les Religions africaines au Brésil (Vers une sociologie des interpénétrations de civilisations)*, PuF, 1960.

**2** Wole Soyinka, *Idanre & Other Poems*, London, Methuen, 1967.

**3** Afin de donner à lire l'origine multiple et la polyphonie d'un paradigme devenu divinité, j'emploie à dessein différentes graphies et dénominations, selon l'origine Fon, Gun ou Yoruba, l'appartenance aux cultes vodun ou orisha, le terme utilisé par mon interlocuteur, la tradition muséographique liée à la rédaction d'un cartel initial, et enfin, et surtout, le caractère générique ou particulier des Gou dont il est question au fil du texte.

a conquis les continents, est adoré par plus de 70 millions d'adeptes<sup>4</sup>, dont quelques idolâtres plus attachés à la forme qu'à la puissance. La vocation de ce texte est de dresser un bref état de l'art de Gou dans la double acception du terme « art » : comme état des connaissances disponibles, et comme production symbolique. Alors que la littérature sur cette divinité est immense mais essentiellement anglophone<sup>5</sup>, liée au monde yoruba du Nigeria, il s'agit de faire connaître quelques-unes des hypothèses autour de son implantation, du développement et de la circulation de ses cultes en Afrique de l'Ouest, de l'âge du fer à celui de l'art contemporain.

## Empires et emprise d'Ògun

Les récits mythiques d'Ògún sont multiples, on peut en proposer la synthèse suivante: allié d'Odua dans son combat avec Orishala, Ogun est frère de Xango (Hevieso), époux d'Oya et d'Oṣun (Oshun), Ògún est envoyé sur terre, pour défricher la forêt grâce à sa machette et permettre l'arrivée et le passage des autres divinités sur terre. Dans certaines variantes, il accompagne son ami ou frère Legba/Eshu<sup>6</sup>. Pour ce qui concerne le panthéon Fon, selon Maupoil (1906-1944), Legba et Gú ont été créés par Mawu-Lisa, couple créateur et divinités suprêmes, dont ils sont les intermédiaires<sup>7</sup>. Dans les récits, Gú/Ògún semble en revanche peu associé à Fa (Ifa), maître de la divination et autre frère de Legba. Ceci n'empêche pas des connexions pratiques permanentes, puisque Gù, comme les autres vodun, s'exprime au travers de Fa. Ògún est un éclaireur et un pionnier, pour les dieux, mais aussi pour les hommes : il trace les chemins, apprend aux hommes à chasser, les dote de la machette et de la

- 4 Chiffre avancé par Sandra Barnes en 1989. Compte tenu du renouveau des cultes dans l'ancien et le nouveau monde, il est probable que ce chiffre soit fortement sous-estimé. Sandra T. Barnes (éd.), *African Ògún, Old World and new*, Indiana University Press, 1989.
- 5 Confère par exemple les travaux de Bascom et Barnes. William Bascom, *The Yoruba of Southwestern Nigeria*, Waveland Press, Illinois, 1969 ; Sandra T. Barnes (éd.), *African Ògún, Old World and new*, Indiana University Press, 1989.
- 6 Odua (Odudua ou Oduduwa) est considéré comme le créateur de la terre, le géniteur des Yoruba et le fondateur du royaume d'Ife, tandis que Orishala est une divinité de la blancheur et la créatrice de l'humanité. Oya est la divinité du vent, des fortes tempêtes, de la mort, de la renaissance, des marchés, mère des Egun-gun, Oṣun est la divinité des eaux douces, de l'eau fraîche, de beauté et de la fertilité. Eshu / Legba est un messager, la divinité des passages et des carrefours, apaisant ou provoquant les conflits selon son humeur ou les offrandes qui lui sont faites. De nombreux ouvrages sont consacrés à ces divinités orishas et à leurs alter-ego, les vodun, avec de fortes variantes selon le lieu, la date et l'origine des informateurs.
- 7 Bernard Maupoil, *La géomancie de l'ancienne Côte des Esclaves*, Paris, Institut d'ethnologie, 1943.

hache, installe des campements, provoque la sédentarisation, initie à l'agriculture, et à la forge. Mais Ògún est aussi violent et destructeur : malheureux en couple, il ne parvient pas à garder ses femmes.

La mythologie politique d'Ògún naît vers la fin du Xesiècle. C'est grâce à l'aide d'Ògún que son père (selon Pierre Verger<sup>8</sup>), la divinité-roi Odua/Odu-duwa, conquiert des villages et les rassemble en une cité, Ile-Ifé. Odu-duwa installe une forge sacrée au cœur de son palais. Ses fils et capitaines l'imitent, multiplient les royaumes qui deviennent la caractéristique du monde Yoruba. Selon William Bascom<sup>9</sup>, Ògún est la principale divinité de la cité d'Ilesha, pour laquelle il joue le même rôle que celui endossé par Odua à Ifé. Dans certains récits, Ogun est nommé roi d'Ire contre son gré, dans d'autres, il tue le roi d'Ire et installe son fils aîné sur le trône, qui prend le titre de Oniré. De retour à Iré après une longue absence, enivré par Eshu (Legba), dieu de la discorde (parfois présenté comme son frère), Ògún massacre par erreur ses gens lors d'une bataille (ou selon la variante de Pierre Verger, lors d'une cérémonie au cours de laquelle les assistants ne devaient parler sous aucun prétexte et ne pouvaient donc lui répondre et le contenter<sup>10</sup>). Réalisant son erreur, il plante son coupe-coupe en terre et restitue ainsi le fer qui en avait été extrait<sup>11</sup>. Selon Isaac Adeagbo Akinjogbin, Sandra Barnes ou Paula Girshick Bean-Amos<sup>12</sup>, la révolution menée par le roi d'Ile-Ifé est rendue possible par la maîtrise du fer qui permet à la fois la fabrication des armes utiles à la conquête, et une agriculture performante, indispensable au développement des empires. Ògún deviendrait ainsi la divinité tutélaire d'Odu-duwa et des rois qui lui succèdent<sup>13</sup>. Malgré la dislocation des empires, le monde yoruba va continuer à produire du fer jusqu'à son interdiction totale par les colons britanniques dans les années 1930. Ògún, lui, a résisté.

**8** Pierre Fâtùmbi Verger, *Dieux d'Afrique*, Paul Hartmann, 1995 (1954).

**9** William Bascom, *The Yoruba of Southwestern Nigeria*, Waveland Press, Illinois, 1969.

**10** Pierre Fâtùmbi Verger, *Dieux d'Afrique*, Paul Hartmann, 1995 (1954).

**11** Une variante intéressante est proposée par le site patrimoinebenin.org, fruit d'une recherche collective menée à Porto-Novo et dans les villages de la région de l'Ouémé en 2014.

**12** Sandra Barnes et Paula Girshick Bean-Amos, « Ògún, the Empire Builder », in Sandra T. Barnes (éd.), *African Ògún, Old World and new*, Indiana University Press, 1989, p. 39-64. Isaac Adeagbo Akinjogbin, « L'impact du fer en pays Yoruba », in Bocoum Hamady (dir.), *Aux origines de la métallurgie du fer en Afrique. Une ancienneté méconnue. Afrique de l'Ouest et Afrique centrale*, Unesco Éditions, 1999, p. 49-57.

**13** On trouve par exemple le témoignage de sacrifices de coqs et de chiens dans les écrits des explorateurs occidentaux des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Robert G. Armstrong, « The Etymology of the Word "Ògún" », in Sandra T. Barnes (éd.), *African Ògún, Old World and new*, Indiana University Press, 1989, p. 29-38 ; Adam Jones, *German sources for West Africa History, 1599-1669*, Weisbaden, Franz Steiner Verlag, 1983.

Quel est le rôle, la fonction sociale d'Ògún ? Dans une perspective fonctionnaliste, on peut supposer que les rituels liés à Ògún seraient, à leur origine du moins, des formules mnémotechniques visant à transmettre l'art de la forge et des alliages. Quoiqu'il en soit, les auteurs s'accordent sur le fait que la route d'Ògún semble coïncider avec celle de l'expansion de la métallurgie et l'avènement des royaumes et des empires d'Afrique de l'Ouest, de Teraga à l'empire du Danhomè, de l'est vers l'ouest. Pourtant, en croisant l'analyse des mythes et des étymologies, la tradition orale des récits de migration et d'installation des Ògún/Gú, les recherches archéologiques sur la métallurgie autochtone et les travaux palynologiques et paléophytogéographiques, on peut formuler une tout autre hypothèse.

### Ògún plus vieux et plus vaste qu'Ògún

Linguiste et spécialiste du monde yoruba, Robert G. Armstrong<sup>14</sup> propose une analyse stimulante de l'étymologie et des significations de termes aux sonorités proches du mot Yoruba « Ògún » dans cinq autres langues d'Afrique de l'Ouest, dont trois ne connaissent pas les cultes vodun. Or, les formes ògbú (Edo), ògwú (Idoma) ògú (Igala) Ògún (Igbo-Yoruba) et Gú (Fon) se rapportent toutes, dans leurs langues respectives, à l'acte de tuer mais aussi de se purifier, de se régénérer, de se transformer. Ainsi, « ògwú » est-il un concept clef de la société masculine des Idoma, qui vivent à l'est du Niger et ne pratiquent pas les cultes orisha : il est réservé aux grands chasseurs et à ceux qui ont tué un homme et en ont ramené la tête. La resocialisation d'un tel héros potentiellement dangereux pour le groupe s'effectue au moyen d'une purification rituelle réalisée par les forgerons. Le forgeron lave ògwú – l'acte de tuer – chez les Idoma, comme il lave le dieu Gú/Ògún chez les Yoruba et les Fon. Étudiant la « parenté vodou » en pays ouatchi, au Togo, Klaus Hamberger note que Gú/Egú signifie à la fois « le vodou Gun », et l'« état ou force produit par une violation d'interdit »<sup>15</sup>. Il indique que, lorsqu'une personne a reçu le Gú dont les accidents, crimes ou violations d'interdits sont la manifestation, seuls des rites, dont le nom se traduit par « enlèvement de la saleté du Gú » ou par « ramassage du Gú de la tête », peuvent permettre de libérer la victime. Le sacrifice consiste notamment à tuer une poule sans utiliser de

**14** Robert G. Armstrong, « The Etymology of the Word “Ògún” », in Sandra T. Barnes (éd.), *African Ògún, Old World and new*, Indiana University Press, 1989, p. 29-38.

**15** Klaus Hamberger, *La parenté vodou. Organisation sociale et logique symbolique en pays ouatchi (Togo)*, Paris CNRS et Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 615

couteau, le plus souvent en lui déchirant le bec<sup>16</sup>. C'est exactement le type de sacrifice dédié au dieu Gú auquel j'ai pu assister à Porto Novo, en 2014, au sein de la collectivité Gbeloko : pour des raisons analogiques, on n'utilise pas de couteau lorsque l'on s'adresse à lui. S'appuyant sur de nombreux autres exemples, dont, notamment, le déroulement des rituels, Armstrong en tire l'hypothèse suivante : le concept associé à Ògún serait à la fois antérieur à l'arrivée de l'âge du fer, et bien plus vaste que le monde yoruba. La chasse, la guerre et, plus tard, la forge, seraient constitutives de ce Dieu-concept en même temps qu'elles incarneraient des étapes différentes du développement humain : paléolithique pour la chasse, néolithique pour la guerre et l'âge du fer – non précédée d'un âge de bronze en Afrique de l'Ouest. Or, lorsque, dans les années 1980, Armstrong suppose un Ògún-concept antérieur à l'âge du fer, il ne peut connaître les récentes découvertes archéologiques qui mettent à mal l'hypothèse diffusionniste et tendent à montrer que la métallurgie s'est développée de manière autonome dans une région qui s'étend du sud du Togo au Nigeria et au Niger, il y a sans doute plus de 3500 ans<sup>17</sup>. Ces révélations archéologiques ne me semblent pas infirmer l'hypothèse d'Armstrong d'un Ògún-concept très ancien, mais repoussent dans le passé l'association de la divinité, de la chasse, de la forge, et de la guerre. Surtout, elles battent en brèche l'idée selon laquelle l'expansion des empires d'Ile-Ifé et d'Oyo serait liée uniquement à la capacité de ces royaumes à maîtriser le fer contre des populations autochtones qui n'auraient pas connu la métallurgie.

### Croiser les sources pour tracer les routes

Selon les archéologues et les écologues, la métallurgie et l'agriculture aurait progressivement provoqué une déforestation qui expliquerait, en partie du moins, le Dahomey Gap, c'est-à-dire la coupure qui scinde la forêt dense humide en constituant un couloir aride s'étendant du sud est du Ghana au sud Bénin. Dans ce couloir, les forêts sont des paysages culturels, produits

**16** Idem, p. 483-484.

**17** Isaac Adegbo Akinjobin, « L'impact du fer en pays Yoruba », in Bocoum Hamady (dir.), *Aux origines de la métallurgie du fer en Afrique. Une ancienneté méconnue. Afrique de l'Ouest et Afrique centrale*, Unesco Éditions, 1999, p. 49-57 ; L.-M. Maes-Diop, « Bilan des datations des vestiges anciens de la siderurgie », in Bocoum Hamady (dir.), *Aux origines de la métallurgie du fer en Afrique. Une ancienneté méconnue. Afrique de l'Ouest et Afrique centrale*, Unesco Éditions, 1999, p. 189-193 ; David A. Aremu, « Les routes du Fer : une contribution du Nigeria », in Bocoum Hamady (dir.), *Aux origines de la métallurgie du fer en Afrique. Une ancienneté méconnue. Afrique de l'Ouest et Afrique centrale*, Unesco Éditions, 1999, p. 147-165. Voir également la contribution de Didier N'Dah dans cet ouvrage.

par l'homme, pour des usages de subsistance, de sécurité et/ou de culte<sup>18</sup>. Nous voici donc avec un âge du fer néolithique commun à toute la région, dont les conséquences écologiques paraissent majeures. Qu'en est-il alors d'Ògún ? Est-il resté sagement entre Ifé et Oyo jusqu'à son enlèvement par les rois d'Abomey comme le supposent implicitement la plupart des travaux ?

Mon hypothèse est que ce n'est pas le cas : Ògún est multiple, et Ògún est partout. Prenons le Ògún de *Gukomè*, quartier et collectivité de Porto-Novo dédié à Gou. Selon la tradition orale, son fondateur, Sagbo Ayato (le forgeron Sagbo) serait venu d'Alada<sup>19</sup> sous le règne du roi Sodji, un des successeurs du conquérant Te-Agbanlin, accompagné de son Gú/Ògún<sup>20</sup>. Le premier Te-Agbanlin – sans doute un titre plutôt qu'un nom – n'est peut-être jamais venu à Ajace, comme on va le voir plus loin. Cette tradition d'une migration d'Alada est commune à nombre des ancêtres fondateurs des places vodun de Porto-Novo, ville initialement nommée Ardres en référence à l'ancienne capitale du royaume d'Alada. Porto-Novo désignait jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle le nouveau port de traite (d'où son nom) créé au XVII<sup>e</sup> à l'emplacement de l'actuelle Semè Kpodji<sup>21</sup>.

**18** Dominique Juhé-Beaulaton, Bernard Roussel, « À propos de l'historicité des forêts sacrées de l'ancienne Côte des Esclaves », in Monique Chastanet. *Plantes et paysages d'Afrique, une histoire à explorer*, Karthala, p. 353-382, 1998. <halshs-00089317>, Aziz Ballouche et alli, « le projet « Dahomey Gap » : une contribution à l'histoire de la végétation au sud-benin et sud-ouest du Nigeria, *Berichte des Sonderforschungsbereichs* 268, Ban 14, Franckfur a.M. 2000 : 237-251, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00130147/document>.

**19** Autre version relayée par le site internet d'André Magnin : Sagbo Ayato aurait été le forgeron du roi Toffa. <http://www.magnin-a.com/fr/artistes/presentation/45/calixte-dakpogan>. Si cette version est attestée, cela pourrait expliquer la situation de Gukomè, proche du palais Honmè, habité par les descendants du jumeau Dasa, alors que le vodun Dakpo et les Dakpogan sont responsables de l'intronisation du roi de Davié, descendant de son jumeau Dasu. Aujourd'hui situé dans la banlieue de Porto-Novo, Davié est la reconstitution mystique de la ville de Davie, située à l'emplacement de l'actuelle Allada (avec deux l), comme Xogbonou reproduit la cité d'Ardres.

**20** À propos de Gukome confère les travaux de Sarah Tassi et l'article « Un Gou de blanc » dans cet ouvrage. Merci à Sarah Tassi pour cette précision, décisive dans la reprise intégrale de cette enquête initialement consacrée à l'état des connaissances sur les Ògún du Nigeria.

**21** Pierre Verger relève qu'en 1848, selon Francis de Castelnau, consul de France à Bahia, l'immense majorité des esclaves présents à Bahia sont nagos, et ont été embarqués à Lagos ou à Porto-Novo. Les dahoméens présents viennent également de Porto-Novo. Pierre Verger, « Relations commerciales entre le Brésil et le Golfe du Bénin », *Journal de la Société des Américanistes*, t. 58, 1969, p. 31-56. Voir aussi Alain Videgla, *Un État Ouest-Africain : le royaume Goun de Hogbonou (Porto-Novo) des origines à 1908*, thèse de doctorat d'État, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1999 ; Alain Sinou, « Les singularités des formes patrimoniales à Porto-Novo », dans Christine Mengin et Alain Godonou (dir.), *Porto-Novo : Patrimoine et développement*, Publications de la Sorbonne/École du patrimoine africain, Paris/Porto-Novo, 2013, p. 153-195.

La cité-royaume porte également le nom yoruba à l'étymologie controversée d'Adjacè ou Adjaché (conquis par les Adja), puis le nom gun-gbe de Xogbonu/Hogbonou (La grande maison). « Adjaché », c'est aussi le nom d'un quartier de Tado, royaume ancestral des populations Adja, situé dans l'actuel Sud est du Togo, d'où sont partis les fondateurs d'Alada, en emportant, selon la légende, le Gubasa du roi de Tado. Une histoire des lignages maternels souvent issus des populations conquises apporterait sans doute des éclairages décisifs à la compréhension des dynasties et des migrations<sup>22</sup> ! Ainsi, l'une des versions du mythe fondateur des Aladanu (gens du royaume d'Alada) stipule que le vieux roi de Tado a donné sa fille en mariage à Adimola, un chasseur/guerrier d'origine yoruba. Dasu et Dasa, les jumeaux issus de cette union vont succéder au vieux roi de Tado. C'est Kokpon, seizième descendant de Dasa, (chiffre à signification mythique : les 16 signes premiers du Fa, les 16 éléments indispensable à la création d'un Gou) qui fonde Alada. Selon ce récit, Kokpon a trois fils : Meji, futur roi d'Alada, Tè-Agbanlin (dont les descendants vont fonder Hogbonou) et Mewegbo (Fondateur d'Abomey)<sup>23</sup>. Mais qui a fondé Tado ? Un mythe stipule que l'ancêtre fondateur serait descendu du ciel avec... un marteau et une enclume, tandis qu'un autre affirme que le berceau de l'humanité et de Tado se trouverait... à Ile-Ifé Ceci est la version des conquérants, descendants du fondateur du Royaume de Tado, Togbui-Anyi, arrivé d'Oyo (ou de Ketou, selon les versions), aux alentours du XIII<sup>e</sup> siècle.

Quoi qu'il en soit, dans cette version, Ògún ne quitte plus Oyo au XVIII<sup>e</sup> mais au XIII<sup>e</sup> siècle et arrive dans un pays qui utilise la forge depuis le néolithique, a déjà connu des vagues successives de migrations issues de l'actuel Atakora, de populations venues de l'aire Songhaï aux alentours de l'an 1000, puis, enfin, de multiples vagues de migrations Yoruba. Bertho dans les années 1930, Godonou, Gabiyor, Medeiros et Juhe-Beaulaton plus récemment<sup>24</sup> évoquent ou décrivent ces vagues de migrants qui s'installent dans une région déjà fortement habitée. Sur le site de Sodohomé, Randsborg et Merkyte notent que la production de métal et de poteries a connu une forte expansion entre l'an 1000 et le XVI<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>. Mais comment alors imaginer que ces populations

**22** Boniface I. Obichere, « Women and slavery in the Kingdom of Dahomey », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 65, n° 238, 1<sup>er</sup> trimestre 1978. p. 5-20.

**23** Marie-Josée Pineau-Jamous, « Porto-Novu : royauté, localité et parenté », *Cahiers d'études africaines*, vol. 26, n° 104, 1986. p. 547-576.

**24** Dominique Juhé-Beaulaton, Bernard Roussel, « À propos de l'historicité des forêts sacrées de l'ancienne Côte des Esclaves », in Monique Chastanet. *Plantes et paysages d'Afrique, une histoire à explorer*, Karthala, p. 353-382, 1998. <halshs-00089317>

**25** J. Cameron Monroe, *The Precolonial State in West Africa: Building Power in Dahomey*, Cambridge University Press, 2014.

du Sud Togo et du Sud Bénin n'aient pas eu connaissance d'Ògún, comme concept ou comme divinité avant même le XIII<sup>e</sup> siècle ?

