

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne - HiCSA

Gaëlle Beaujean-Baltzer, musée du quai Branly

Vers l'Afrique : au rythme d'une promenade

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Gaëlle Beaujean-Baltzer, « Vers l'Afrique : au rythme d'une promenade », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Tous droits réservés

Mon argument rassemble des informations en lien avec deux villes : Paris, capitale de la France et Abomey, ancienne capitale du royaume du Danhomè (prononcer Dan Homè), au Bénin actuel en Afrique de l'ouest. En présentant d'abord les héritages parisiens de l'exposition, je relaterai mon expérience de l'exercice au musée du quai Branly, à Paris, dont le sujet portait sur l'ancien royaume du Danhomè.

La promenade et l'exposition

En Europe, Londres, Paris, Berlin et New York ont été des hauts lieux de forte transformation d'usage des artefacts africains, l'expérience s'observe en premier lieu dans le cadre des expositions dans des espaces à vocation publique – les musées – ou privés – les galeries et les particuliers. Recentrons ici notre propos sur l'exposition publique parisienne des artefacts africains. Qu'est ce que l'exposition ? L'une de ses missions consiste à s'adresser à un public. L'exposition induit des comportements curieux. La déambulation est lente, propre à celle de la promenade, le déplacement s'opère dans un espace sanctuarisé. Cette analogie prend sens par les murs qui délimitent l'espace, un éclairage travaillé et des mises à distance souvent matérialisées par des vitrines. Cette déambulation suit toutefois un cheminement intellectuel. La compréhension du sens, opposée ici au divertissement que pourrait suggérer la promenade, complétée par le mouvement du corps tend à favoriser un sentiment de meilleure compréhension d'un monde étranger dans le temps et/ou l'espace, en se focalisant sur des formes originales et matérielles, le plus souvent qualifiées d'œuvres. La multiplicité, aujourd'hui, des expositions et musées à Paris prouve que l'idée d'universalité est abandonnée au profit d'un point de vue assumé sur un fragment de monde.

Le rythme un peu particulier de la marche, qui n'est pas celui du flâneur mais plutôt celui du promeneur, s'associe à un autre code de notre construction culturelle de l'exposition. Aujourd'hui, selon la taille de l'espace qui est pressenti, le visiteur peut s'arrêter sur chacune des choses – pour les expositions temporaires - ou sélectionner certaines choses lorsque l'espace est vaste et l'offre très abondante – les expositions permanentes. On observe dans les deux cas, un rituel pratiqué par le visiteur. Il opère un aller-retour entre la chose à voir et la chose à savoir, comprenons l'objet et son cartel et son texte. Cette pratique s'avère plus

fréquente dès qu'il s'agit d'objets d'autres cultures, auquel appartient notre exemple, en Afrique.

L'héritage

Pour comprendre ce qu'il en est aujourd'hui, il est nécessaire de rappeler certains événements liés aux collections à vocation muséale à Paris. C'est à la Renaissance qu'accostent en Europe les premières sculptures d'Afrique subsaharienne. Il s'agit d'ivoires sculptés, par exemple le 71.1933.6.1 D¹, réalisés sur commande des commerçants portugais présents sur les côtes Atlantique de l'Afrique². Ces olifants, salières ou cuillers retrouvaient les intérieurs des élites européennes, amateurs émerveillés de ces sculptures essentiellement ancrées dans les codes iconographiques portugais. Il faut attendre plusieurs siècles pour que l'Europe commence à regarder et à intégrer l'esthétique africaine, au point de la collecter massivement. Les premiers objets africains entrent plus massivement dans les collections privées au début du XIXe siècle, rapportés par des personnes s'étant rendues sur place puis sont transmis par leur soin aux collections publiques. Le don est alors versé aux collections du Museum d'Histoire naturelle. L'artefact est considéré comme un spécimen au même titre que ceux d'entomologie, botanique, chaque élément constitue un morceau nouveau du monde que la France s'apprête aussi à s'approprier politiquement. A l'heure où l'anthropologie biologique fleurit, ces objets rejoignent en 1878 un nouveau bâtiment construit dans le cadre de l'exposition Universelle à Paris, le musée d'ethnographie du Trocadéro. Les échantillons témoin des productions de l'humanité sont inventoriés et marqués dès ce moment. Parallèlement aux missionnaires chrétiens, les géographes, les médecins, les explorateurs, comme les frères Pierre et Jacques Savorgnan de Brazza vont collecter avec une logique de politique d'échantillon tribal, où le fétiche tient une place de choix. Un deuxième temps va marquer l'arrivée de nouvelles collections preuves de la « pacification »³ en Afrique, massivement exprimée par des saisies d'armes présentées en trophée dans le musée. C'est

¹ Pour voir ces objets, aller sur le site www.quaibranly.fr puis « bases de données » et « catalogue des objets », placer le numéro en face de la rubrique sur le menu déroulant « numéro d'inventaire ».

² Aujourd'hui, on le qualifierait d'art pour touristes. Seulement, et cette idée devra être développée ailleurs, il n'est pas concevable en raison de l'extrême raffinement de ces sculptures en ivoire de pouvoir les mettre au même niveau. Le cas des ivoires sapi-portugais entrent en pleine contradiction avec la question du vrai et du faux en art africain. A l'exception des ivoires, justement, les artefacts qui sont sélectionnées par les conservateurs spécialisés intègrent toujours une patine d'usage. Un objet qui n'a pas dansé, était porté ou manipulé est considéré comme un faux.

³ Il s'agit ici du terme récurrent, un élément de langage dirait-on aujourd'hui, utilisé dans la presse parisienne qui relayait le vocabulaire de l'armée française envoyée en Afrique. Aujourd'hui, nous parlerions de guerre coloniale.

dans ce contexte qu'arrivent les objets du royaume du Danhomè, qui laissera sa trace dans le nom d'un territoire plus vaste mais l'incluant : le Dahomey.

Les témoins de ce conflit apparaissent à trois moments dans les collections du musée d'ethnographie du Trocadéro. La première collection, à esprit militaire, fut rapportée par Edouard Foà après la saisie d'armes et de fétiches sur le corps des soldats⁴ après la bataille de Cotonou en 1890⁵. Foà