En bref, après un séjour de quelques siècles à l'ouest du Bénin, et une boucle à travers le Dahomey gap, Ògún « revient » en pays Yoruba avec les Gun-nu. La date d'arrivée de Te-Agbanlin (ou ses descendants) diffère grandement entre les auteurs : entre 1600 et 1730, le plus probable étant, selon, Yves Person, que le roi arrivé aux alentours de 1730 ait été précédé de plusieurs générations d'Aladanu<sup>26</sup>. De même, selon Alain Godonou<sup>27</sup>, les Aladanou arrivent après la conquête d'Alada par le Dahomey en 1724 et s'installent dans un espace où cohabitent déjà, entre autres, des chefferies Ahoiri à Akron et Djassin, et les Tossonou qui avaient fui le pays Wémè au tout début du 18<sup>e</sup>. Les Ahoiris sont des chasseurs, les Tossonou des forgerons, nous y reviendrons. Reproduisant la structure mythique du palais et des villes d'Ardres, d'Alada et de Tado, les Aladanou nouveaux venus s'installent autour de leurs ancêtres et divinités respectives, et fondent la cité-royaume d'Ajace /Xogbonu (Hogbonou), encore nommée Petit Ardres ou Ardrah par les premiers voyageurs occidentaux car il est tributaire de Grand Ardres / Alada avant la conquête de cette dernière par le Dahomey. Cité en 1698 par Guillaume Bosman<sup>28</sup>, « premier marchand » à El Mina pour la Compagnie des Indes occidentales d'Amsterdam, le port de traite est situé à l'endroit de l'actuel Sémè et serait donc antérieur à l'arrivée de Tè-Agbanlin<sup>29</sup>. Il ne devient toutefois un comptoir autonome qu'au milieu du 18<sup>e</sup>, d'où les fréquentes confusions de date. Selon Isaac Adegbo Akinjogbin, les lignages royaux aladanu reçoivent l'aide du royaume d'Oyo pour s'installer

**26** Selon la tradition, Te-Agbanlin est l'un des 3 frères rivaux dans la guerre de succession d'Alada et il émigre avec sa suite à Hogbonou tandis que l'un de ses frères reste à Alada et que l'autre fonde le royaume d'Abomey au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Plusieurs historiens, dont Yves Person qui se base sur le mode de transmission en « Z » de la royauté de Porto-Novo, estiment de manière très convaincante que Te-Agbanlin resta en réalité à Grand Ardre, capitale du royaume d'Alada. Ses descendants migrèrent plus d'un siècle plus tard, alors que leurs cousins d'Abomey envahissaient Alada. Isaac Adegbo Akinjogbin, *Dahomey and its Neighbours, 1708-1818*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967 ; Yves Person, « Chronologie du royaume gun de Hogbonu (Porto-Novo) », in *Cahiers d'études africaines*, vol. 15, n° 58, 1975. p. 217-238.

**27** Alain Godonou, *L'artisanat traditionnel du fer à Porto-Novo (de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours)*, mémoire de maîtrise, Université nationale du Bénin, 1984.

**28** Guillaume Bosman, *Voyage de Guinée contenant une description nouvelle et très exacte de cette côte où l'on trouve et où l'on trafique l'or, les dents d'éléphants et les esclaves*, Antoine Schouten, Utrecht, 1705.

**29** L'ouvrage de Kwesi J. Anquandah, *Castles and Forts of Ghana*, Ghana Museum & Monuments Board, 1999, propose une carte européenne de la région où figure un « P. Novo Road » située à l'emplacement de l'actuel Sémè-Kpodji, à l'instar de « Whyda Road ». Cette carte est datée de 1634.

parmi leurs anciens vassaux tori, peda, seto, wemenu<sup>30</sup>. La suite est racontée par Pierre Verger<sup>31</sup>. En intronisant Dé Hakpon roi de Porto-Novo en 1729, après que le Dahomey (Danhomè ? à distinguer de la colonie française) eut conquis Ouidah, le royaume Oyo s'assure plusieurs ports de traite : Porto-Novo, Apa (Epe) et Badagri. Porto-Novo prend plus d'importance encore après le sac d'Apa par le Danhomè en 1778. Les Français ont pensé construire un fort à Sémè /Porto-Novo avant d'y renoncer, se contentant d'une « loge », moins coûteuse. Il n'y a aucun monopole européen pour tous ces ports. Seul lieu de la côte à posséder un marché des esclaves, la cité royaume d'Ajacè/Xogbony/Ardres prend le nom de son port de traite et concurrence Abomey. Sa rapide expansion serait liée notamment liée à l'abondance de « l'offre » et au moindre coût des esclaves<sup>32</sup>. Ainsi, selon Manning et Sinou, 85 000 esclaves auraient été achetés à Porto-Novo, par des Occidentaux, entre 1781 et 1790<sup>33</sup>.

Mais les Peuls s'emparent d'Oyo en 1837, Badagri a pris son indépendance et la traite est progressivement interdite. La colonisation anglaise s'impose au Nigeria. Bientôt, les maisons de commerce marseillaises négocient avec le roi Tofa et poussent à la conquête du Danhomè, dans l'objectif explicite de contrer la concurrence anglaise<sup>34</sup>. S'appuyant sur les recensements de

**30** Marie-Josée Pineau-Jamous, « Porto-Novo : royauté, localité et parenté », *Cahiers d'études africaines*, vol.26, n° 104, 1986. p.547-576 ; Isaac Adeagbo Akinjogbin, *Dahomey and its Neighbours, 1708-1818*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967.

**31** Pierre verger, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe du Bénin et Bahia de Todos os Santos du xviii<sup>e</sup> au xix<sup>e</sup> siècle*, Paris-La Haye, Mouton, 1968. Sur ce sujet, voir aussi Brigitte Kowalski, « Acquérir le bois d'ébène : les comptoirs de traite sur la côte des esclaves », in *Les routes du philanthrope, cahier n°1*, avril 2009, p. 99-120.

**32** Confère Michel Videgla, « Un État ouest-africain : le royaume goun de Hogbonou (Porto-Novo) des origines à 1908 », thèse d'État d'histoire, 1999, p. 367-376

**33** Patrick Mannings, *Slavery, Colonialism and Economic Growth in Dahomey 1640-1960*, Cambridge, 1982 (rééd. 2004) ; Alain Sinou, « Les singularités des formes patrimoniales à Porto-Novo », dans Christine Mengin et Alain Godonou (dir.), *Porto-Novo : Patrimoine et développement*, Publications de la Sorbonne/École du patrimoine africain, Paris/Porto-Novo, 2013, p.153-195.

**34** Les entreprises marseillaises Régis puis Fabre ont joué un rôle primordial dans l'implantation des palmiers à huile au Dahomey après l'interdiction de la traite. Ils ont ensuite fortement incité L'État Français à annexer le Dahomey, au prétexte de la concurrence anglaise et de la mauvaise grâce de Behanzin. G. François, *Notre colonie du Dahomey*, Paris, Larose, 1905 ; Roland Caty et Eliane Richard, « Négoce maritime à Marseille au xix<sup>e</sup> siècle : exemples d'adaptation et de spécialisation », *Provence Historique*, fascicule 170, 1992, p. 591-609 ; Pierre Trichet, « Victor Régis, l'armateur marseillais qui voulait une mission catholique à Ouidah », *Histoire et missions chrétiennes*, 2011/2, n°18, p. 149-181.

l'époque, Alain Sinou estime qu'avec environ 20 000 habitants, Porto-Novo est à la fin du xix<sup>e</sup> siècle une des plus grandes villes d'Afrique de l'Ouest<sup>35</sup>.

Après plusieurs siècles de séparation, les réfugiés se sont donc installés au xviii<sup>e</sup> au milieu des chasseurs et des forgerons. Selon Dunglas, Hounsinou et Godonou, les forgerons Tossonou sont d'origine yoruba, ont quitté leur ville d'origine, Tosso, située dans la province Egba du royaume d'Oyo (à l'ouest de l'actuel Abeokuta) au xv<sup>e</sup> siècle environ pour s'installer à l'ouest du pays Weme, puis, dix générations plus tard, ont reflué vers l'est, lors des attaques du royaume d'Abomey sur les Wémènu, entre 1708 et 1716. Selon les récits recueillis par Alain Godonou, les Tossinou fuyant les guerres se sont installés le long de la rive de la lagune qui relie Akron à Gbadagry/Badagri<sup>36</sup>. La dernière phrase de leur litanie les désigne comme « enfants des sept Gu » (Omo Ogu mejéjé)<sup>37</sup>, le quartier wémènu d'Akron où ils vivent s'appelle « Gan-kon », qui signifie « près du fer » et abrite deux temples dédiés à Gu<sup>38</sup>. Les Adja arrivent quelques années plus tard, avec, parmi eux, les responsables du culte au vodun Dakpo, lié à l'intronisation du roi, les Dakpogan, dont Sagbo, forgeron à la cour d'Alada et ancêtre de la collectivité de Goukomey. Au xix<sup>e</sup>, ils sont rejoints par les forgerons Houegbonu, qui ont effectué les mêmes trajets, avec un détour par Adjara. Tous ces forgerons retrouvent des populations venues directement de Kétou ou Oyo, leurs lointains cousins. Comment ne pas supposer que ces dernières ne révéraient pas cette divinité avant même sa conquête par les Gunnu ? Quelle place Ògún joua-t-il dans cette migration et cette installation ? Dès les années 1930, Bertho<sup>39</sup> s'intéresse à l'histoire et

**35** Alain Sinou, « Les singularités des formes patrimoniales à Porto-Novo », dans Christine Mengin et Alain Godonou (dir.), *Porto-Novo: Patrimoine et développement*, Publications de la Sorbonne/École du patrimoine africain, Paris/Porto-Novo, 2013, p. 153-195.

**36** Alain Godonou montre que la temporalité des dix générations, issues de la tradition orale recueillie par Douglas correspond à la victoire du roi d'Abomey Akaba sur les Wémènu en 1708, victoire qui impliqua sans doute la fuite vers l'est des Tossinou. Alain Godonou, *L'artisanat traditionnel du fer à Porto-Novo*, *op. cit.*, p. 23. confère également : E. Dunglas, « Adjohoun : étude historique », *Études Dahoméennes*, n° 8, oct. 1966, p. 57-60. A Hounsinou, *Approche historique des Wémènu : le royaume de Dangbo et ses rapports avec les voisins (du 18<sup>e</sup> siècle jusqu'en 1908)*, TER, Université nationale du Bénin, ENS 1980.

**37** Alain Godonou, *L'artisanat traditionnel du fer à Porto-Novo*, *op. cit.*, p. 25.

**38** *Ibid.*, p. 26. Il est intéressant de noter que Alain Godonou parle de « musée privé » pour désigner ces autels et non de temples en activité, et présente Henri Kiki, comme son conservateur (vérifier si c'est le même que pour avessan). Le mémoire est rédigé en 1984, période du marxisme béninisme.

**39** Jacques Bertho, « La Parenté des Yoruba aux Peuplades de Dahomey et Togo, Africa », *Journal of the International African Institute*, Vol. 19, No. 2 (Apr., 1949), p. 121-132, [www.jstor.org/stable/3180626](http://www.jstor.org/stable/3180626)

l'étymologie de ce terme «Gun» qui désigne la langue et les gens de Porto-Novo issus de cette migration. Suite à un entretien avec un prince d'Abomey qui revendique lui aussi le titre de Gu-nu, il en conclut qu'il s'agit d'un titre laudatif, désignant les gens du Dieu de la guerre, de la chasse et du fer.

## Ce Gou-là

Ajacè, Xogbonu, Alada, (petit) Ardres, Ardra, Porto-Novo. La petite cité-royaume aux multiples noms est l'héritage de ces multiples circulations, migrations, installations, auxquelles s'ajoutèrent bientôt les Afro-Brésiliens, qui allaient marquer la ville par leurs commerces et leur architecture. Après avoir été combattus par les missionnaires, les colons et la république marxiste pendant près de deux siècles, le culte vodun est sorti de sa clandestinité relative dans les années 1990 avec la volonté du président Soglo d'en donner une vision plus culturelle que cultuelle, notamment à Ouidah. À Porto-Novo, tout en restant encore peu visible pour les étrangers<sup>40</sup>, Gou est présent dans de multiples places et collectivités, parmi d'autres – Eshu Legba notamment mais aussi Tohossou, les jumeaux, les ancêtres. Longtemps oubliées des politiques patrimoniales<sup>41</sup>, les autels, temples, arbres sacrés et marques tangibles du vodun sont depuis peu au cœur de plusieurs programmes de réhabilitation des places dites vodun.

Les caractères et caractéristiques de Gou diffèrent d'un temple à l'autre, le caractère guerrier et l'usage visible du métal n'étant nullement exclusif<sup>42</sup>. S'il est utilisé de manière générique en Occident et dans le nouveau monde, Ogu (Ogou en français) est aussi la traduction en gun-gbè de O+gu = le Gu, ce Gu particulier. Pour donner une idée de cette complexité, je propose une

**40** Analysant les relevés des divinités des missionnaires dans le monde yoruba précolonial, Peel remarque que la visibilité et l'exubérance d'Ògún, notamment à travers les festivals de l'est du Nigeria se trouve dans les villes où le métal est le plus rare, alors que dans les lieux traditionnels d'extraction et de forge, il fait parti de la vie quotidienne et reste invisible pour les étrangers, en l'occurrence les missionnaires. J. D. Y. Peel, « A comparative Analysis of Ògún in Precolonial Yorubaland », dans Sandra T. Barnes (éd.), *African Ògún, Old World and new*, Second Expanded Edition, Indiana University Press, 2007, p. 263-289

**41** Saskia Cousin, « Extensions du domaine de la restauration. Porto-Novo capitale », dans Christine Mengin et Alain Godonou (dir.), *Porto-Novo: Patrimoine et développement*, Publications de la Sorbonne/École du patrimoine africain, Paris/Porto-Novo, 2013, p. 441-460.

**42** Selon Williams (1974), dans la « capitale » d'Ògún, Ire, située au Nigéria, les objets de culte ne seraient pas façonnés en métal. Denis Williams, *Icon and Image: A study of Sacred and Secular Forms of African Classical Art*, London, Allen Lane, 1974. On peut faire ce même type d'observation à Porto-Novo. Il faut toutefois relativiser cette assertion en distinguant l'aspect extérieur de la divinité – ses « habits » – de sa composition essentielle, invisible au profane.

métaphore familiale: Ògún/Gú serait un nom de famille, avec des frères proches et des cousins lointains. Dans ce contexte, pour devenir Ogu, chacun des Gú peut, doit se faire un prénom, dans la branche qui lui est propre, par exemple la représentation à destination des étrangers, proches ou lointains, amis ou ennemis. Le mariage pour tous est de mise: ainsi l'Ogou-mère de *Gukomẹ* n'est-il pas une divinité femelle mais un genre maternel: installé au cœur de la collectivité, il veille sur elle. Ogou-père, Ogou du dehors, est un chasseur. « Il est debout » et ne peut rester enfermé: « notre Gu du dehors ne peut pas habiter dans une chambre. Sa case doit être ouverte! »<sup>43</sup>. Il surplombe la forge et surveille les accès. C'est sous les auspices de ces divinités qu'à grandi l'artiste-forgeron Théodore Dakpogan.

### Créer (avec) Ògún<sup>44</sup>

Né en 1954, Théodore Dakpogan forge depuis l'enfance à *Gukomẹ*, au sein de sa famille: « Le métal a un vrai sens pour moi qui suis né forgeron, parce que c'est ça en un premier temps notre dieu, en tant que fils du dieu Ògún »<sup>45</sup>. Désormais installé à Adjara, Théodore Dakpogan travaille dans une grande cour peuplée d'enfants, de voisins et d'amis, de masques et de sculptures<sup>46</sup>. Il y travaille le métal récupéré, fondu et refondu, martelé et agencé avec d'autres pièces et restes de la société industrielle. Les masques bienveillants de Dakpogan semblent, d'un point de vue plastique, très loin des inquiétants Legbas<sup>47</sup>, monticules de terre vaguement anthropomorphes, installés à chaque

**43** Extrait d'entretien à *Gukomẹ* réalisé en 2016 par Sarah Tassi et Amandine Yehouetome.

**44** Les lignes qui suivent sont extraites d'un article long paru dans les cahiers d'étude africaines, remaniées et réutilisées ici avec l'aimable autorisation de la revue Cahiers d'études africaines: « Des faiences de Gou. Art contemporain et vodun au Bénin », in *Cahiers d'études africaines* n° 223: *De l'art (d'être) contemporain*, 2016, p. 503-516.

**45** Théodore utilise le terme goun-gbe *Gukomẹ* (une variante du fon-gbe *Gukomẹ*) mais l'écrit phonétiquement Goukomey. Il ne se dit pas fils d'Ogou, mais fils d'Ògún, proche divinité yoruba liée au culte des Orisha. La tentation de « purifier » la restitution en choisissant l'une ou l'autre des langues pour un article ne correspond pas à la pratique des Aînonvis (habitants de Porto-Novo). Comme le rappelle Théodore: « On parle goun avec du yoruba dedans. Et quand on parle vite, rapidement mina peut sortir de notre bouche. » Les citations de Théodore Dakpogan sont extraites de conversations filmées entre janvier et juin 2014.

**46** Voir fig. 1.

**47** Legba, autrement nommé Eshu, tient le rôle de messager et d'interprète entre les dieux et les hommes. Chaque carrefour, chaque quartier, chaque famille, mais aussi chaque vodun a son propre Legba, incarné par un monticule de terre souvent priapique. C'est « le dieu des chemins, des carrefours ou des destins, le guetteur aux seuils des foyers, celui qui surveille les lieux de passage. Il ouvre et ferme les portes, celles des maisons, celles aussi des itinéraires



**Fig. 1.** Dans la cour de l'atelier de Théodore Dakpogan (au premier plan, sculpture d'Ogun), Adjara, Bénin, 2016. Crédit: Saskia Cousin

coin de rue de Porto-Novo ou d'Adjara. En revanche, ses œuvres de faiences métalliques expriment un continuum entre son regard d'artiste contemporain et son métier d'artisan attaché à Ògún et à la fabrication des autels portatifs dédiés aux morts, les *asen* (ou *assins*). Ses créations diffèrent selon leurs destinations, sacrées ou profanes, initiées au culte vodun au à l'art contemporain. Dans les années 1990, il crée ainsi un Gù de fer rouillé patiné qui rentrera dans la collection de Jean Pigozzi. En janvier 2014, pour protéger ma famille sans effrayer les enfants, Dakpogan installe dans notre jardin de Porto-Novo un Asen avec une tête de *smiley* (ou emoticon) qui caractérise son intention bienveillante. Son goubasa (sorte de cimenterie) est remplacé par un parapluie/para-tonnerre contre les débordements possibles d'Oya son épouse, ou de Héviésio (Shango en yoruba), son frère. En mai 2015, Théodore Dakpogan est, avec deux autres artistes, invité en résidence au Centre, nouveau lieu culturel bénino-français situé à Abomey-Calavi, la banlieue résidentielle de

de la vie». Erwan Dianteill et Michèle Chouchan, *Eshu, Dieu d'Afrique et du nouveau monde*, Larousse, 2011, p. 5.

Cotonou, et dirigé par l'artiste béninois Dominique Zinkpé<sup>48</sup>. Il choisit alors de produire un *Gù Manchot*<sup>49</sup>, en référence au Gou exposé au pavillon des Sessions du Louvre, œuvre d'Ekplékendo Akati longtemps exposé au musée de l'Homme<sup>50</sup>. La machette et la cloche, ses attributs, furent égarées dans les limbes des réserves du musée de l'Homme et ne seront retrouvées que dans les années 2000, au moment de son transfert au Louvre. Théodore Dakpogan a pris connaissance de cette œuvre à travers les photographies anciennes qui le présentent mains nues, les pouces levés. Se saisissant de cette image d'un Gou doublement spolié – volé et sans armes – mais désormais exposé au Louvre, Théodore Dakpogan réalise un *Ògùn* amputé, en référence à la *Vénus* de Milo ou à la *Victoire de Samothrace*, autres pièces majeures du musée parisien.

**48** C'est après avoir consulté le catalogue *Bois sacré* de l'exposition de Dakar, que Timothée Grimblat, directeur artistique du Centre, a contacté Théodore. Fruit d'une coopération entre la galerie Vallois, le collectif des antiquaires de Saint-Germain-des-Prés et l'Ong Hospitalité et développement, le Centre a pris pour thème de résidence artistique « Capitalisme, mon chéri ». À l'instar de l'exposition collective *Mickey au Bénin*, montée à Paris à la galerie Vallois en 2014, il s'agit, ici, de demander aux artistes béninois de se saisir d'un concept débattu en Occident. Si la plupart des artistes de *Mickey au Bénin* n'avaient jamais entendu parler de la souris aux pieds jaunes avant d'être sollicités, l'exposition de Paris rencontra un grand succès : presque toutes les œuvres furent vendues. De Mickey au capitalisme, il n'y a qu'un pas, et le choix de ces thématiques peut être lu comme la réactualisation de la figure du Blanc dans les arts non occidentaux, avec toujours, la fascination que suscite ce miroir.

**49** Voir fig. 2 et 2 bis.

**50** Les hypothèses sur l'origine et les conditions de création de cette œuvre –phares des dits « arts premiers » sont multiples. Marlène Biton fut la première à rédiger un texte sur auteur, l'artiste forgeron Ekplékendo Akati mais les hypothèses sur la date de création et la destination de cette œuvre sont multiples. Les récentes recherches menées par Gaëlle Beaujean-Baltzer et présentées dans cet ouvrage permettent de préciser deux versions. Selon la première, en accord avec Marlène Biton, soit le roi Ghézo (1818-1858), soit son fils Glélé (1858-1889), firent enlever cette statue qui protégeait la ville de Danmé, en même temps que son sculpteur, Akati, d'origine yoruba. Autre version : selon le petit fils du forgeron, Simon Akati, la statue fut forgée à Abomey à la demande de Glélé pour les funérailles de son père Ghézo. Cette statue fut abandonnée sur une plage de Ouidah en 1892 lors de la défaite de l'armée de Béhanzin, récupérée » par le capitaine français Fonsagrives qui en fit don au musée d'ethnographie du Trocadéro. La statue est considérée par Apollinaire comme une œuvre d'art dès 1912, avant d'être exposée comme telle dès les années 1930. Comme le note Maureen Murphy, cette statue fut tour à tour « objet sacré, insigne du pouvoir des rois du Bénin puis de l'Empire colonial français, objet d'étude ethnographique, œuvre d'art ». Elle traversa les champs mouvants des époques, des disciplines et des imaginaires. Marlène Biton, « Question de Gou », *Arts d'Afrique noire*, 91, 1994, p. 25-34. Maureen Murphy, « Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon », dans *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly, 2009 (« Les actes »). <http://actesbranly.revues.org/213>



Fig. 2. Théodore Dakpogan, *Ogun*, 2016. Crédit : Saskia Cousin



Fig. 2 bis. Théodore Dakpogan, *Ogun* (détail), 2016. Crédit : Saskia Cousin.

### Alliages de Gou ?

En forgeant un Gou que porte une forme humaine, Théodore inscrit son œuvre dans les références connues de l'histoire de l'art occidental, dans le cadre d'une résidence artistique bénino-française et, plus généralement, dans le contexte des productions à destination des non-initiés, qu'ils soient proches voisins, ennemis à combattre, ou public à convaincre.

Toutefois, ce qu'il partage avec tous les Ôgún/Gou/Ogou, dont celui d'Akati, est moins visible, mais plus fondamental pour ce qu'il restitue du paradigme d'Ôgún : la destruction/création, l'alliage et l'alliance. Le Gou d'Akati est ainsi composé de matériaux divers, dont des pièces de blindage européen et des

tiges de fonte forgées avec des ancrs de marine<sup>51</sup>. Considéré par les Occidentaux comme un chef-d'œuvre d'avant-garde dans sa conception formelle, cette hybridation est en fait commune aux représentations de la divinité, à plusieurs niveaux. La divinité elle-même ne peut, a priori, s'incarner que dans l'alliance de 16 éléments qui compose l'assein (assin) qui couvre les têtes – incomplet dans le cas du Gou d'Akati. Les Gou de Dakpogan et d'Akati partagent surtout une structure composite, ou plutôt, « composée », qui dit également quelque chose de leur destination. Avec l'utilisation de pièces de métal européen, celui d'Akati marque la volonté d'approprier la force de l'ennemi. La modernité du Gou d'Akati est formelle, mais Ògún est, par essence, un dieu de la modernisation, de la civilisation. La sculpture de Théodore est, quant à elle, confectionnée à partir des faïences métalliques et colorées, soit des plats et des bassines métalliques émaillés, le plus souvent d'origine nigériane, utilisées pour la cuisine et le transport de l'eau avant l'arrivée massive des ustensiles en plastique. Les faïences sont intéressantes de par leurs origines, leurs usages quotidiens puis artistiques, mais aussi leur destination initiale: Dakpogan achète cette « faïence » usagée en partance pour l'Europe, au prix de la ferraille, afin de réaliser ses œuvres qui seront, pour la plupart, vendues à des Européens par l'intermédiaire de ressortissants du Niger. Il ne s'agit pas du recyclage de déchets locaux qui seraient sinon perdus, mais, *in fine*, de la remise en circulation, avec une plus-value artistique, d'un objet aux circulations internationales comme le furent les ancrs et le blindage utilisés par Akati. La composition de la sculpture représente le caractère particulier de chacun des Ògún, de ceux qu'il protège, du public auquel il s'adresse<sup>52</sup>. Gou au Louvre est en marche, mais a les yeux fermés: c'est l'incarnation des rois d'Abomey, conquérants, combattants. L'Ogou de Dakpogan est porté par un placide manchot, statique et silencieux, que l'on dirait vêtu de wax, à l'instar de tous les Porto-Noviens. C'est l'Ogou des arts de faire du quotidien, il a les oreilles déployées, les yeux grands ouverts. C'est l'Ògún de Porto-Novo, son pouvoir, modeste mais persistant, vient du secret, du silence, ce qui n'empêche pas la connaissance, la bienveillance, l'enjouement. C'est aussi celui des peuples de l'Afrique du XXI<sup>e</sup> siècle: spoliés, amputés, bâillonnés, mais conscients.

**51** Tout élément qui, selon Gaelle Beaujean-Baltzer, renforce l'hypothèse d'une conception à Abomey, car, comme le note Joseph Adandé, c'était alors la seule ville à même de posséder ce type d'éléments.

**52** Confère notre article: Sarah Tassi, Saskia Cousin, Amandine Yehouéome, « un Gou de blanc », dans cet ouvrage.

## Ògún, divinité du processus de civilisation ?

Si les hypothèses proposées ici bouleversent un peu la chronologie et la géographie habituelles, cela ne remet pas en cause l'interprétation anthropologique visant à expliquer le rôle central joué par Ògún dans l'histoire des hommes et des femmes de cette région. Comme le note Sandra Barnes, Ògún est une « root métaphore », à l'instar d'Édipe, de Shiva ou de Thor : il récapitule un élément fondamental de la nature humaine, sa propension à explorer, conquérir et transformer – souvent par la destruction – les éléments physiques, les territoires et les peuples. De ce point de vue, le succès et les circulations d'Ògún peuvent être relus à la lumière des conséquences du Dahomey Gap, du développement de l'agriculture et de la métallurgie, de la violence des conquêtes et des prédatons. Cela permettrait d'expliquer le succès de sa descendance au nouveau monde : les humains déshumanisés par la traite atlantique avaient besoin d'Ògún pour comprendre et se réapproprier la violence extrême qu'ils subissaient. Aujourd'hui encore, de nombreuses branches familiales cohabitent en Haïti : les guerriers comme Ogou-Feray (Ogou Feraille), inspirateur de la révolution de 1804 et des fureurs de Dessalines, Ogou Badagris plutôt versé dans les conquêtes féminines ou encore Sin Jak Maj (Saint Jacques Majeur), version catholicisée du conquérant destructeur, mais : le politicien Ogou Panama, Ogou Chango, synthèse d'Ògún et de Xango ou encore le sorcier Achade. Dans le candomblé et l'umbanda brésilien, Ogoum, orixa de l'agriculture, de la chasse et de la guerre, est associé à Saint-Antoine, Saint-Georges ou Saint-Sébastien. Chacun a son histoire et sa personnalité, souvent tragique par sa fureur (auto)destructrice. Héros culturel du nouveau monde, il prend également place dans l'imagerie syncrétique des comics et du cinéma. Ces Ogou du soft power peuvent être consciemment élaborés comme tel : ainsi les protagonistes du clip *beat-it* de Michael Jackson, conçu par Michael Peters, chorégraphe portoricain, où Xango et Gou s'affrontent, séparés par Michael-Eshu/Legba<sup>53</sup>. Donald Cosentino repère également la manière dont certains héros comme Stallone-Rambo prennent une place particulière en Haïti, et peuvent concurrencer l'usage syncrétique des saints Catholiques associés aux Loas (divinités en Haïti)<sup>54</sup>. Cette rapide connexion de travaux issus de disciplines très différentes, tous très connus dans leurs domaines, amène plusieurs constats et hypothèses. La route d'Ògún ne peut être réduite à la grande voie droite et impériale qui l'aurait menée d'Ile-Ife à Oyo, puis à Abomey et Porto-Novo avant le grand départ pour

**53** Confère Erwan Dianteill et Michèle Chouchan, *Eshu, Dieu d'Afrique et du nouveau monde*, Larousse, 2011.

**54** Donald Cosentino, « Vodou in the Age of Mechanical Reproduction », *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 47, 2005, p. 231-246

le nouveau monde. Il semble également erroné de considérer que Gú serait, dans la république du Bénin, une divinité d'installation récente comme le supposent les auteurs anglophones précédemment évoqués. Notre modeste tentative de réajustement reste liée à l'histoire des empires, des vainqueurs, des dominants, mais rien ne dit que les peuples successivement conquis n'ont pas partagé les mêmes divinités ou participé à l'élaboration de ses caractères et caractéristiques. Enfin, si l'étude des trajectoires d'Ògún est très complexe, ce n'est pas uniquement pour des questions de fouilles archéologiques et d'accès à des sources pour la plupart orales. C'est également lié à la manière d'écrire l'histoire, une histoire linéaire, centrée sur les actes fondateurs de royaumes victorieux<sup>55</sup>. Contrairement aux mythes gréco-romains, les mythes des cultes orisas et vodun sont structurés de manière non conséquentielles<sup>56</sup>. La circulation des formes, de signifiants et des signifiés change au gré des récits, des migrations, des exils. Toutefois, l'explicitation du processus de fabrication de Ogu manchot rejoint l'expertise que les habitants de Goukomey font de la composition du Gou du Louvre. Ainsi, contrairement à l'interprétation occidentale des sculptures liée au culte catholique des Saints, la vocation de la partie anthropomorphe des sculptures vise à révéler le caractère particulier d'un Ògún, soit Ogu – ce Gou-là - et non les attributs génériques d'une divinité singulière<sup>57</sup>. Des premiers campements à l'agriculture, de la forge aux guerres impériales ou coloniales, des chaînes esclavagistes aux morts de la route, des révolutionnaires aux dictateurs, du progrès technique aux violences sociales, du développement au dépouillement, de l'avant-garde à l'art contemporain, d'aviation et d'internet... Ògún est le dieu paradigme d'un processus de civilisation, toujours recommencé, conscient de l'inanité de son fantasme évolutionniste. En bref, remplacer les termes de « civilisation », de « progrès », de « changement social » ou de « développement », par le concept d'Ògún permettrait sans doute de signifier plus précisément l'ambivalence des expériences vécues par les peuples – tous les peuples – qui s'y confrontent.

**55** Comme le note Alain Sinou, cette manière de faire l'histoire explique sans doute également la difficulté à prendre en considération l'importance de Porto-Novo, précoce ville-monde, cosmopolite et hybride. Alain Sinou, « Les singularités des formes patrimoniales à Porto-Novo », dans Christine Mengin et Alain Godonou (dir.), *Porto-Novo: Patrimoine et développement*, Publications de la Sorbonne/École du patrimoine africain, Paris/Porto-Novo, 2013, p. 153-195.

**56** Selon Robert Plant Armstrong, les structures dynamiques des mythes grecs et yoruba sont fondamentalement différentes : la première est synthétique, c'est à dire que chaque action entraîne des conséquences, tandis que la seconde est séquentielle, syndéthétique. Robert Plant Armstrong, « Tragedy: Greek and Yoruba: A Cross-Cultural Perspective », *Research in African Literatures*, Vol. 7/1, 1976, p. 23-43, [www.jstor.org/stable/3819008](http://www.jstor.org/stable/3819008)

**57** Le culte catholique populaire liées à certaines statues, comme les vierges noires, confère toutefois, me semble-t-il le même ordre de particularisme à chacune des sculptures adorées.

## Bibliographie

- Isaac Adeagbo Akinjogbin, « L'impact du fer en pays Yoruba », in Bocoum Hamady (dir.), *Aux origines de la métallurgie du fer en Afrique. Une ancienneté méconnue. Afrique de l'Ouest et Afrique centrale*, Unesco Éditions, 1999, p. 49-57.
- Isaac Adeagbo Akinjogbin, *Dahomey and its Neighbours, 1708-1818*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967
- Kwesi J. Anquandah, *Castles and Forts of Ghana*, Ghana Museum & Monuments Board, 1999
- David A. Aremu, « Les routes du Fer : une contribution du Nigeria », in Bocoum Hamady (dir.), *Aux origines de la métallurgie du fer en Afrique. Une ancienneté méconnue. Afrique de l'Ouest et Afrique centrale*, Unesco Éditions, 1999, p. 147-165.
- Robert G. Armstrong, « The Etymology of the Word "Ògún" », in Sandra T. Barnes (éd.), *African Ògún, Old World and new*, Indiana University Press, 1989, p. 29-38,
- Robert Plant Armstrong, « Tragedy: Greek and Yoruba: A Cross-Cultural Perspective », *Research in African Literatures*, Vol. 7/1, 1976, p. 23-43, [www.jstor.org/stable/3819008](http://www.jstor.org/stable/3819008)
- Aziz Ballouche et al., « le projet "Dahomey Gap" : une contribution à l'histoire de la végétation au sud-benin et sud-ouest du Nigeria », *Berichte des Sonderforschungsbereichs 268*, Ban 14, Franckfut a.M. 2000 : 237-251, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00130147/document>
- Sandra Barnes et Paula Girshick Bean-Amos, « Ògún, the Empire Builder », in Sandra T. Barnes (éd.), *African Ògún, Old World and new*, Indiana University Press, 1989, p. 39-64.
- Sandra T. Barnes (éd.), *African Ògún, Old World and new*, Indiana University Press, 1989
- William Bascom, *The Yoruba of Southwestern Nigeria*, Waveland Press, Illinois, 1969.
- Roger Bastide, *Les Religions africaines au Brésil (Vers une sociologie des interpénétrations de civilisations)*, PuF, 1960.
- Jacques Bertho, « La Parenté des Yoruba aux Peuplades de Dahomey et Togo, Africa », *Journal of the International African Institute*, Vol. 19, No. 2 (Apr., 1949), p. 121-132, [www.jstor.org/stable/3180626](http://www.jstor.org/stable/3180626)
- Marlène Biton, « Question de Gou », *Arts d'Afrique noire*, 91, 1994, p. 25-34.
- Guillaume Bosman, *Voyage de Guinée contenant une description nouvelle et très exacte de cette côte où l'on trouve et où l'on trafique l'or, les dents d'éléphants et les esclaves*, Antoine Schouten, Utrecht, 1705.
- Donald Cosentino, « Vodou in the Age of Mechanical Reproduction », *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 47, 2005, p. 231-246
- Saskia Cousin, « Des faiences de Gou. Art contemporain et vodun au Bénin », *Cahiers d'études africaines*, n° 223 : *De l'art (d'être) contemporain*, 2016, p. 503-516.
- Saskia Cousin, « Extensions du domaine de la restauration. Porto-Novo capitale », dans Christine Mengin et Alain Godonou (dir.), *Porto-Novo: Patrimoine et développement*, Publications de la Sorbonne/École du patrimoine africain, Paris/Porto-Novo, 2013, p. 441-460.
- Erwan Dianteill et Michèle Chouchan, *Eshu, Dieu d'Afrique et du nouveau monde*, Larousse, 2011, p. 5.
- E. Dunglas, « Adjohoun : étude historique », *Études Dahoméennes*, n° 8, oct. 1966, p. 57-60.

- G. François, *Notre colonie du Dahomey*, Paris, Larose, 1905 ; Roland Caty et Eliane Richard, « Négoce maritime à Marseille au XIX<sup>e</sup> siècle : exemples d'adaptation et de spécialisation », *Provence Historique*, fascicule 170, 1992, p. 591-609 ;
- Alain Godonou, *L'artisanat traditionnel du fer à Porto-Novo (de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours)*, mémoire de maîtrise, Université nationale du Bénin, 1984.
- Klaus Hamberger, *La parenté vodou. Organisation sociale et logique symbolique en pays ouatchi (Togo)*, Paris CNRS et Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 615
- A. Hounsinou, *Approche historique des Wémènu : le royaume de Dangbo et ses rapports avec les voisins (du 18<sup>e</sup> siècle jusqu'en 1908)*, TER, Université nationale du Bénin, ENS 1980.
- Adam Jones, *German sources for West Africa History, 1599-1669*, Weisbaden, Franz Steiner Verlag, 1983.
- Dominique Juhé-Beaulaton, Bernard Roussel, « À propos de l'historicité des forêts sacrées de l'ancienne Côte des Esclaves », in Monique Chastanet. *Plantes et paysages d'Afrique, une histoire à explorer*, Karthala, p. 353-382, 1998. <halshs-00089317> ,
- Brigitte Kowalski, « Acquérir le bois d'ébène : les comptoirs de traite sur la côte des esclaves », *Les routes du philanthrope, cahier n°1*, avril 2009, p. 99-120.
- L.-M. Maes-Diop, « Bilan des datations des vestiges anciens de la siderurgie », in Bocoum Hamady (dir.), *Aux origines de la métallurgie du fer en Afrique. Une ancienneté méconnue. Afrique de l'Ouest et Afrique centrale*, Unesco Éditions, 1999, p 189-193 ;
- Patrick Mannings, *Slavery, Colonialism and Economic Growth in Dahomey 1640-1960*, Cambridge, 1982 (rééd. 2004).
- Bernard Maupoil, *La géomancie de l'ancienne Côte des Esclaves*, Paris, Institut d'ethnologie, 1943.
- Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958
- J. Cameron Monroe, *The Precolonial State in West Africa : Building Power in Dahomey*, Cambridge University Press, 2014.
- Maureen Murphy, « Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon », dans *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly, 2009 (« Les actes »). <http://actesbrantly.revues.org/213>
- Boniface I. Obichere, « Women and slavery in the Kingdom of Dahomey », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 65, n° 238, 1<sup>er</sup> trimestre 1978. p. 5-20.
- D. Y. Peel, « A comparative Analysis of Ògún in Precolonial Yorubaland », Sandra T. Barnes (éd.), *African Ògún, Old World and new*, Second Expanded Edition, Indiana University Press, 2007, p. 263-289.
- Marie-Josée Pineau-Jamous, « Porto-Novo : royauté, localité et parenté », *Cahiers d'études africaines*, vol. 26, n° 104, 1986. p. 547-576 ;
- Alain Sinou, « Les singularités des formes patrimoniales à Porto-Novo », dans Christine Mengin et Alain Godonou (dir.), *Porto-Novo : Patrimoine et développement*, Publications de la Sorbonne/École du patrimoine africain, Paris/Porto-Novo, 2013, p. 153-195.
- Wole Soyinka, *Idanre & Other Poems*, London, Methuen, 1967.
- Sarah Tassi, Saskia Cousin, Amandine Yehouéome, « un Gou de blanc », dans cet ouvrage.

Pierre Trichet, « Victor Régis, l'armateur marseillais qui voulait une mission catholique à Ouidah », *Histoire et missions chrétiennes*, 2011/2, n° 18, p. 149-181.

Pierre Fàtùmbi Verger, *Dieux d'Afrique*, Paul Hartmann, 1995 (1954).

Pierre Verger, « Relations commerciales entre le Brésil et le Golfe du Bénin », *Journal de la Société des Américanistes*, t. 58, 1969, p. 31-56.

Pierre Verger, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe du Bénin et Bahia de Todos os Santos du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris-La Haye, Mouton, 1968.

Alain Videgla, « Les éléments sombres de l'histoire de Porto-Novo : esclavage et colonisation », dans Christine Mengin et Alain Godonou (dir.), *Porto-Novo : Patrimoine et développement*, Publications de la Sorbonne/École du patrimoine africain, Paris/Porto-Novo, 2013, p. 81-99.

Alain Videgla, *Un État Ouest-Africain : le royaume Goun de Hogbonou (Porto-Novo) des origines à 1908*, thèse de doctorat d'État, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1999

Denis Williams, *Icon and Image : A study of Sacred and Secular Forms of African Classical Art*, London, Allen Lane, 1974.

# 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 Gou<sup>1</sup>, 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*<sup>2</sup> habituellement peu sollicité·e·s : *vodúnnò*<sup>3</sup> de *Gu* (*guklunò*), grande tante paternelle responsable du culte aux ancêtres (*tányínò*), forgerons et femmes de *Gukomè*<sup>4</sup> 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 Rassinox, *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*<sup>5</sup>? D'un *vodun*? De l'*asányi*<sup>6</sup> 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 nuit<sup>7</sup> ! »

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 *Ayĩnɔvi* 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 pas<sup>8</sup> ? »

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 *Gukɔmɛ*, 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 : *Tányíno* (la grande tante de la collectivité, responsable du culte), *Guklunɔ* (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 *yovótome*, en disent.

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



Photo 1. Hontó: devanture de la concession lignagère. Gukome, 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 français<sup>9</sup>. »

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 autres<sup>10</sup> » 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<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. »

« 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-garde<sup>12</sup>. »

Le 27 avril 2016, Sara et Amandine soumettent une première fois la photographie du Gou d'Ekplékendo Akati à *Tánnynínó*, 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*<sup>13</sup> ? Jamais<sup>14</sup> ! »

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<sup>e</sup> 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 »<sup>15</sup>.

**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 *Tánnynínó*, 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*<sup>16</sup> ! »

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 1990<sup>17</sup> :

« Ce sont nos fils qui font ces choses<sup>18</sup> ! »

« Ah ! C'est le travail de mon fils ? Il n'y a pas sa signature dessus<sup>19</sup> ? »

« 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 92<sup>20</sup>. »



**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 *Tánnýínò*, 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'intentionnalité<sup>21</sup> 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 savoir<sup>22</sup> ! »

## 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'indiciel<sup>23</sup>.

« C'est une statue avec *Ogu*<sup>24</sup> sur la tête<sup>25</sup> ! »

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 humain<sup>26</sup>. Le protagoniste de cette statue n'est donc pas la représentation anthropomorphe<sup>27</sup> mais ce qui était défini comme un « couvre-chef<sup>28</sup> » ou « un plateau à sacrifice dit *aseñ*<sup>29</sup> ».

**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 *Tannyiŋo*, *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]<sup>30</sup>. »

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

« Celles qui sont sur son plateau<sup>32</sup> sont les 16 choses [*nu*] d'*Ogu*! [...] moi, je vois *Ogu* à travers cette statue<sup>33</sup>. »

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 présents<sup>34</sup>. »

Autrement dit:

« Une statue avec *Gu* sur la tête<sup>35</sup>! »

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 choses<sup>36</sup>. »

« Le vodun est un être humain ! *Ogu* est un être humain<sup>37</sup> ! 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*<sup>38</sup>. »

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 autres<sup>39</sup> 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

<sup>36</sup> Conversation avec *Guklúnđ*, 85 ans. 27 avril 2016, *Gukomę*.

<sup>37</sup> *Vodun gbęto wę! Ogu gbęto wę!*: le vodun est un être humain ! *Ogu* est un être humain !

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

<sup>39</sup> Au sens de *Guklunđ* 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 sauve<sup>40</sup>. »



**Photo 3.** Le *Gu* du dehors durant les festivités du 10 janvier (fête nationale du vodun). *Gukomè*, 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, *Gukomè*.



**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*<sup>41</sup>, *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 recourent 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 16<sup>42</sup>. »

« 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* <sup>43</sup> ! »

« 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 16<sup>44</sup> ! »

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<sup>e</sup> ou du xvi<sup>e</sup> siècle. L'un des guerriers représentés porte les 16 objets miniatures d'*Ògún*. Au musée de Berlin, un tabouret royal, daté du xviii<sup>e</sup> et dédié à *Ògún*, comporte les 16 « attributs »<sup>45</sup>. 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

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

<sup>43</sup> Conversation avec Angèle, 80 ans. 3 mai 2016, *Gukome*.

<sup>44</sup> Conversation avec *Gukúnọ*, 85 ans. 27 avril 2016, *Gukome*.

<sup>45</sup> 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 cultes<sup>46</sup>. 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 plaindre<sup>47</sup>. »

Au regard de l'histoire d'Ògún et de ses installations multiples<sup>48</sup>, 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 Fonsagrives<sup>49</sup> 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 *Gukomę* mettent en œuvre pour regarder ce *Gu/Gou* à la double culture<sup>50</sup> 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.

# ASPECTS ARCHÉOLOGIQUES, HISTORIQUES ET RELIGIEUX DE LA MÉTALLURGIE DU FER DANS L'ATAKORA

DIDIER N'DAH ET GÉRARD K. TIDOUO

## Introduction

Les peuples du territoire de la république du Bénin ont connu la technologie de la métallurgie du fer depuis au moins le VI<sup>e</sup> siècle comme l'ont prouvé plusieurs travaux de recherche<sup>1</sup>. Dans le cadre du colloque international, autour de la figure du dieu Gou, qui vise à « confronter les recherches effectuées au Bénin pour questionner le devenir des représentations et des cultes dédiés à Gou », nous nous sommes intéressés à cette technologie dans l'Atakora dans la mesure où le dieu de la forge n'est pas représenté et adoré de la même façon sur le territoire béninois quand on se réfère à la région d'origine de la sculpture dont il est question.

En effet, dans la région de l'Atakora située au Nord-Ouest de la république du Bénin, les recherches archéologiques et historiques couplées à une

- 1 Tiando E., 1978, *Perspectives d'approche historique des populations de l'Atakora. L'exemple des Waaba, Tangamba, Daataba*, mémoire de maîtrise, Université nationale du Bénin, Faculté des lettres, arts et sciences humaines, 212 p.
- Tiando E., 1994, « Les technologies métallurgiques dans l'Atakora », in *Séminaire-Atelier sur la paléométaballurgie du fer en Afrique de l'Ouest, Projet Campus, « Histoire du fer au Burkina »*, Ouagadougou-Bobo-Dioulasso, Annexe V, 15 p.
- N'Dah D. et al., 2006, « Tradition orale et archéologie : Étude comparative du site de Dikuanténi au Bénin et des sites de Tongoa et Rétoka en Océanie », in *L'écriture de l'histoire en Afrique*, Karthala, p. 325-339.
- N'Dah D., 2009b, « Contribution de l'archéologie à la connaissance de l'histoire du peuplement de l'Atakora entre le premier et le second millénaire après Jésus-Christ », in S. Magnavita, L. Koté, P. Breuning et O.A. Idé, *Crossroads/Carrefour Sahel. Cultural and technological developments in first millennium BC/AD West Africa. Développements culturels et technologiques pendant le premier millénaire BC/AD dans l'Afrique de l'Afrique de l'Ouest*, Frankfurt a. Main, Africa Magna Verlag, « Journal of African Archaeology Monograph series, 2 », p. 179-191.
- Tidouo G., 2016, *La métallurgie du fer en pays Tammari : cas de la région de Kouaba*, mémoire de licence en archéologie, Université d'Abomey-Calavi, 71 p.

enquête orale menée au cours de nos travaux entre 1998 et 2016 ont permis de localiser plusieurs sites de la métallurgie primaire et secondaire du fer, de documenter cette activité et de nous intéresser aux aspects religieux. Cet article vise à faire le point des connaissances sur la métallurgie du fer dans l'Atakora et à rendre compte d'une enquête sur les pratiques religieuses liées à cette technologie qui montrent que la représentation qui est faite du dieu de la forge n'est pas la même sur le territoire béninois.

## **I- Aspects archéologiques : les sites de la métallurgie du fer localisés dans la région de l'Atakora**

La métallurgie du fer est décrite comme une suite d'opérations menant de la substance naturelle, le minerai, à l'objet fonctionnel en fer métallique. Elle comporte deux phases fondamentales : la phase primaire et la phase secondaire (Eschenlohn et Serneels, 1991). La première consiste à extraire le minerai, à le réduire dans un fourneau en vue d'obtenir la loupe de fer et la seconde porte sur la production des objets en fer dans un atelier de forge à partir de la loupe de fer. Cette technologie pratiquée dans l'Atakora depuis au moins le VI<sup>e</sup> siècle et abandonnée aux alentours des années 1940 a laissé des vestiges dans la région.

La méthodologie adoptée a été de partir d'une prospection pour localiser les sites de la métallurgie du fer en l'occurrence ceux de la métallurgie primaire et secondaire. Les sites de la métallurgie primaire sont constitués de fourneaux, de reste de fourneaux, d'amas de scories ou ferrière, etc. Ceux de la métallurgie secondaire sont composés de forges abandonnées et de forge encore en activités. Une enquête orale a été ensuite menée sur ces sites pour connaître les aspects religieux liés à cette technologie. Ainsi les forges disparues et celles encore en activités montrent bien que la métallurgie secondaire est encore pratiquée dans la région. Les aspects religieux permettent de comprendre que le dieu de la forge n'est pas représenté de la même façon sur le territoire béninois.

Nous présenterons donc dans la première partie le résultat de l'enquête archéologique à travers un inventaire des sites de la métallurgie primaire et secondaire avant d'aborder dans la deuxième partie les aspects historiques et dans la troisième partie les aspects religieux qui ont été le résultat des enquêtes menées suite à la découverte des sites. Une comparaison sommaire sera faite du point de vue chronologique entre les sites de l'Atakora et ceux du Sud-Bénin. Mais avant la région de l'Atakora est présenté.

### 1.1 Présentation de la région de l'Atakora

Localisée dans le Nord-Ouest de la république du Bénin (fig. 1), la région de l'Atakora est dominée sur le plan physique par la chaîne montagneuse qui lui a donné son nom. Cette chaîne orientée Nord-Nord-Est/Sud-Sud-Ouest se prolonge au Togo et au Ghana d'une part et au Niger de l'autre. L'espace inventorié au cours des différentes prospections se situe globalement entre la rivière Pendjari à l'ouest, la rivière Mékrou à l'est, la vallée du Niger au nord et la ligne Badjoudè-Copargo au sud. On peut le situer globalement entre 11° 37' 56" et 10° 06' 40" de latitude Nord et entre 0° 58' 38" et 2° 20' 22" de longitude Est.

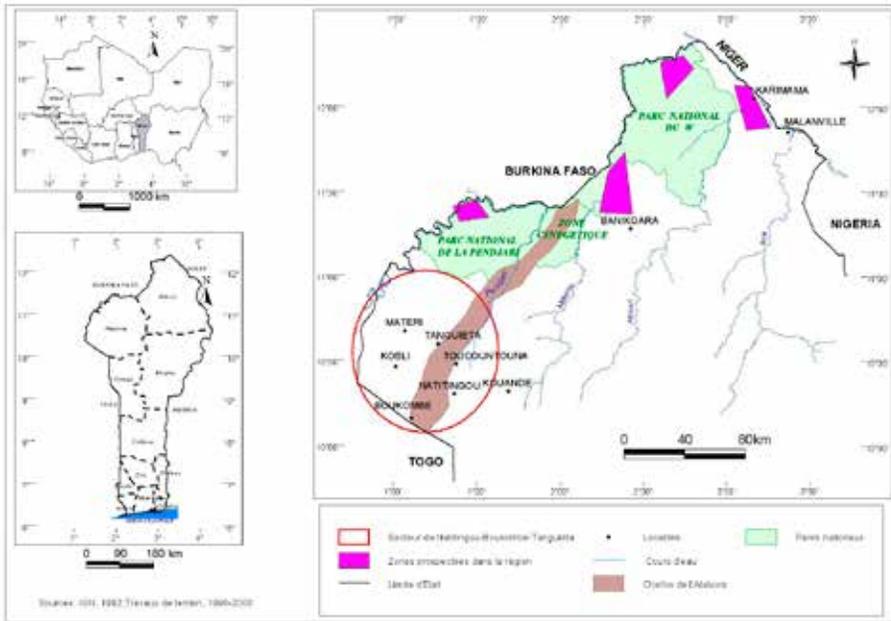


Fig. 1. Carte de situation de la région de l'Atakora

### 1.2- Inventaire des sites de la métallurgie primaire du fer dans l'Atakora

Il faut préciser à nouveau que la métallurgie primaire est cette phase de la chaîne opératoire qui va de l'extraction du minerai jusqu'à l'obtention du métal brut, elle est dite aussi métallurgie extractive. Les sites de cette phase sont également appelés sites archéométallurgiques et sont en général constitués de fourneaux et restes de fourneaux, d'amas de scories ou ferrières, de puits de mines etc. Ils ont été localisés un peu partout dans la région de l'Atakora

mais nous nous intéressons ici surtout aux sites de la région de Tanguiéta, de Boukombé et de Natitingou.

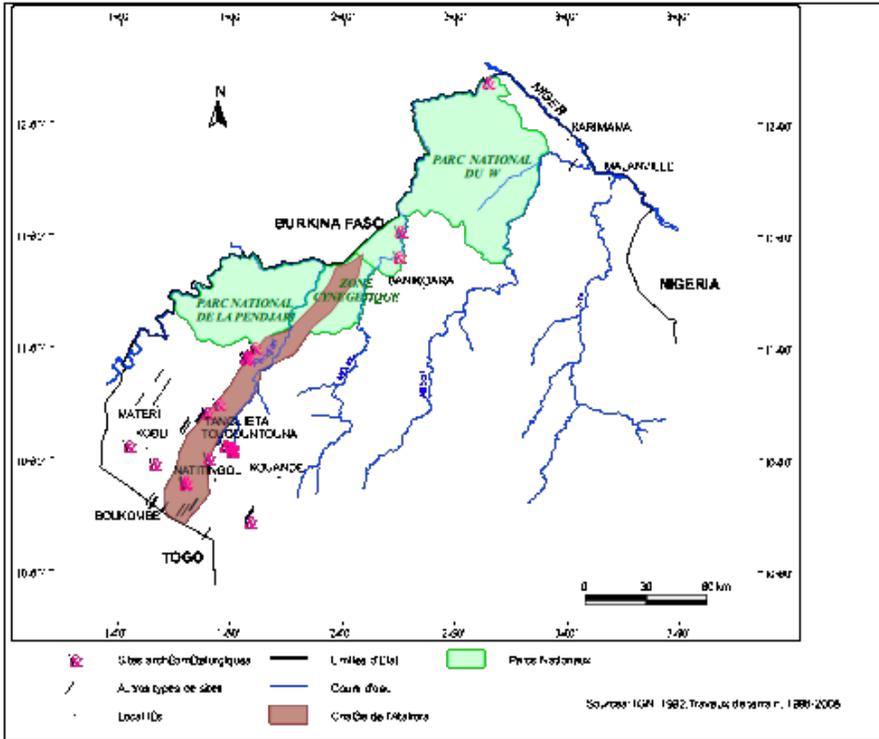


Fig. 2. Carte des sites archéométrallurgiques et autres sites localisés

### Les sites de la région de Tanguiéta

Dans le parc national de la Pendjari au poste de Batia, un site de d'amas de scories a été répertorié. Ses coordonnées géographiques sont  $10^{\circ} 55' 33''$  N,  $1^{\circ} 31' 08''$  E. Non loin de ce site, un autre amas de scories, avec des fragments de tuyères et des tessons de poterie à la surface a été répertorié. Ce site est situé non loin de la voie et a pour coordonnées géographiques :  $10^{\circ} 56' 15''$  N,  $1^{\circ} 31' 46''$  E.

Dans la région de Tanguiéta une concentration de scories a été localisée à 13 km au Sud de Tayakou au bord du cours d'eau appelé Ouankou. Les scories de ce site occupent une superficie d'environ 100 m<sup>2</sup>.

### *Les évidences de la métallurgie dans la région de Boukombé*

À Kèténkè, un site composé d'un fourneau en bon état de conservation avec des scories en surface a été localisé à 10 km à l'est du village. Les dimensions relevées sur le fourneau donnent :

- diamètre du gueulard<sup>2</sup> : 0,27 m ;
- hauteur du fourneau 3,75 m ;
- circonférence 4,31 m.

À 6 km de Kouporgou sur la voie menant à Kèténkè ont été localisés deux amas de scories au pied d'un amphithéâtre d'érosion. La prospection menée à Koussocoingou et dans ses environs a révélé l'existence de nombreux sites de ferrières et d'amas isolés de scories. Nos enquêtes indiquent que la plupart des fourneaux qui abondaient dans la région ont été détruits ou en cours de destruction, aussi bien par les hommes que par les intempéries. Dans les villages de Koukouabirigou, Koutacoingou, Tèkouantè, se rencontrent également d'importants sites de ferrières. Des sites archéométallurgiques existent aussi dans la région de Natitingou.

### *Les sites de la région de Natitingou*

À 6 km à l'Est du marché de Tiyinti, notre prospection nous a permis de localiser un important site archéométallurgique entre deux cours d'eau connus sous les noms de Koumèrèssingnarikou et Moussansammou dans les chaînons de Kwatena. On y remarque une vingtaine d'amas de scories, quatre fourneaux en ruine, un fourneau encore en élévation et des parois de fourneaux jonchant la surface du site. Le fourneau encore en élévation a pour dimensions :

- circonférence à la base : 2,85 m ;
- circonférence à 1 m du sol : 3,13 m ;
- circonférence au gueulard : 2,45 m ;
- hauteur : 2,35 m ;
- diamètre interne : 66 cm.

Sur le site de Bouyagnindi (**fig. 3**) situé exactement à 15 km à l'Ouest de la voie qui mène de Kouarfa à Tandafa, on remarque un ensemble de quatre fourneaux dont deux sont complètement en ruine. Ce site est constitué d'une ferrière mesurant 1,15 m de hauteur. Des puits de mines ont été localisés dans le village de Kota et à Tampégré (**fig. 5 et 6**).

**2** Le gueulard est l'ouverture supérieure au sommet d'un fourneau, par où sont chargés le minerai de fer et le charbon. C'est également par cet orifice que s'échappe le gaz du fourneau, riche en monoxyde de carbone.



**Fig. 3.** Fourneaux du site de Bouyanyindi dans la commune de Toucountouna



**Fig. 5.** Un puits d'extraction de minerai à Kota



Fig. 6. Des amas de scorie à Moussansammou (région de Kouaba) dans la commune de Natitingou

Il faut enfin signaler que trois sites archéométallurgiques ont été localisés dans le parc du W. Un site archéométallurgique a aussi été localisé à la sortie du village de Tectibayaou à 5 km à l'Est de Toucountouna sur la piste reliant Toucountouna à Natitingou en passant par Waabu. Il est constitué de sept fourneaux, entourés de plusieurs amas de scories, dont un seul fourneau



Fig. 4. Fourneau de Tectibayayou

est encore en élévation et en relatif bon état de conservation (fig. 4). Les six autres fourneaux sont en ruine. Les mesures prises sur l'une des bases de ces ruines donnent les dimensions suivantes: Diamètre intérieur 59 cm, épaisseur de la paroi 29 cm. Les mesures prises sur le fourneau en bon état de conservation donnent les mesures suivantes:

- hauteur: 2,34 m;
- circonférence à la base: 2,90 m;
- circonférence au 1/3: 3,50 m;
- circonférence au milieu: 2,32 m;
- circonférence à l'ouverture: 1,95 m.

### 1.3- La métallurgie secondaire du fer dans l'Atakora

La métallurgie secondaire comme son nom l'indique complète dans la chaîne opératoire les activités de la métallurgie extractive, elle est dite également métallurgie de transformation. Les activités de la métallurgie secondaire sont pratiquées dans les forges de la région et c'est la loupe de fer qui constituait la matière première avant l'apparition du fer de récupération d'origine européenne. Dans la région de l'Atakora il existe plusieurs types de forges selon les groupes socioculturels. La structure de la forge otammari diffère de celle des Bèètiba et des baatombou. Mais il faut noter que la loupe de fer était traitée par ces différents groupes avant sa transformation.

En milieu otammari par exemple, la loupe de fer était concassée sur affleurement de roche en quartz dans des concavités peu profondes (24 à 27 cm de profondeur) (**fig. 7**) à l'aide de grosses pierres. Les fragments obtenus étaient réduits en poudre dans deux mortiers avant de passer à la forge proprement dite.



**Fig. 7.** Une enclume abandonnée avec quelques marteaux près d'une habitation à Kouaba

La poudre ainsi obtenue recevait un traitement spécial avant d'être apte à produire des objets métalliques. Le forgeron préparait avec une argile spéciale mêlée à de la paille des sortes de petits pots sphériques au sein desquels était placée la poudre de fer. Ces creusets étaient placés dans le foyer de la forge et chauffés à blanc. À l'aide de pinces, le forgeron les plaçait un à un sur la grosse enclume de pierre granitique ou de quartz, les récipients étaient brisés, la poudre de fer s'étant agglomérée à l'intérieur en boule qui

subissait un martelage. D'abord lent et mesuré, le façonnage devenait plus rapide et violent jusqu'à former un lingot de forme plus ou moins régulière et parallélépipédique. Par la suite le lingot pouvait être transformé en un outil, un instrument ou en tout autre objet selon la commande que le forgeron devait exécuter.

Une description sommaire de l'atelier permet de signaler que dans la forge otammari, l'élément le plus remarquable est le dispositif de soufflage et la disposition du foyer de forge. Les soufflets sont en hauteur derrière un écran concave, et sont constitués de deux pots en terre couverts de cuir et actionnés avec des baguettes. L'air est conduit par deux tuyaux qui se rejoignent dans une grosse tuyère courbe qui aboutit dans le foyer constitué par une cavité dans le sol dans laquelle est placé du charbon d'un bois particulier (**fig. 8**). Cette activité est de plus en plus délaissée dans la région comme le prouvent les nombreuses forges abandonnées.



**Fig. 8.** Un site de concoassage de la loupe de fer à Kouaba

En effet, les prospections archéologiques menées dans cette région ont permis de repérer des sites de concoassage de loupes de fer et des forges disparues. De manière générale, quelques indices permettent l'identification des forges disparues. Les anciennes forges sont identifiables grâce à la présence d'une enclume en quartzite ou en granite, élément central d'une forge et d'une pierre à aiguiser, accompagnée de quelques fragments de scories issus des travaux de fabrication. Par exemple, à Kouaba où huit sites de forges

anciennes ont été répertoriés, sur la trentaine de forges que comptait le village au début des années 1980 (Tiando E. *et al.*, 1994) on ne trouve actuellement que sept forges en activité.

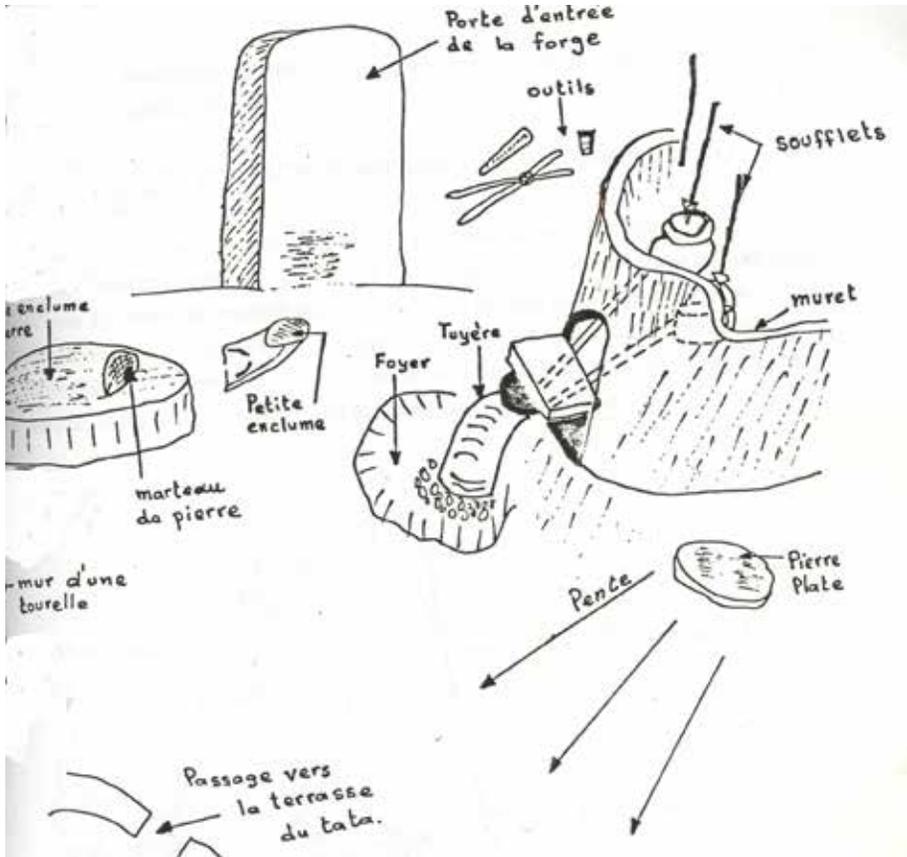


Fig.9. Schéma de la forge otammari. Source : Adandé A., 1997

## II- Les dimensions historiques des technologies métallurgiques dans l'Atakora

### II.1 Problématique des origines et de la chronologie de la métallurgie du fer dans l'Atakora et comparaison avec les données du Sud Bénin

Il a été mis en évidence plus haut, à travers les sites et les forges, l'importance des activités métallurgiques dans la région de l'Atakora. Mais si cette importance historique est tout à fait établie, les débuts de cette technologie sont

en revanche peu connus pour l'instant. Selon les enquêtes orales (Tiando, 1997), les métallurgistes Waaba et Bètammaribè affirment que leur lieu de provenance se situerait à l'Ouest de leur aire d'implantation actuelle. Cette localisation certes assez vague renvoie au prolongement de la plaine de l'Oti, soit en gros la région correspondant au nord du Togo et au sud du Burkina Faso. Dans la relation de ces mouvements de populations en provenance de l'Ouest, les traditions des Waaba et des Bètammaribè semblent indiquer que la métallurgie faisait partie de leurs activités.

L'association des métallurgistes à ces mouvements migratoires et le rôle d'éléments précurseurs qui leur est attribué incite à penser, tout le moins, que la technologie du fer était une activité déjà connue de ces populations avant leur implantation dans l'Atakora. L'hypothèse paraît crédible au regard de l'existence dans la partie occidentale de l'aire d'occupation des Waaba et des Bètammaribè des traces d'activités métallurgiques. L'on est même enclin à adhérer à cette hypothèse d'autant que les régions occidentales, « berceau » présumé des populations Waaba et Bètammaribè sont contiguës à des anciens foyers de métallurgie comme c'est le cas du Nord-Togo et du pays Moaga au Burkina-Faso. Dans cette perspective de recherche, les métallurgistes Waaba (ou du moins leurs ancêtres) n'auraient pas alors réalisé une auto-découverte de la métallurgie du fer, mais auraient plutôt poursuivi, dans leur nouveau contexte d'implantation, une activité qu'ils pratiquaient auparavant.

La métallurgie du fer dans l'Atakora soulève évidemment deux problèmes historiques majeurs : ses origines et sa chronologie. Il ne semble pas qu'elle ait été connue par les populations après leur implantation comme nous venons de l'indiquer. Nous avons localisé, comme précédemment signalé, au cours de la prospection de nombreux sites et des vestiges liés à la métallurgie du fer : puits d'extraction du minerai, amas de scories, fourneaux entiers, ruines de fourneaux, loupes de fer, etc. Ces sites qui sont les témoins directs de la métallurgie du fer n'ayant pas encore fait l'objet de fouilles et de datations, nous allons nous référer à ceux de ces vestiges retrouvés en stratigraphie au cours de la fouille des tertres pour émettre quelques hypothèses sur la chronologie de la métallurgie du fer dans l'Atakora. Les datations actuellement disponibles nous permettent de situer chronologiquement l'apparition de la métallurgie du fer dans l'Atakora entre le VI<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. au moins (**tabl. 1**). Des dates plus anciennes sont probablement à prévoir avec les recherches qui vont se poursuivre sur les sites archéométallurgiques en tenant compte du fait que dans les pays limitrophes les dates sont plus anciennes. Au Burkina-Faso par exemple, les investigations archéologiques menées dans le Mouhoun font remonter la métallurgie entre 761 et 212 BC c'est-à-dire 2360±70 (Holl et Koté, 2000 : 93) ; en plus, les travaux réalisés sur le site de Béna la situaient

entre le IV<sup>e</sup> et le III<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ (Kiéthéga, 1993 : 246). Au Togo, des recherches font remonter la métallurgie du fer en pays Bassar entre 830-740 BC et 710-530 BC (De Barros, 2003 : 77).

**Tabl. 1.** des datations obtenues sur les sites de la région de l'Atakora

Nom du site	Coordonnées géographiques	Numéro de laboratoire	Date 14C conventionnelle	Date calibrée (2 sigma) 95,4 % de probabilité	Âge calendaire
Yohongou	10° 31' 60" N 1° 10' 60" E	Erl -2979	1349 ± 37 BP	620AD-730AD	7 <sup>e</sup> -8 <sup>e</sup> siècle AD
		KI - 4689	1230 ± 55 BP	660AD-900AD	7 <sup>e</sup> -10 <sup>e</sup> siècle AD
		Utc 8506	1014 ± 36 BP	960AD-1060AD	10 <sup>e</sup> -11 <sup>e</sup> siècle AD
		Utc 8505	995 ± 32 BP	980AD-1070AD	10 <sup>e</sup> -11 <sup>e</sup> siècle AD
		KI 4690	980 ± 35 BP	990AD-1160AD	10 <sup>e</sup> -12 <sup>e</sup> siècle AD
Kouissigou	10° 90' 00" N 1° 11' 00" E	Erl 2977	1163 ± 37 BP	770AD-980AD	8 <sup>e</sup> -10 <sup>e</sup> siècle AD
Akongeshwa	10° 29' 15" N 0° 52' 48" E	Erl 2976	1153 ± 38 BP	770AD-980AD	8 <sup>e</sup> -10 <sup>e</sup> siècle AD
Tchikandou	10° 51' 24" N 1° 05' 50" E	Erl 2978	1069 ± 36 BP	890AD-1030AD	9 <sup>e</sup> -11 <sup>e</sup> siècle AD
Kouaba	10° 14' 14" N 1° 13' 42" E	KI 4884	1000 ± 40 BP	970AD-1160AD	10 <sup>e</sup> -12 <sup>e</sup> siècle AD
Tampégré	10° 51' 24" N 1° 20' 22" E	KI 4883	780 ± 35 BP	1190AD-1295AD	11 <sup>e</sup> -13 <sup>e</sup> siècle AD
Koupartikou	10° 14' 45" N 1° 19' 44" E	KI 5013	650 ± 25 BP	1340AD-1400AD	14 <sup>e</sup> -15 <sup>e</sup> siècle AD
Perma	10° 06' 46" N 1° 26' 07" E	KI 5087	830 ± 55 BP	1110AD-1290AD	12 <sup>e</sup> -13 <sup>e</sup> siècle AD
		KI 5012	770 ± 30 BP	1215AD-1290AD	13 <sup>e</sup> siècle AD
		KI 5088	640 ± 60 BP	1270AD-1420AD	13 <sup>e</sup> -15 <sup>e</sup> siècle AD
Korontière	10° 16' 06.1" N 0° 59' 40.3" E	NIA370	1030 ± 100	770 AD-1220 AD	8 <sup>e</sup> -13 <sup>e</sup> siècle AD
		Utc 15102	1024 ± 41	890 AD-1060 AD	9 <sup>e</sup> -11 <sup>e</sup> siècle AD
		NIA 371	1300 ± 90	580 AD- 900 AD	6 <sup>e</sup> -10 <sup>e</sup> siècle AD
Dikuanténi	10° 16' 42.3" N 1° 12' 36.7" E	NIA 374	530 ± 60	1290 AD-1460 AD	13 <sup>e</sup> -15 <sup>e</sup> siècle AD
		NIA 373	665 ± 75	1220 AD-1420 AD	13 <sup>e</sup> -15 <sup>e</sup> siècle AD
		Utc 9812	180 ± 30 BP	1650AD-1960AD	17 <sup>e</sup> -20 <sup>e</sup> siècle AD

Source : Ndah 2009

Enfin il faut signaler que la métallurgie primaire fut, jusqu'aux alentours des années 1940, une activité économique pratiquée dans l'Atakora par plusieurs groupes socio-culturels notamment les Yowa, les Tangba, les Waaba, les tamaribè et les Lokpa qui sont au nombre des populations qui ont été identifiées comme ayant occupé la région entre le VI<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle.

En prenant en considération le lieu d'origine de la figure du dieu Gou qui est le Royaume du Danxomè, des recherches archéologiques sur les sites archéométrurgiques du plateau d'Abomey et les régions environnantes ont permis d'obtenir des datations.

En effet, dans le cadre du projet Bénino-Danois d'Archéologie (BDarch) démarré en 1998, une équipe mixte a mené des prospections archéologiques sur le plateau d'Abomey et dans le Couffo. Les résultats de ces prospections ont révélé dans le Couffo l'existence de plusieurs sites archéométallurgiques. Ces sites ont été localisés dans les communes de Dogbo-tota, de Lalo et de Toviklin. À Dogbo-Tota, l'équipe a localisé des puits d'extraction de minerai à Goundoudji, Ségba-Dawèhoué; des ferrières ou amas de scories à Aguinkpodji, Séhonouhoué, Danvôhoué et Fambohoulé, Ségba-Dawèhoué (**fig. 2**), etc. À Lalo des ferrières ont été localisés à Gnigbandjimè, Gadagbannou, Houétougbé, etc. À toviklin des ferrières ont également été localisées à Lagbaomey et l'école primaire publique (EPP) de Kpodji, etc.

Sur le plateau d'Abomey, les sites de la métallurgie primaire du fer ont été localisés à Abomey, à Didonou, à Dan, à Dokpa, à Hodja, à Donzoumè, à Sodo-homè, à Sofonhouinta, à Zasohounta (Ransborg et Merkyte, 2009).

En se basant sur les résultats des différentes prospections, l'équipe danoise du projet a mené des sondages sur certains des sites de la métallurgie primaire du fer et a pu effectuer des datations au carbone 14. Au total 39 dates (**tabl. 2**) ont été publiés (Ransborg et Merkyte, 2009 : 32-35)

Quand on considère l'ensemble des sites archéométallurgiques datés, ils se répartissent en trois grands ensembles. Le premier ensemble va d'environ 1000 AD à 1200 AD, le second ensemble de 1200 AD à 1400 AD et le troisième de 1400 à 1600 AD. En comparant les datations de l'Atakora et celles du Sud Bénin on se rend compte que la métallurgie primaire apparaît un peu plus tôt dans l'Atakora. Par contre son arrêt intervient très tôt dans le Sud du Bénin au XVII<sup>e</sup> siècle alors qu'elle a continué jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle dans l'Atakora. Même si l'une des raisons de l'abandon des activités de réduction dans l'Atakora est la concurrence liée à l'importation du fer de récupération d'origine européenne, il faudrait tout de même reconnaître qu'avec la période de pacification qui a suivi la chute de Kaba et de ses combattants, les métallurgistes ont subi les tortures des colonisateurs français. Ces tortures qui pouvaient aller de l'emprisonnement à la coupe des têtes, avaient contraint les métallurgistes-fondeurs à la cessation définitive et à la pratique clandestine de leurs activités comme ce fut le cas au niveau de la forge.

En ce qui concerne la fin de la métallurgie extractive du fer dans le sud du Bénin, des recherches approfondies doivent être menées pour comprendre réellement pourquoi cette technologie a pris fin au XVII<sup>e</sup> siècle. Faisons remarquer que la période des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles correspond à l'intensification de la traite esclavagiste. Quel a été l'impact de celle-ci sur la pratique de la métallurgie primaire du fer au sud du Bénin ?

Tabl. 2. Résultats des Datations <sup>14</sup>C sur les sites du sud Bénin

Nom du site	Coordonnées géographiques	N° Lab Datation	Date <sup>14</sup> C en BP	Date calibré 68,2%	Âge calendaire	
Tado	N7.13729 E1.63848	Ua-35933	1065+30	960-1020 AD	10 <sup>e</sup> -11 <sup>e</sup> siècles ap. J.-C.	
		Ua-35934	1075+35	960-1020 AD		
Sodohomé	N7.16122 E2.08051	Ua-35944	1030+30	985-1025 AD	10 <sup>e</sup> -11 <sup>e</sup> siècles ap. J.-C.	
		Ua-35946	1055+35	970-1020 AD		
		KIA 36725	1020+25	990-1025 AD		
		KIA 36726	1015+20	990-1025 AD	11 <sup>e</sup> -12 <sup>e</sup> siècles ap. J.-C.	
		Ua-35947	930+30	1040-1160 AD		
		Ua-37245	835+30	1175-1240 AD		
Sofonhouinta	N 7.13238 E 2.11622	Ua-34309	820+30	1205-1260 AD	13 <sup>e</sup> siècle ap. J.-C.	
		Ua-34310	500 +35	1410-1440 AD	15 <sup>e</sup> siècle ap. J.-C.	
		Ua-34311	370+45	1450-1530 AD	15 <sup>e</sup> -16 <sup>e</sup> siècles ap. J.-C.	
		Ua-34312	725+25	1265-1285 AD	13 <sup>e</sup> siècles ap. J.-C.	
		Ua-34313	1110+40	890-980 AD	9 <sup>e</sup> -10 <sup>e</sup> siècles ap. J.-C.	
		Ua-35939	720+35	1260-1295 AD	13 <sup>e</sup> siècle ap. J.-C.	
		Ua-35940	675+35	1270-1310 AD	13 <sup>e</sup> -14 <sup>e</sup> siècles ap. J.-C.	
		Ua-35941	1020+30	990-1030 AD	10 <sup>e</sup> -11 <sup>e</sup> siècles ap. J.-C.	
Za Sohounta	N 7.20287 E 2.21540	Ua-35935	675+35	1270-1310 AD	13 <sup>e</sup> -14 <sup>e</sup> siècles ap. J.-C.	
		Ua-35936	785+35	1220-1270 AD	13 <sup>e</sup> siècle ap. J.-C.	
Don Zounmè	N 7.00146 E 2.1 0294	Ua-24349	675+40	1270-1310 AD	13 <sup>e</sup> -14 <sup>e</sup> siècles ap. J.-C.	
		Ua-24350	580+40	1310-1360 AD	14 <sup>e</sup> siècle ap. J.-C.	
Ibéré Isalè	N 6.97375 E 2.7 1305	Ua-24351	585+35	1310-1360 AD		
		Ua-24352	555+35	1320-1350 AD		
Gbanago	N 7.19368 E 2.59250	Ua-34319	585+25	1315-1355 AD		
		Ua-35937	640+35	1350-1390 AD		
		Ua-35938	625+30	1345-1395 AD		
Tonkammè-Kpodji	N 7.05555 E 1.83734	Ua-24354	555+35	1320-1350 AD		15 <sup>e</sup> siècle ap. J.-C.
		Ua-24355	480+35	1415-1445 AD		
Sagada Aguinkpodji	N 6.90327 E 1.87768	Ua-34314	320+25	1520-1600 AD		16 <sup>e</sup> -17 <sup>e</sup> siècles ap. J.-C.
		Ua-34315	500+25	1415-1440 AD		15 <sup>e</sup> siècle ap. J.-C.
Etchehoué	N 6.90471 E 1.87010	Ua-35942	425+35	1430-1485 AD	15 <sup>e</sup> siècle ap. J.-C.	
		Ua-35943	475 +30	1420-1445 AD		
Segba Dahoué	N 6.80855 E.182314	Ua-34305	230+35	1640-1680 AD	17 <sup>e</sup> siècle ap. J.-C.	
		Ua-34306	375+30	1450-1520 AD	15 <sup>e</sup> -16 <sup>e</sup> siècles ap. J.-C.	
		Ua-34307	475+30	1420-1445 AD	15 <sup>e</sup> siècle ap. J.-C.	
		Ua-34308	375+30	1450-1520 AD	15 <sup>e</sup> -16 <sup>e</sup> siècles ap. J.-C.	
Aguinkpodji	N 6.79215 E 1.83542	Ua-20605	360+40	1460-1530 AD	15 <sup>e</sup> -16 <sup>e</sup> siècles ap. J.-C.	
		Ua-20606	400 + 40	1440-1520 AD		

Source: Randsborg K &amp; Merkyte I, 2009

Par contre, tout comme dans l'Atakora, la pratique de la forge s'est poursuivie au Sud du Bénin et particulièrement sur le plateau d'Abomey avec l'écllosion des arts dans le royaume du Danxomè comme le prouvent les enquêtes menées dans cette région et qui montrent encore la présence de plusieurs forges encore en activité ou détruits (Ganhoui 2016, Randsborg & Merkyte, 2009). Mais des recherches doivent être menées sur la provenance du fer utilisé dans les forges après le XVII<sup>e</sup> siècle. En tout état de cause c'est la pratique de la forge dans le royaume du Danxomè qui a permis de réaliser la sculpture d'Akati Ekplékendo dédiée au Dieu de la guerre et du métal Gou dont il est question au cours de ce colloque et qui est aujourd'hui conservée par le musée du quai Branly à Paris.

Dans l'Atakora, cette technologie a été facteur de cohésion sociale à travers les échanges économiques et socioculturels.

## **II.2 Importance de la métallurgie du fer dans les échanges économiques et socioculturels**

Il semble qu'au cours de la période précoloniale<sup>3</sup>, les produits métallurgiques furent prépondérants dans les échanges économiques à l'intérieur de l'Atakora. Mis à part qu'il s'agissait d'un produit indispensable, la prépondérance du fer dans les échanges économiques se justifie aussi par la spécialisation des activités au sein des groupes métallurgiques, car le fondeur pratiquait rarement les activités de forge et à l'inverse le forgeron ne pratiquait pas non plus les activités de fusion. L'existence de groupes de populations voisines non métallurgistes rend également compte de l'importance acquise par le fer dans les échanges économiques.

De fait, les produits métallurgiques ont donné naissance à un réseau d'échanges économiques complémentaires mettant en cause les métallurgistes entre eux d'une part, les métallurgistes et les non métallurgistes d'autre part.

Avec les forgerons Bètamaribè, ils revêtaient l'aspect d'un commerce intense basé sur le troc. Selon les informations recueillies au cours des enquêtes orales, les fondeurs Waaba ne vendaient pas leurs produits sur les marchés. C'est plutôt les Bètamaribè qui s'adressaient à eux. Ces derniers sillonnaient les localités Waaba de Natitingou, Pouya, Yarikou, etc. avec des animaux (chiens, moutons, cabris et volailles), des produits vivriers (mil, fonio), des condiments (moutarde, piment, fruits du *Blighia sapida*), du tabac,

**3** C'est la période qui précède la colonisation ; elle prend fin en 1892 avec la création de la colonie du Dahomey.

de la poterie et des produits artisanaux qu'ils échangeaient contre des loupes de fer. Les Bètamaribè transformaient à leur tour ces loupes de fer en outils (houes, pioches), en instruments ou en armes dont le surplus était revendu aux Waaba mais surtout aux populations non métallurgistes Bètamaribè (Baacaba) de Boukoubé, aux Berba, aux Natemba, aux Niendé et aux Lamba implantés plus à l'Ouest. Là encore, les échanges reposaient sur le troc des produits finis contre les grains, des animaux et de la volaille.

L'établissement de ces courants d'échanges basés sur la production métallurgique a permis aux populations de l'Atakora d'établir entre elles des rapports de complémentarité économique. Ces rapports de complémentarité économique leur permettaient d'assurer leur autosubsistance et de réaliser des marges bénéficiaires exprimés vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en cauris thésaurisés dans des jarres enfouies sous terre.

Les rapports instaurés par le biais des activités métallurgiques ont parfois été si étroits que des brassages et des interpénétrations culturels et ethniques ont été réalisés entre les groupes sociaux de provenance parfois différente.

La complémentarité ainsi établie a favorisé le brassage culturel et ethnique des deux communautés. Cette interpénétration apparaît dans les emprunts réciproques des techniques de fabrication des outils. Elle s'exprime à travers la pratique des cultes communs. Ainsi, les forgerons Sekobu prenaient part en même temps que les fondeurs Waaba au culte de la divinité Nyari (Tiando *et al.*, 1994). Ce qui nous amène à aborder les aspects religieux liés à la métallurgie du fer.

### **III- Les aspects religieux de la métallurgie du fer dans l'Atakora**

De l'acquisition du minerai à l'objet fonctionnel en fer, des sacrifices et des interdits sont observés. Ceux-ci rendent compte du caractère sacré et de l'importance du religieux dans la pratique de la métallurgie du fer dans l'Atakora.

#### **III.1- Les croyances religieuses liées à la métallurgie primaire**

En général, les peuples de l'Atakora sont profondément religieux et tout dans leur vie et leurs pratiques quotidiennes porte l'empreinte de cette religiosité. Généralement perçu comme un culte des esprits et des ancêtres représentés par des divinités leur religion présente une certaine complexité. Le culte rendu aux puissances de la nature, présente de grandes similitudes chez l'ensemble de ces peuples de l'Atakora et repose sur deux actes essentiels : la libation et le sacrifice d'une volaille ou d'un animal (caprin, ovin, bovin, chien). Le sacrifice

est conduit, suivant le cas, par le chef de famille, le chef religieux de la collectivité ou du clan. Il est généralement précédé d'un passage devant l'autel des ancêtres pour solliciter leur médiation auprès de la puissance à laquelle il est offert. Dans le cadre du travail de la métallurgie primaire du fer les Waaba qui étaient les spécialistes avaient recours à ces pratiques religieuses tout au long de la chaîne opératoire.

Ainsi de l'extraction du minerai à la réduction proprement dite en passant par la construction du fourneau, certains rites, sacrifices et interdits sont obligatoires pour garantir la réussite des opérations.

En ce qui concerne l'identification du minerai par exemple, les informateurs sont unanimes sur le fait que « n'importe qui ne peut découvrir le minerai de fer ». Selon leur conception le minerai peut bouger et il faut être doué et surtout être en contact avec les forces de la nature pour capter ses ondes et identifier là où il se trouve. Ce sont généralement les personnes dotées de cette capacité qui indiquaient les lieux où on pouvait creuser des puits et extraire le minerai. Ces personnes devaient procéder à des sacrifices auprès des divinités avant toute prospection. Ces sacrifices étaient nécessaires dans la mesure où, par exemple pour le fondeur Wao, le minerai (Yôôti) est perçu comme un immense reptile qui, se « sentant traquée », fuit en parcourant le « ventre » de la terre. De même, pour confirmer une telle perception de la force et de la puissance mystique du fer, le forgeron Otammari le désigne du nom de Tiwounti, littéralement les « boyaux » de la terre ; d'où la nécessité d'implorer les forces de la nature pour sa localisation.

De même, tout comme le minerai, n'importe qui ne pouvait construire et posséder un fourneau. La construction du fourneau relevait de l'unique responsabilité du chef de famille qui, par son expérience et son contact avec les défunts et les forces de la nature, pouvait diriger le processus de la fonte qui était sacré pour les fondeurs. Avant de construire le fourneau, le chef de famille va d'abord en consultation et exécute des rites, fait des sacrifices de volaille et de libation pour demander l'assistance des ancêtres dans son entreprise. Ces rites ont aussi pour but d'éloigner les mauvais esprits qui pourraient provoquer une mauvaise fonte dans le fourneau. La loupe de fer obtenue à la fin de la fusion était soumise à plusieurs sacrifices de purification. Elle ne pouvait pas être automatiquement livrée aux forgerons car, elle devait être d'abord présentée aux ancêtres qui ont guidé et favorisé la réussite des opérations de réduction.

En outre, des interdits devaient être observés au cours de la chaîne opératoire. L'obligation est faite aux fondeurs de s'abstenir de toutes relations sexuelles trois jours environ avant le démarrage des diverses opérations. Il faut noter que tout au long des travaux d'extraction et de fusion du minerai, seules

des femmes ménopausées et des jeunes nubiles peuvent accéder au site pour restaurer les fondeurs. Selon les sources orales, l'inobservance de ces interdits faisait encourir aux fondeurs (individuellement ou collectivement) une sanction divine: l'effondrement d'un puits ou d'une galerie de minerai, ce qu'ils appellent « être avalé par le minerai »

Si le fondeur ne pouvait se passer de certains sacrifices et interdits pour la bonne réussite des différentes opérations, le forgeron aussi se doit de respecter certaines règles.

### **III-2 Représentation, sacrifices et interdits au niveau de la forge**

Si dans le Bas-Bénin où est aussi pratiquée la métallurgie secondaire, le dieu de la forge est connu sous le nom de Gou et est souvent représenté par un objet en fer ou des débris en fer, c'est tout à fait le contraire dans l'Atakora. Dans cette région, c'est l'enclume implantée à l'intérieur de la forge qui représente et constitue la divinité principale de la forge sur laquelle on ne s'assoit pas et, en tant que telle, est objet de culte.

De manière générale, il y a des sacrifices et interdits dans le travail de la forge. C'est surtout au moment de la construction de l'atelier devant abriter la forge, de l'équipement de la forge et des opérations de forgeage qu'on les observe.

S'agissant des sacrifices et interdits qui interviennent au moment de la construction de l'atelier de forge en milieu tammari par exemple, il faut dire qu'ils sont nombreux et peuvent varier selon les clans. Mais de manière générale, le site sur lequel l'atelier de forge est érigé et le jour de démarrage des travaux de sa construction ne sont pas choisis au hasard. Ces deux choix tiennent compte surtout des indications faites par les devins qui, ayant des pouvoirs surnaturels communiquent avec les ancêtres. Le futur forgeron fait souvent des sacrifices pour demander la bénédiction et l'assistance du « tout puissant » et des ancêtres dans son entreprise. Avant la pose des premières mottes de terre, le plus âgé du clan ou de la famille fait des invocations, un poulet blanc à la main gauche et unealebasse de boisson ou de l'eau simple. Après avoir cité les noms de tous les ancêtres de la famille ainsi que les forgerons défunts célèbres de la région, la boisson ou l'eau est versée lentement sur l'ensemble de l'espace choisi pour abriter l'atelier, sous le silence et les regards attentifs de toute l'assistance.

Mais le poulet n'est pas immolé ce jour car, celui-ci servira au transport de l'enclume de la montagne ou de son lieu d'origine à l'atelier lorsque sa construction sera achevée. Pour le transport, aucune couche sociale n'est écartée car c'est un travail participatif où tous les hommes ayant la volonté d'apporter leur contribution d'une manière ou d'une autre sont les bienvenus.

Les sacrifices se font aussi à la veille du transport de l'enclume. À cette occasion, les ancêtres sont à nouveau sollicités pour garantir la sécurité des transporteurs, à l'allée comme de leur retour. Le lieu d'où doit être transportée l'enclume qui, pèse généralement plus de 100 kilogrammes pourrait se situer à 20 voire 25 kilomètres de l'atelier de forge. Une fois sur le site où l'enclume a été extraite, le plus âgé de l'équipe et un habitant de la zone venus pour la circonstance, procèdent aux invocations et libations, après quoi le transport proprement dit commence. Les mains, les pieds et les bois sont les moyens de transport de l'enclume, accompagné d'un chant qui fait l'éloge des ancêtres. Les personnes ayant fait les invocations et libations restent au-devant de la marche tenant à la main gauche le poulet blanc dont nous avons parlé plus haut et à la droite un petit bouquet de feuilles de néré (*Vitellaria parkii*) pour favoriser l'avancée rapide de l'enclume. Selon les informateurs, le transport de l'enclume ne peut excéder une journée.

Après l'installation de l'enclume, c'est la mise en place du dispositif de soufflage qui nécessite des rituels. Il s'agit toujours de sacrifices et libations pour implorer les mânes des ancêtres afin qu'ils garantissent la bonne fonctionnalité de la forge et sa compétitivité à l'intérieur comme à l'extérieur. Ces derniers sacrifices et libations annoncent les débuts de fabrication des outils agricoles et autres outils métalliques utiles à la société.

L'enclume, une fois transportée et implantée dans l'atelier va commencer par « manger son manger » comme les forgerons se plaisent toujours à le dire, c'est-à-dire le poulet blanc. À partir de ce moment, le forgeron est condamné à sacrifier un poulet blanc à la fin de chaque saison et même à toutes les fois que les devins le lui demandent, sans quoi, l'enclume pourrait se fendiller ce qui est signe d'un malheur.

Il existe aussi deux interdits liés à la pratique de la forge selon nos enquêtes : il s'agit du crabe et des coques d'arachides. Il est formellement interdit à tout forgeron de consommer du crabe ou d'utiliser comme combustible de forge, des coques d'arachide. Il faut noter qu'il existe aussi des rituels autour des objets métalliques forgés. Les rituels les plus fréquents s'observent au niveau de la "daba" encore appelée grande houe, qui est le résultat d'une technique de soudure à sec de deux lames de houe. En effet, la soudure à sec est une technique bien connue des forgerons Bètamarribè. Cette technique consiste à préparer souvent deux morceaux de fer d'une petite épaisseur, qu'on plie en deux et qu'on traite avec une argile particulière. Ensuite, les deux morceaux de fer sont portés successivement au rouge dans le foyer. Un violent martelage sur l'ensemble chauffé à blanc assure l'assemblage des morceaux de fer et à la fin, à l'aide d'un coupe-coupe bien aiguisé, le forgeron égalise les côtés. Cette houe soudée doit impérativement subir des rituels avant d'être livré ou

exposé au marché pour être vendue. L'outil est d'abord trempé dans un bac à eau généralement placé à côté du foyer de forge, pour être refroidi. Ensuite, le forgeron rassemble un peu de la cendre et du sable de la forge qu'il mélange à l'eau et passe sur la houe en prononçant des incantations. On dit qu'il est entrain de « laver la daba ». L'objectif de ce rituel est de purifier cette houe afin qu'elle ne se heurte pas sur son utilisateur au cours de ses différents travaux et que là où elle aurait servi de laboure, donne un bon résultat au moment de la récolte.

## Conclusion

Cet article a eu pour objectif de faire ressortir les aspects archéologiques, ensuite les aspects historiques et enfin les aspects religieux de la métallurgie du fer dans l'Atakora. Les sites archéométallurgiques localisés montrent que la métallurgie du fer a occupé une place importante dans les activités des populations depuis la période précoloniale. Les forges disparues et celles encore en activité montrent bien que la métallurgie secondaire est encore pratiquée dans la région. Les aspects religieux permettent de comprendre que le dieu de la forge n'est pas représenté de la même façon sur le territoire béninois.

## Bibliographie

- Adande, A. B. A., 1994, « La métallurgie "traditionnelle" du fer en Afrique Occidentale », in Hountondji, P. (dir.), *Les savoirs endogènes, pistes pour une recherche*, Dakar, Codesria, p. 57-76.
- Adande, A. B. A., 1997, « Les techniques de réduction et de forge », in *Les technologies métallurgiques dans l'Atakora (Nord-Ouest du Bénin)*, UNB/CBRST, Campus universitaire d'Abomey-Calavi, p. 22-52.
- Banni-Guene, O., 1993, *Histoire et traditions technologiques dans le Bargu (Borgou) : cas de la métallurgie du fer autour de Ségbana, Kaiama et Bensékou*, mémoire de maîtrise, Université nationale du Bénin, Flash, 263p.
- Bani Guene O., 2014, *La paléoméallurgie au Borgou : Typologie des procédés de production et de transformation du chez les métallurgistes du Nord-Est du Bénin*, thèse de doctorat unique, Université de Ouagadougou, 569 p.
- Bianca T., 1997, « Kouaba », in *Itinéraires au Bénin : Histoire, Art, Culture, Milan*, publié avec la contribution de l'U. E., p. 245-246.
- Chambeny L. T., 1965, *Connaissance de l'Atacora. Traditions de Bètammaribè de l'Atacora au Dahomey*, broch. dactyl., 49 p.
- Dugast, S., 1986 : « La pince et le soufflet : deux techniques de forge traditionnelle au Nord-Togo », *Journal des Africanistes*, 5-6, fascicule II, p. 29-53.

- Fluzin, Ph. D., 2002, « La chaîne opératoire en sidérurgie : matériaux archéologiques et procédés. Apport des études métallographiques », p. 59-91 in Bocoum H. (dir.), *Aux origines de la métallurgie du fer en Afrique. Une ancienneté méconnue*, 2002.
- Ganhoui, J., 2016, *La métallurgie secondaire chez les Tanhunnon du plateau d'Abomey*, mémoire de licence, Université d'Abomey-Calavi, Faculté des lettres, arts et sciences humaines, 56 p.
- Kousse, K. N., 1977, *Le peuple otammari : essai de synthèse historique (des origines à l'invasion coloniale européenne-1897)*, mémoire de maîtrise, Université nationale du Bénin, Faculté des lettres, arts et sciences humaines, 244 p.
- Martinelli, B., 1984, « La Production des outils agricoles en pays Bassar (Nord-Togo) », *Cahiers de l'ORSTOM, série Sciences humaines*, Vol. XX, n° 3-4, p. 485-504.
- Maurice, A. M., 1986, *Atakora. Otiau, Otammari, Osuri, Peuple du Nord-Bénin (1950)*, Paris, Académie des sciences d'Outre-Mer, 482.
- Mercier, P., 1953, « L'habitat et l'occupation de la terre chez les "Somba" », *Bulletin de l'Institut français d'Afrique noire*, t. XV, n° 2, p. 798-817.
- Mercier, P., 1968, *Tradition, changement, histoire. Les « Somba » du Dahomey septentrional*, Paris, Éd. Anthropos, 538 p.
- N'Dah, D., 1999, *Reconnaissance archéologiques de la chaîne de l'Atakora (Secteur de Natitingou-Boukombé-Tanguéta)*, mémoire de maîtrise, Université d'Abomey-Calavi, 107 p.
- N'Dah, D. et al., 2006, « Tradition orale et archéologie : étude comparative du site de Dikuanténi au Bénin et des sites de Tongoa et Rétoka en Océanie », in *L'écriture de l'histoire en Afrique*, Karthala, p. 325-339.
- N'Dah, D., 2009, *Sites archéologiques et peuplement de la région et l'Atakora (Nord-Ouest du Bénin)*, thèse de doctorat unique, Ouagadougou, UFR/Sciences humaines, 530p.
- N'Dah, D., 2009 b, « Contribution de l'archéologie à la connaissance de l'histoire du peuplement de l'Atakora entre le premier et le second millénaire après Jésus-Christ », in S. Magnavita, L. Koté, P. Breuning et O. A. Idé, *Crossroads/Carrefour Sahel. Cultural and technological developments in first millennium BC/AD West Africa. Développements culturels et technologiques pendant le premier millénaire BC/AD dans l'Afrique de l'Ouest*, Frankfurt a. Main, Africa Magna Verlag, « Journal of African Archaeology Monograph series, 2 », p. 179-191.
- N'Tia, R. et Tiando, E., 1997, « Les dimensions historiques des technologies métallurgiques dans l'Atakora », in *Technologies métallurgiques dans l'Atakora (Nord-Ouest du Bénin)*, UNB/CBRST, Campus universitaire d'Abomey-Calavi, p. 53-62.
- N'Tcha J. et Kouagou R., 1997, « Les aspects sociologiques de la métallurgie dans l'Atakora », in *Les technologies métallurgiques dans l'Atakora (Nord-Ouest du Bénin)*, UNB/CBRST, Campus universitaire d'Abomey-Calavi, p. 63-71.
- N'Tcha, K. J., 1983, *L'anthropologie économique des Bètammaribè dans l'Atakora*, mémoire de maîtrise, Université nationale du Bénin, Faculté des lettres, arts et sciences humaines, p. 36-91.
- Randsborg, K. et Merkyte, I., 2009, *Bénin archaeology the ancient kingdoms*, Acta archaeologica vol. 80-1, Acta archaeologica supplementa XI centre of world archaeology (cwa) - publications 7, Oxford Wiley - Blackwell
- Sabi-Monra, S., 1992, *Tradition orale et archéologie : enquête sur la métallurgie ancienne de fer dans le Borgou oriental (prospection générale et étude détaillée des sites de surface dans la*

*région de Kalalé*), mémoire de maîtrise, Université nationale du Bénin, Faculté des lettres, arts et sciences humaines, p.29-93.

Soulinac, R., 2014, *Les scories de forge du Pays dogon (Mali): Ethnoarchéologie et archéométrie des déchets de forgeage du fer*, thèse de doctorat, Université de Fribourg, 194 p.

Tchibozo, H. C. F., 1997, « Environnement géographique et activités métallurgiques », in *Technologies métallurgiques dans l'Atakora (Nord-Ouest du Bénin)*, UNB/ CBRST, Campus universitaire d'Abomey-Calavi, p. 11- 21.

Tiando, E., 1978, *Perspectives d'approche historique des populations de l'Atakora. L'exemple des Waaba, Tangamba, Daataba*, mémoire de maîtrise, Université nationale du Bénin, Faculté des lettres, arts et sciences humaines, 212 p.

Tiando, E., 1994, « Les technologies métallurgiques dans l'Atakora », in *Séminaire-Atelier sur la paléométaballurgie du fer en Afrique de l'Ouest, Projet Campus, « Histoire du fer au Burkina »*, Ouagadougou-Bobo-Dioulasso, Annexe V, 15 p.

Tidouo, G., 2016, « La métallurgie du fer en pays Tammari : cas de la région de Kouaba », mémoire de licence en archéologie, Université d'Abomey-Calavi, 71 p.

# GUERRES, VODUN ET ORGANISATION DE L'ESPACE AU *DANHOMÈ* D'AGAJA (1708-1740) À GLÈLÈ (1858-1889)

SAMSON TOKANNOU

Doctorant en archéologie  
à l'Université Félix Houphouët-Boigny/Abidjan, Côte d'Ivoire

## Introduction

En l'état actuel de nos connaissances, le *Danhomè* a été fondé au xvii<sup>e</sup> siècle par le roi *Hwegbaja* (1645-1680), descendant d'une lignée immigrante de Tado et d'Alada (**fig. 1**). À *Agbomè*, capitale du *Danhomè*, les princes de sa lignée sont appelés les *Aladahonu*<sup>1</sup>, c'est-à-dire les gens venus d'Alada. L'origine du groupe des immigrants de Tado et les traditions sur leurs migrations révèlent qu'ils pratiquaient la chasse<sup>2</sup>.

À *Agbomè*, outre la chasse, les *Aladahonu* ont marqué la mémoire par la solidité de leurs institutions de gouvernement et leurs nombreuses guerres contre des voisins. Aussi, ces conflits ont favorisé le développement de la culture du *Danhomè* en général, l'épanouissement des arts de cour<sup>3</sup> en particulier. Ils ont également contribué à modifier l'organisation de l'espace.

Dans cet article, nous insistons, à travers quelques exemples, sur l'utilisation conjuguée de l'armée et des hommes de confiance<sup>4</sup>, des guerres et des

**1** Outre le français, nous utilisons dans cet article beaucoup de mots de la langue fon, le fongbe. Nous aurions voulu, à cette fin, recourir aux graphèmes de l'alphabet pour l'écriture des langues nationales au Bénin adopté par décret 75-272 du 24 octobre 1975. Cependant, pour faciliter la lecture, nous avons choisi dans ces cas, les lettres plus proches de l'alphabet français. Néanmoins, quelques mots fon sont mis en italique, ceux dont l'écriture ne reflète pas exactement la prononciation.

**2** À ce sujet, voir notamment M. Ahanhanzo-Glèlè, 1974, p.36-39. La tradition orale sur cette dynastie royale implique des scènes de forêt, de rencontres avec des fauves dont l'interprétation peut faire d'elle une famille de chasseurs.

**3** Joseph Adandé, 2002, p.47-54.

**4** Voir, entre autres, B.M. Anignikin et C.S. Anignikin, 1986, *Étude sur l'évolution historique, sociale et spatiale de la ville d'Abomey*, Cotonou, Paris, PUB-URBANOR, 43p. Au départ, le site de la capitale royale *Agbomè* était constitué de quartiers attribués chacun à un prince

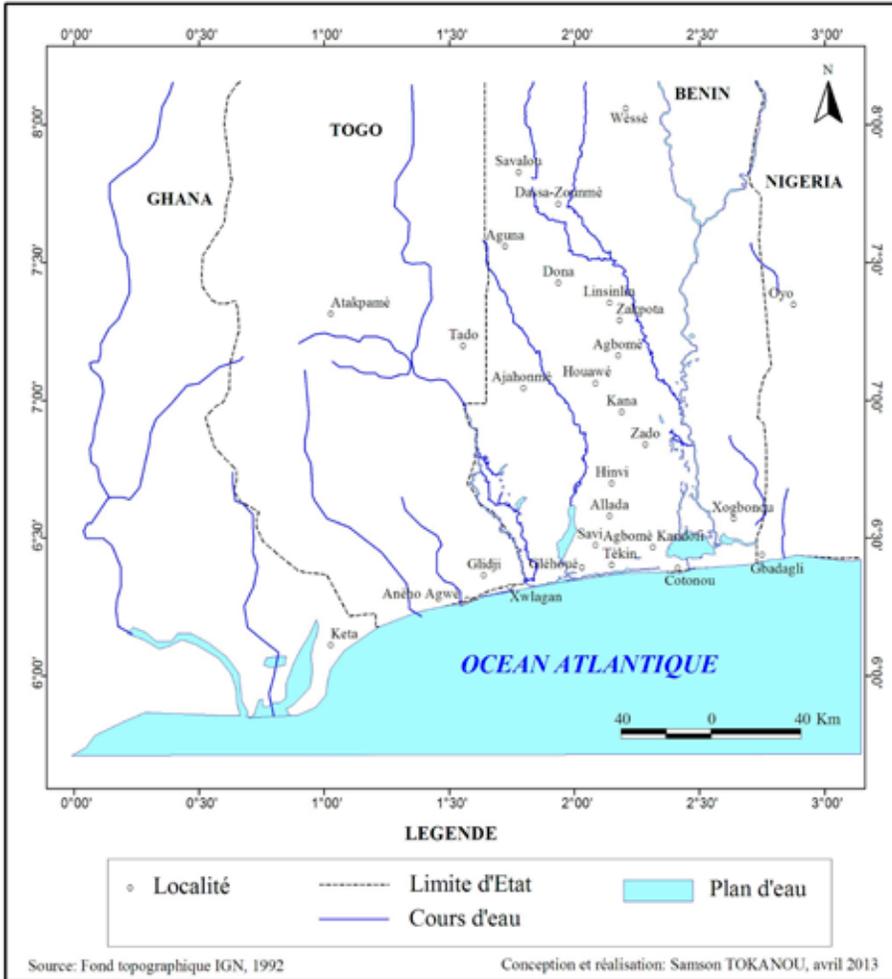


Fig. 1. Agbomè en contexte régional à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle

Vodun (divinités) par les rois du *Danhomè* pour agrandir l'espace du royaume et pour le contrôler. Nos illustrations commencent depuis le règne d'Agaja

héritier. La plupart d'entre eux sont devenus des rois. Mais, ils n'étaient pas épargnés des intrigues. Pour surmonter ces situations, ils s'appuyaient sur des personnes aux fonctions diverses: espions, guerriers, médecins, artistes, etc. Certains allaient au-delà de leur rôle pour devenir des conseillers importants voire des amis sur qui comptait le prince ou le roi pour asseoir son pouvoir. Leurs interventions étaient presque imperceptibles, mais non moins déterminantes. Nous nous intéressons, de plus en plus, à eux dans nos études.

(1708-1740)<sup>5</sup> considéré comme un grand conquérant jusqu'à celui de *Glèlè* (1858-1889) au cours duquel la volonté de conquête du *Danhomè* par la France s'est précisée.



Fig. 2. *Gu* anthropomorphe d'*Akati Guno*<sup>6</sup>. © musée du quai Branly - Jacques Chirac, photo Hughes Dubois

- 5 Pour la durée du règne de ce roi, nous retenons les dates de I.A. Akinjogbin, 1967, p.39, p.60-62. On peut voir notre argumentation dans Samson Tokannou, 2014, p.38-39.
- 6 Dans ce cas, on peut retenir de la langue *fɔn* : *Gu* = Gou (divinité) ; *no* = prêtre. *Guno* est un terme générique désignant un prêtre de la divinité *Gu*. Pour l'autre nom de l'artiste, *Ekplekendo*, nous n'avons pas des précisions. Cependant, il signifierait littéralement, en langue *fɔn*, *Celui*

## Du *Gu* (transcription de *Gou*) et des forgerons au *Danhomè*

*Gu*, dieu de la guerre et du travail du fer, connu sur la côte des esclaves, notamment dans les milieux *yoruba* et *aja* (dont les *Fon* partagent la culture) était bien connu au *Danhomè*. Et pour cause, comme nous l'avions énoncé, le *Danhomè* a livré de nombreuses guerres contre ses voisins. Cependant, au-delà de ces attributs, *Gu* a de multiples autres caractéristiques liées au travail du fer. En effet, la transformation du fer réfère traditionnellement au sacré en Afrique et, de tout temps, fait de celui qui la pratique un être à part<sup>7</sup>, dont la puissance constructive ou destructrice provient de *Gu* même. En conséquence, aujourd'hui, dans les espaces où elle est connue (milieux culturels *fon*, *mahi*, *gun*, etc.), cette divinité est matérialisée dans la plupart des ateliers d'artisanat et adorée par tous ceux qui ont un rapport au métal : forgeron, soudeur, mécanicien, maçon, coiffeur, menuisier et mieux encore, elle investit des métiers plus actuels de militaire, de taxi... De même, cette divinité est évoquée dans des rituels de vengeance violente suite, par exemple, à un vol.

Généralement, en milieu traditionnel fon, *Gu* est matérialisé sous des formes insoupçonnées. Un bout de métal, auquel est faite régulièrement une libation d'huile de palme, suffit. Cette forme est souvent trouvée dans les forges et les ateliers de mécanique. Sur des sites de métallurgie ancienne datant de l'existence du royaume du *Danhomè*, des fragments de métaux, de scories, de minerai sont susceptibles d'être trouvés sur les autels dédiés à *Gu*. Au Sud-Ouest d'*Agbomè*, tel est le cas du site de *Hoja*<sup>8</sup>. Cependant, malgré la variété des matérialisations, il doit bien exister un canon d'érection des autels dédiés à *Gu* que nous ne maîtrisons pas. Il est aussi possible qu'il ait évolué. Plusieurs hypothèses existent concernant la provenance du *Gu* anthropomorphe dont il est question ici.

Sous le règne d'*Agonglo* (1789-1797), le *Gu* anthropomorphe aurait été amené de *Dumè*, en pays *mahi* au Nord d'*Agbomè* (**fig. 1**), au *Danhomè*. Lors du transport, il eut des parties endommagées. Les réparations eurent lieu aux endroits mêmes où les dommages furent constatés, à *Komè* (*le cou*) et *Awamè* (*le bras*) qui sont aujourd'hui des localités au Nord d'*Agbomè*, dans la région

.....  
qui entretient un rapport d'inimitié avec son entourage. Il semble donc que ce prêtre de *Gu*, nouvel immigré, n'était pas encore accepté dans sa terre d'accueil.

**7** Samson Tokannou, 2014, p. 69-70.

**8** Normalement, c'est un site sacré sur lequel nous n'avons pu prendre une photo. Cependant, K. Randsborg *et al.*, 2009, qui l'ont également cité, paraissent en avoir eu l'autorisation.

de *Jija*<sup>9</sup> (fig. 1). Néanmoins, le *Gu* anthropomorphe (fig. 2) le plus connu du *Danhomè*, serait arrivé dans ce pays sous le règne de *Gezo* (1818-1858)<sup>10</sup>.

On constate là qu'il y a deux dates pour le même événement. Ceci est sans doute dû aux avancées de la recherche sur l'origine de l'artiste, *Akati*, né à *Kpinnyin* (Dassa-Zounmè) (fig. 1), qui a créé cette pièce originale, et la date de son arrivée à *Agbomè*. Il est plus probable alors que c'est sous le règne de *Gezo* (1818-1858) que le *Gu* anthropomorphe en métal soit arrivé à *Agbomè*. Il apparaît donc que le roi *Gezo* (1818-1858), intéressé par des guerres dont il voulait être le vainqueur, entreprit des efforts dans le domaine religieux.

*Tamayigo*, un autre *Yoruba* dont l'origine n'est pas précisée, se serait également installé à *Gbèkon Hunli* (fig. 3) sous le règne de *Gezo* (1818-1858) où il aurait reçu la charge de veiller sur une autre divinité *Gu*. De même, la famille *Huntonji*<sup>11</sup>, à partir de cette période, aurait abandonné les activités de forge pour s'occuper désormais de la production de perles, par la technique de la cire perdue, pour le compte du roi<sup>12</sup>. On peut donc déduire que, l'installation de nombreux forgerons et de quelques métallurgistes<sup>13</sup> à *Agbomè*, au fil des règnes, a permis à *Gezo* (1818-1858) d'opérer ce changement utilitaire de métier aux *Huntonji*.

Selon Maurice Delafosse, *Akati* aurait utilisé dans sa réalisation du *Gu* anthropomorphe des matériaux métalliques issus de navires européens<sup>14</sup>. Les relations du royaume du *Danhomè* avec des commerçants européens et son accès à la côte atlantique sous-tendent cette hypothèse. Toutefois, elle serait plus plausible si, une analyse plus approfondie des couches de métal constitutives de la pièce pouvait être réalisée, en rapport avec les constituants métalliques des navires de la période considérée. Cela supposerait, à la fois, une recherche sur les modèles de bateaux d'époque ayant accosté, notamment à Ouidah et sur les embarcations ayant fait naufrage sur les côtes du

9 Romuald Michozounnou, 1992, p. 196-197.

10 Gabin Djimassè, 2009, p. 139, in Gaëlle Beaujean-Baltzer (dir.). Il existe une autre représentation anthropomorphe en cuivre de *Gu* dans les collections du musée Dapper à Paris. Voir Maureen Murphy, 2009, paragraphe 3.

11 L'ancêtre de la famille *Huntonji*, qui serait un forgeron, accompagna les *Aladahonu* dans leur marche jusqu'à *Agbomè*. Pour cette raison, il bénéficia du privilège de rentrer au palais avec tous ses attributs de dignitaire. Probablement, pour la même raison, il fut confié à sa descendance, la réalisation de l'essentiel des éléments d'habillement et de parure du roi.

12 Gabin Djimassè, 2009, p. 74 et p. 139 in Gaëlle Beaujean-Baltzer (dir.).

13 Avant et au cours du règne de *Gezo* (1818-1858), de nombreux artisans/artistes intervenant sur les métaux ont été installés par les rois du *Danhomè*. A ce propos, voir par exemple notre contribution de 2014, p. 106-109.

14 Maurice Delafosse 1894, cité par Marlène Biton, 1994, p. 30.

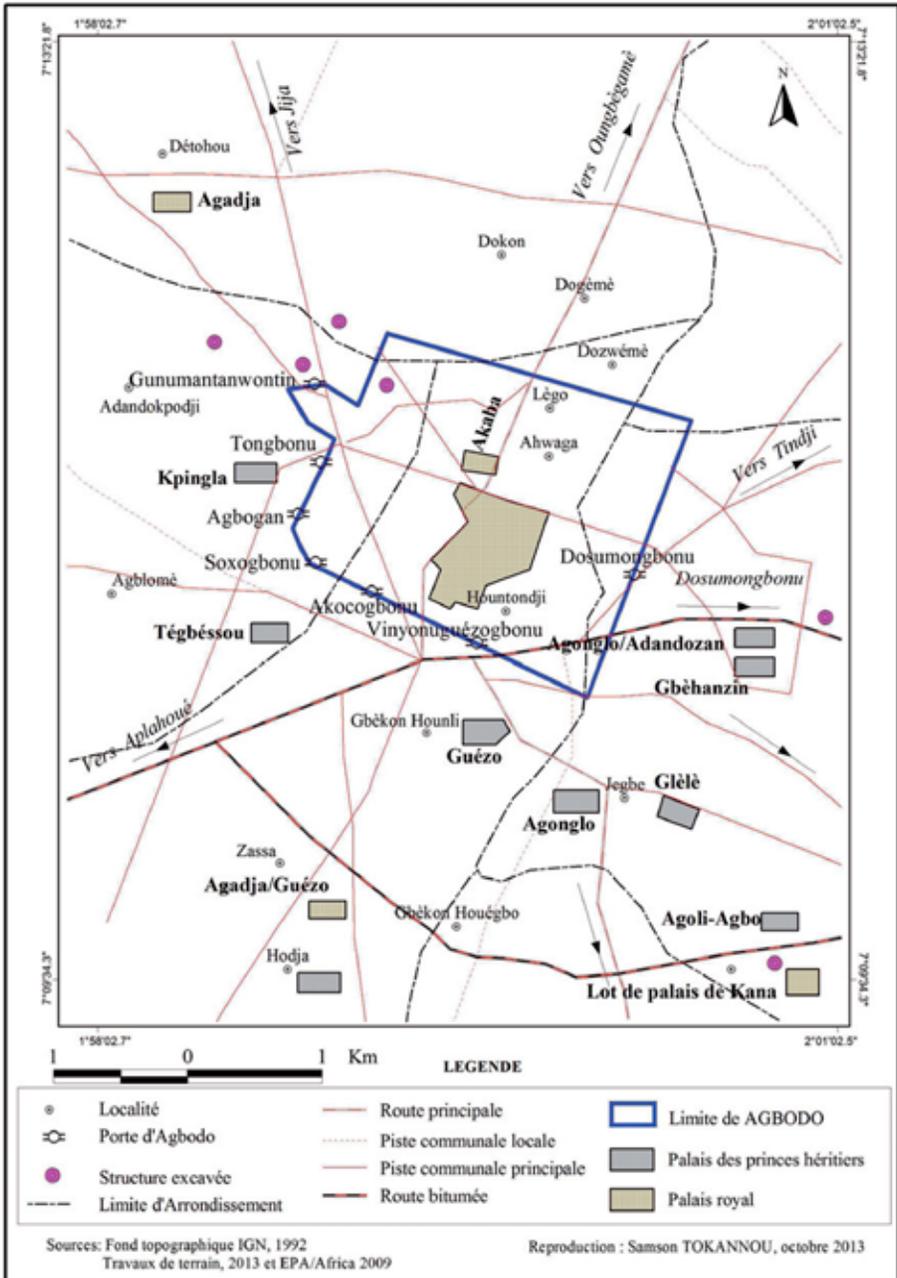


Fig. 3. Agbomè et son fossé de fortification Agbodo vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle

royaume (archéologie subaquatique<sup>15</sup>). En effet s'impose la réflexion sur la manière et sur les moyens employés pour découper les matériaux et sur leur dureté. De même peut-on s'interroger sur la nécessité de représenter une divinité locale avec du matériel importé alors que, dans le même temps, selon la tradition orale, les rois du *Danhomè* déployaient des efforts afin de recruter de force des artisans d'origine *yoruba* pour produire du fer brut. Mais, l'art et la créativité prennent souvent des chemins détournés.

### Des places publiques et de la gestion de l'espace

Soucieux de gagner les conflits, *Gezo* (1818-1858) avait également créé la place *Adanzunji* (fig. 4), située en face du palais privé du roi à *Gbèkon Hunli* (fig. 3). C'était une étape importante dans la préparation d'une offensive armée. Il s'y tiendrait un conseil de guerre au cours duquel des *agbajigbeto* (espions) faisaient leurs rapports, pendant que le *Gawu* et d'autres officiers faisaient l'état des troupes. Éminemment, la divination *Fa* déterminait la tenue ou non de la guerre. Le roi demandait également l'assistance de ses ancêtres. Ensuite, les soldats devaient être conduits sur la place *Singboji* pour d'autres rituels. Sur le *kulubuso*, le tumulus du courage édifié toujours par *Gezo* (1818-1858) à l'occasion de la première guerre d'*Abeokuta*<sup>16</sup>, le roi s'adressait à son peuple et particulièrement à ses guerriers sur la campagne à mener et le but à atteindre. Ensuite, ces derniers faisaient sept tours d'un *Blighia sapida* König (*lisètin*) avant de s'élancer vers la conquête de nouveaux territoires<sup>17</sup>. À ces places, on peut ajouter la place *Gbetinsa*.

La place *Gbetinsa* fut créée par *Gezo* (1818-1858) pour rendre hommage à son fils le futur roi *Glèlè* (1858-1889) pour ses exploits de chasse. Mais, *Gbetinsa* devint surtout un lieu de rencontre, en face du palais privé de *Glèlè* (1858-1889), au début et à la fin des grandes cérémonies culturelles *vodun*<sup>18</sup>.

Bien que le règne de *Gezo* (1818-1858) ait été celui de l'extension définitive du *Danhomè*, il a permis également de savoir combien ses frontières étaient fragiles. Et pour preuve, c'est de retour d'une campagne en 1858 de *Ketu*

**15** Le Département d'histoire et d'archéologie de l'Université d'Abomey-Calavi, sous l'égide de professeur Didier N'dah, implante actuellement un projet d'archéologie subaquatique sur les navires européens naufragés des côtes du *Danhomè*.

**16** Dans son extension territoriale et hégémonique, le *Danhomè* rencontra souvent l'opposition de ses voisins à l'Est, qu'il vainquait ou pas. Ce sont surtout des *Yoruba* ou des populations faisant partie de la mouvance de ce groupe socioculturel. *Abeokuta*, pays des *Egba*, n'a pas été conquis par le *Danhomè*.

**17** B.C.C. Biah *et al.*, 2006, p. 20-21 et p. 23; Gabin Djimassè *et al.*, 2007, p. 28.

**18** Ba Nondichao, 2009, p. 131 in Gaëlle Beaujean-Baltzer (dir.); Jérôme Alladayè, 2010, p. 76.



Fig. 4. Place *Adanzunji*. Photo: Samson Tokannou, 2012

que *Gezo* (1818-1858) trouva la mort à *Agonlin* (fig. 3), un site précédemment conquis par *Agonglo* (1789-1797). Alors, la région concernée devint *Zanyanado* ou *Zanyanyado* (signifiant *une mauvaise nuit y est tombée*) pour signifier l'événement tragique de la mort du roi<sup>19</sup>.

Lorsqu'il prit le pouvoir dans ces conditions, *Glèlè* (1858-1889) occupa systématiquement le site, où il n'y avait jusque-là que quelques dignitaires représentant *Agbomè*, qui était la frontière du *Danhomè* avec le pays *Yoruba*. Il en fit ensuite une base arrière d'*Agbomè* en y construisant un palais, un camp des *agoojie* (*ahwankpontin*), un centre de rééducation des captifs de guerre (*asiaji*) qui devaient servir dans l'armée *fon* ou dans d'autres structures à *Agbomè*. À *Zanyanado*, comme ce fut le cas après la conquête de *Ouidah*<sup>20</sup>,

**19** Théodore Mikponhoué, 1977, p. 20-21; p. 27-28. À la page 28, l'auteur donne deux différentes explications du toponyme *Zanyanado*. L'une d'entre elles (*Zanyanlando = c'est ici que la nuit nous a surpris*) se rapproche de celle que nous donnons (corroborée par une plaque de l'Office de tourisme d'Abomey et région, retrouvée sur le probable lieu de décès du roi), issue de l'enquête de terrain, qui se rapporte également à la mort de *Gezo* (1818-1858).

**20** La conquête de cette partie de la côte du *Danhomè* fut progressive. D'abord, ce fut *Agaja* (1708-1740) qui conquiert le royaume de *Savi* ou *Hweda* (*Ouidah*)-*Sayi* (*Savi*) en 1727. *Tegbesu* (1740-1774) son successeur, à son tour, conquiert *Glehwe*, la porte océane et le centre commercial de

progressivement, de nombreuses familles *fon* (dont des princes et des dignitaires pour l'administration) mais aussi des *Yoruba* arrivèrent. Parmi eux, il y eut des forgerons. Tels furent les cas des forgerons *Toto* amenés de *Kanna*, pour approvisionner les *agoojié*<sup>21</sup> en cartouches de plomb et armes artisanales à feu ; et des *Ashade* dont l'ancêtre, d'origine *yoruba*, pour son gabarit impressionnant fut nommé chef de village à *Hwegudo*, toponyme qui peut s'expliquer en *fongbe*, *derrière la maison*. L'emplacement, assez proche des vestiges palatiaux, laisse supposer que la maison en question était le palais. Comme conséquence de l'installation des divers groupes de colons, des *Vodun* comme *Gu* et *Lègba*<sup>22</sup> qui protègent des calamités marqueront l'espace. La divinité royale *Zomadonu*<sup>23</sup> sera également installée. La région *Agonlin* aurait aussi eu un poste de *Migan*<sup>24</sup> et le premier fut *Gantin*, originaire de *Tinji* vers *Za-Kpota* au Nord-Est d'*Agbomè*. *Zanyanado* offre ainsi un éventail culturel de *Mahi* (qui constituent la population locale), de *Fon* et de *Yoruba*. De plus, la région *Agonlin* serait également, de fait, un grenier du *Danhomè*, par l'importance de ses cours d'eau, entre autres avantages, favorisant l'agriculture<sup>25</sup>.

Par ailleurs, la menace *yoruba*, toujours vive, a dû réveiller l'attention de *Glèlè* (1858-1889), puisqu'il fit étendre *agbodo*, le fossé de fortification, à la source d'eau *Didonu* (fig. 3) qui forme comme une pointe de flèche sur *agbodo*. En effet, il aurait dit qu' « *on ne saurait laisser sa jarre d'eau dans la rue, quand on était dans sa maison* »<sup>26</sup>. Ceci montre donc qu'*agbodo*, et les

.....  
*Hweda-Sayi*. On peut consulter, entre autres, le mémoire inédit de maîtrise de Gilles Raoul Soglo, 1995.

- 21** Généralement désignées amazones du *Danhomè* (Dahomey).
- 22** La pratique d'un métier lié au métal conduit souvent les artisans à solliciter la bienveillance du dieu *Gu* qui est systématiquement installé dans leur proximité. De plus, *Lègba* est un dieu messager et un protecteur, dont il ne faut se passer sous la menace de voir ses activités perturbées. Aussi peut-il être le gardien d'une autre divinité prenant dans ce cas l'appellation *Hunlègba* (= *Lègba* de divinité). Par ailleurs, il peut être installé pour veiller sur la maison ou une agglomération (village, ville) et désigné successivement alors *Houélègba* ou *Tolègba*. Gabin Djimassè, entretien du 9 mai 2011.
- 23** En forme développée, *Zo man do nu bo de mo* c'est-à-dire *Le feu qui n'est pas portée à la bouche mais qui brûle la langue*; Gabin Djimassè, entretien du 9 mai 2011. C'est le nom du culte propre à la famille royale du *Danhomè*. Ici, les divinités sont des enfants malformés sur qui on commet l'infanticide avant de les diviniser. En général, chaque roi a eu son temple *Zomadonu* où étaient honorés ses enfants portés à une telle dignité. Pour l'ensemble de la population, le même culte est connu sous le nom de *Ninsouhoué*.
- 24** Il serait plus juste d'utiliser le terme *gbonugan* qui désigne le ministre délégué; à moins que *Gantin* fût le *Migan* d'*Agbomè* ayant eu résidence à *Agonlin*.
- 25** Maurice Ahanhanzo-Glèlè, 1974, p.148-150; Théodore Mikponhoué, 1977, p.7 et p.20-21; S. A. L. Assogbadjo, 1981, p.12-16 et p.97-100; travail de terrain du 9 août 2011.
- 26** Gabin Djimassè, entretien du 9 mai 2011.

autres éléments de fortification d'*Agbomè*, telles les murailles, par conséquent, étaient toujours fonctionnels à cette période. *Tohungbonu*, la porte d'*agbodo* mentionnée sur plusieurs figures dont celle de J. A. Djivo (1980)<sup>27</sup> ne figure pas sur notre représentation. Pourtant, ce nom *Tohungbonu* comporte le toponyme *Tohun* de la dernière capitale du royaume de Tado à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup>. Mais, il est difficile d'établir un lien entre cette porte d'*Agbomè* et la capitale de Tado (qu'était *Tohun*), royaume ancêtre du *Danhomè*. Toutefois, il nous semble bien que *Tohungbonu* n'ait été qu'une zone des attaques des *Yoruba* au cours du règne d'*Agaja* (1708-1740), comme certaines autres régions dites de menaces : *Mahislo* et *Ayoslo* respectivement au Nord et au Sud-Est<sup>29</sup>, puisqu'elle était elle-même au Nord d'*agbodo*.

### De la chronologie sur la métallurgie au *Danhomè*<sup>30</sup>

Cependant, il existe plusieurs récits<sup>31</sup> sur l'origine de la famille royale d'*Agbomè*. Dans l'ensemble, ils ne divergent pas. On y retrouve toujours le départ d'un clan sécessionniste de Tado, la mention de l'ancêtre-léopard, la création de l'État d'Alada et à nouveau la dispersion, cette fois-ci vers le Sud-Est et le Nord pour les fondations respectives de *Hogbonu-Ajashè-Porto-Novo*<sup>32</sup> et du *Danhomè*. De même, on distingue le nom *Agasuvi* identifiant tous les descendants de l'ancêtre-léopard mythique *Agasu*, tant à Tado et à Alada qu'au *Danhomè* et à *Hogbonu*. Toutefois, *Aladahonu* est le qualificatif spécifique aux descendants de la branche qui quitta Alada pour fonder le royaume *fon* du *Danhomè*; à *Hogbonu* les princes se font plutôt appeler *Aladanu*.

**27** Joseph Adrien Djivo, 2013, p. 101

**28** Nicoué Lodjou Théodore Gayibor, 2012, p. 51

**29** Ba Nondichao, entretien du 21 janvier 2012. Les *Mahi* sont un groupe socioculturel, essentiellement retrouvé au Nord d'*Agbomè* dans la zone couvrant Dassa-Zounmè et Savalou. Ils partagent la culture des *Idaasha* (*Yoruba*) de Dassa-Zounmè dont ils pouvaient être les alliés, à cause des menaces de guerre qu'*Agbomè* faisait souvent planer sur eux. *Ayo* ou *Ayonou* est l'expression utilisée par les *Fon* pour désigner les *Yoruba*. *Ayo/Ayonou* serait une probable déformation de *Oyo*, royaume *yoruba* qui a longtemps menacé l'existence du *Danhomè* et mis à mal durant environ un siècle sa souveraineté. *Slo* est une expression qui peut être traduite : *est apparu, est sorti*. C'est le même mot qui est utilisé lorsqu'on parle du choix ou du couronnement d'un dignitaire ou d'un chef de famille à *Agbomè* : *Daa* (chef ou dignitaire) *slo*.

**30** Voir Samson Tokannou, 2014, p. 65-71.

**31** Voir, entre autres, C. Aguessy et A. Akindélé, 1953, p. 26-27; Maurice Ahanhanzo-Glèlè, 1974, p. 38-40.

**32** J. S. Bakary Tidjani, 2008.

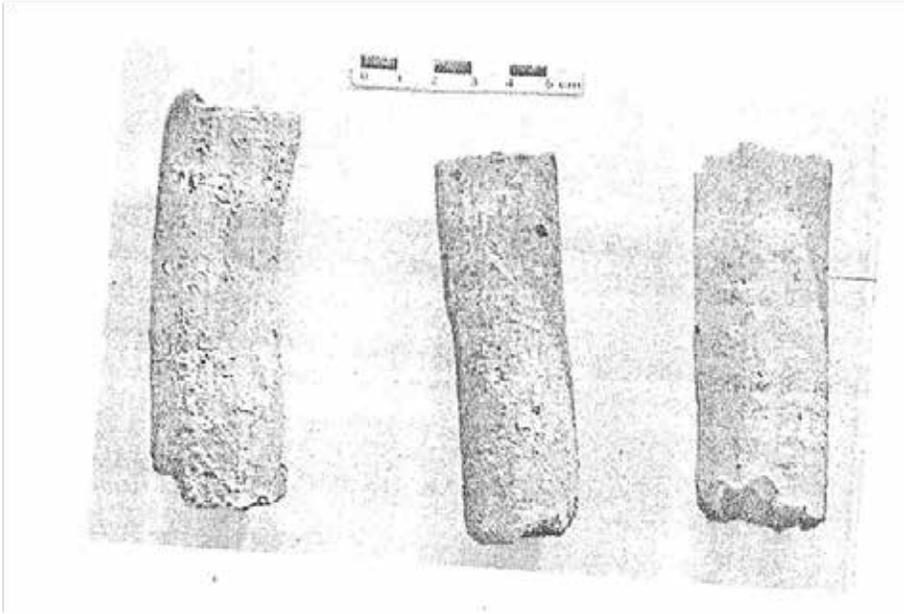
Aussi, il est important de signaler que, si les historiens établissent la fondation du *Danhomè* au xvii<sup>e</sup> siècle, la création de *Hogbonu* est plus récente au xviii<sup>e</sup> siècle soit à la chute du royaume d'*Alada*<sup>33</sup>. Ainsi, les migrants partis d'*Alada* pour aller créer d'une part, le *Danhomè* et d'autre part, *Hogbonu* n'ont pas dû prendre le départ au même moment ou alors leur trajet depuis Tado n'a pas été le même. De plus, dans ces retranscriptions de témoignages oraux, des cas de meurtres sont signalés. Les instruments du délit étaient, en l'occurrence, des lances, des objets en métal. De plus, des personnages mythiques des récits considérés tels que *Agasu* et *Ajahuto* étaient des chasseurs. Ils utilisaient donc des outils métalliques. Si Tado fut fondé au xii<sup>e</sup> siècle<sup>34</sup>, on peut donc suggérer qu'à cette date au moins, des techniques métallurgiques étaient maîtrisées dans le monde *aja*, du moins vers Tado. Mieux, sur le plateau d'*Agbomè*, les *Aladahonu* firent face surtout à l'un des plus anciens groupes installés, les assimilés *Yoruba*, appelés localement *Gedevi* qui maîtrisaient la manipulation des métaux. Quelques preuves de leurs activités sont des tuyères (**fig. 5**), probablement de réduction, sur des sites qui leur sont attribués. Mais là existe l'hypothèse d'activités liées au métal plus tôt que le xii<sup>e</sup> puisque, de l'avis des historiens, ces *Gedevi* étaient déjà sur le site au ix<sup>e</sup> siècle<sup>35</sup>. De ce point de vue, la victoire des *Aladahonu* sur les populations préétablies du plateau d'*Agbomè* et la fondation du *Danhomè* seraient davantage dues aux capacités militaires et stratégiques de ces princes. En conséquence, le culte de *Gu* est probablement aussi ancien. Par ailleurs, des *Aladahonu* tels que *Gezo* (1818-1858) et *Glèlè* (1858-1889) sont aussi reconnus à Abomey comme ayant été de grands chasseurs<sup>36</sup>. Cependant, la chasse était-elle une activité inspirée par l'environnement forestier dans lequel ils vivaient ou était-ce une tradition perpétuée par les princes d'*Agbomè*? Ce qui est sûr, le prince héritier du trône, le *Vidaho*, devait faire montre de certaines qualités pour confirmer le choix fait par son père ou le convaincre de son bon choix. La chasse représente un tremplin pour témoigner de son adresse, son courage et aide à avoir des connaissances thérapeutiques par la maîtrise des plantes et des aptitudes ésotériques.

33 *Ibid.*

34 N. L. Gayibor, 2012, p. 50-53.

35 Romuald Michozounnou, 1992.

36 J. C. E. Adandé, 1976, p. 202.



**Fig. 5.** Fragments de tuyères de type Yoruba

a) Échantillons de Ketu

b) Échantillons de Linsinlin au Nord d'Agbomè attribués aux Gedevis

Source : A. B. A. Adandé *et al.*, 2005, p. X. Photo : Samson Tokannou, 2012.

## En guise de conclusion

L'armée, les hommes de confiance, la guerre et les *Vodun* sont des éléments sur lesquels les rois du *Danhomè* ont joué pour créer, agrandir et organiser l'espace de leur royaume. Ce type d'organisation de l'espace a permis d'intégrer les divers éléments constitutifs de la population et de former le groupe socioculturel *fon*.

Pour approfondir ce travail de recherche, il est important d'insister sur certains points tels que les places *Adanzunji*, *Asiaji* et *Ahwankpontin*. En effet, il pourrait être fait un travail complémentaire sur ces sites d'armée : connaître leur organisation et leur fonctionnement précis. Ainsi, au-delà de l'histoire, des témoignages oraux et sites déjà connus, nous travaillerons sur ces éléments et d'autres sites identifiés comme étant ceux des premières migrations en vue de déterminer par la fouille des preuves matérielles d'établissements. Aussi, l'approfondissement de la recherche, sur l'utilisation de métaux de navires européens dans la réalisation de *Gu*, ouvre des pistes de recherche dont l'une serait d'étudier, grâce à l'archéologie subaquatique, les bateaux naufragés de la côte du *Danhomè*.

## Références

- Adandé, Alexis B.A., Bagodo, Obarè, Labiyi, Nestor, N'dah, Didier & Tcharo, Benoît, 2005, *Reconnaissance archéologique sur l'axe routier Pobè-Kétou (02-16 décembre 2005)*, Rapport provisoire, Projet bénino-danois d'archéologie (BDArch), ERAB, Université d'Abomey-Calavi, Inédit, 10 p. + XI p. annexes.
- Adandé, Codjovi Étienne Joseph, 2002, « Court arts in West Africa : finished forms of expression of urban life in precolonial cities », chapter 5, p. 47-54, in Alexis B.A. Adandé & Emmanuel Arinze (éd.), *Museums & urban culture in West Africa*, Oxford, James Currey.
- Aguessy, C. & Akindélé, A., 1968, *Contribution à l'étude de l'histoire de l'ancien royaume de Porto-Novo*, Amsterdam, Swets & Zeitlinger N.V., mémoires de l'Institut français d'Afrique noire, n° 25, Réimpression de l'ouvrage de 1953 avec le consentement de l'Institut fondamental d'Afrique noire, 178 p.
- Ahanhanzo-Glèlè, Maurice, 1974, *Le Danxomè du pouvoir aja à la nation fon*, Paris, Nubia, 282 p.
- Akinjogbin, I.A., 1967, *Dahomey and its neighbours 1708-1818*, Cambridge, Cambridge University Press, 234 p.
- Alladayè, Jérôme C., 2008, *Fresques danxoméennes*, Cotonou, Les Éditions du Flamboyant, 120 p.
- Alladayè, Jérôme C., 2010, *Le Kpanlingan dans le Danxomè : historien de l'oralité*, Cotonou, CAAREC Éditions, 120 p.
- Anignikin, B. Marthe & Anignikin, C. Sylvain, 1986, *Étude sur l'évolution historique, sociale et spatiale de la ville d'Abomey*, Cotonou, Paris, PUB-URBANOR, 43 p.

- Asiwaju, A.I., 1997, « Dahomey, pays yoruba, Borgu (Borgou) et Bénin au XIX<sup>e</sup> siècle », chapitre 26, p. 359-373, in J.F.A. Ajayi (dir.), vol., *L'Afrique au XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à vers les années 1880. Histoire générale de l'Afrique*, vol. VI, édition abrégée, Paris, Présence Africaine/UNESCO, Vances, Edicef, 447 p.
- Assogbadjo, A.L.S., 1981, *L'évolution des relations entre Abomey et Agony de Kpengla à la chute de Béhanzin*, mémoire de maîtrise d'histoire, UNB, inédit, 140 p.
- Bakary Tidjani, Janvier Saka, 2008, *Enquête sur l'enceinte fortifiée de Xogbonu-Ajashè-Porto-Novo: contribution à l'étude archéologique de la cité royale*, mémoire de maîtrise d'archéologie, Université d'Abomey-Calavi, FLASH, DHA, inédit, 123 p. + annexes
- Beaujean-Baltzer, Gaëlle (dir.), 2009, *Artistes d'Abomey*, Paris, Musée du quai Branly, Cotonou, Fondation Zinsou, 345 p. + carnet de voyage
- Beaujean-Baltzer, Gaëlle, « 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 septembre 2016. URL : <http://gradhiva.revues.org/987>; DOI : 10.4000/gradhiva.987
- Biah, C.B.C., Godongaï, J., Ndoye, A. & Ngoma, G., 2006, *Esquisse de plan de gestion pour la place Singboji et la cour des amazones du Site des palais royaux d'Abomey. Abomey, Bénin. Résultats de l'exercice pratique de planification et de gestion*, 8<sup>e</sup> cours régional sur la conservation et la gestion du patrimoine immobilier en Afrique subsaharienne, Africa 2009, Porto-Novo, EPA, inédit, 73 p.
- Djivo, Joseph Adrien, 2013, *Le refus de la colonisation dans l'ancien royaume de Danxomè. Gbèhanzin et Ago-Li-Agbo 1875-1894*, volume 1, Paris, L'Harmattan, 418 p.
- Gayibor, Nicoué Lodjou Théodore, 2012, *Esquisse d'une histoire du royaume de Tado (XII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Lomé, Presses de l'Université de Lomé, 64 p.
- Guézo, Anselme, 1978, *Commerce extérieur et évolution économique au Dahomey. Danxomè (1818-1878)*, mémoire de maîtrise d'histoire, UNB, FLASH, Département d'histoire, inédit, 195 p.
- Michozounnou, Romuald, 1992, *Le peuplement du plateau d'Abomey des origines à 1889*, Thèse de doctorat d'histoire, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UER Histoire, Inédit, 453 p.
- Mikponhoué, H. Théodore, 1977, *Recherches sur l'histoire et la société de Zagnanado depuis l'origine jusqu'en 1894*, mémoire de DEA d'histoire, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, inédit, 53 p.
- Murphy, Maureen, « 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 20 mars 2017. URL : <http://actesbranly.revues.org/213>
- Randsborg, K., Merkyte, I., Moller, N.A. & Albek, S., 2009, *Bénin Archaeology. The Ancient Kingdoms*, Oxford, Wiley-Blackwell, vol. 1, 282 p. & vol. 2, 201 p.
- Soglo, Gilles Raoul, 1995, *Les Xwéda. De la formation du royaume de Sayi (Saxe) à la dispersion, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, mémoire de maîtrise d'histoire, Université nationale du Bénin, FLASH, DHA, Inédit, 120 p.
- Tokannou, Samson, 2014, *Armée et urbanisation au Danxomè: cas d'Abomey de 1645 à 1900. Une étude archéologique des transformations sociales et urbaines au Danxomè (Dahomey) sous l'influence des guerres*, Saarbrücken, Presses académiques francophones, 301 p.

# 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 publications<sup>1</sup> 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'art<sup>2</sup> 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'ïmago 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-être<sup>3</sup>. 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'esprit<sup>4</sup>. Ce qui revient à dire que nous avons, ici, à faire à ce que Roger Somé a défini de « représentation symbolique comme forme figurative »<sup>5</sup> 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 récentes<sup>6</sup> 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 majeure<sup>7</sup>. C'est cette relation de l'objet aux autres aspects de la vie que voulait justifier Edgar Wind cité par Jan Bialostocki<sup>8</sup> 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 Danxomé 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»<sup>9</sup>. L'histoire, spécifiquement politique et religieuse du royaume de Danxomè 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 Danxomè 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 Danxomè sont les statuettes et bijoux en cuivre et en argent et surtout, des autels portatifs appelés *Asɛ̃n* 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)<sup>10</sup> ou plus tôt, comme semble le souligner l'analyse de Tokannou sous le roi Gézo (1818-1858)<sup>11</sup>. 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 Danxomè. 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 Biton<sup>12</sup>, 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 Dré<sup>13</sup>. 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-ci<sup>14</sup>.

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-Baltzer<sup>15</sup> 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 Dré, 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 canon<sup>16</sup> ».

Plus loin, Beaujean-Baltzer<sup>17</sup> 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 ouvrage<sup>18</sup> 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 Gézo, 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 Gézo 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'Abomey<sup>19</sup>. 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)<sup>20</sup>. En effet, selon Beaujean-Baltzer<sup>21</sup> : « 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 Danxomé était déjà une réalité, mais où les rois avaient évidemment encore des velléités de domination. Mais, au même moment, les recherches de Biton<sup>22</sup> 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 Danxomé, contenait déjà un sabre et semble confirmer ce que disait Biton<sup>23</sup> 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 Danxomé, 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 *Asèn*, ces objets qui servent à rendre hommage aux ancêtres dans la culture *Fon*<sup>24</sup>. 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 *Asèn* 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 Danxomènou<sup>25</sup> 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 »<sup>26</sup> 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,

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

<sup>25</sup> Les Danxomènou sont les citoyens du royaume de Danxomè.

<sup>26</sup> 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»<sup>27</sup>. D'autre part, les éléments qui la composent, j'en ai parlé un peu plus loin, rejoignent ce que Nathalie Heinich<sup>28</sup> 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 économique<sup>29</sup>. 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 Biton<sup>30</sup> : « L'objet dérouté également par le mouvement des jambes qui " pourrait indiquer que le personnage est affranchi des contraintes physiques de l'humanité" »<sup>31</sup>.

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 Biton<sup>32</sup> 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 »<sup>33</sup>. 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 Maire<sup>34</sup> : « Maire décrit par exemple des régiments d'hommes créés par le roi Glélé dont le nom, *Nieglepley*, voudrait dire « (compagnie) forte par le rasoir » »<sup>35</sup>. *Nigblé*<sup>36</sup> 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 Fonsagrives 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»<sup>37</sup>. 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...<sup>38</sup>.

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 »<sup>39</sup>. 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 griffées<sup>40</sup>. 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 royaume<sup>41</sup>, 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 anthropologie<sup>42</sup>. 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'art<sup>43</sup> ». 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 Confère Tchibozo R., 1995 *L'Art sculptural Idaatcha : 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<sup>er</sup> dieu *Gou*, Porto-Novo, 2001. Photo : R. Tchibozo©



**Fig. 3.** Simonet Biokou, le 2<sup>e</sup> 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 guerre<sup>44</sup>.

**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 Lobooukpa, Photo : R. Tchibozo

Pour conclure, on peut dire que la sculpture du dieu *Gou* semble l'expression de la force qui incarnait 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... »<sup>45</sup>. 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, Arman<sup>46</sup>, 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/MP1600mb.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.
- Cornevin 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<sup>e</sup> 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<sup>er</sup> 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 dagara au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan.

Tchibozo 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.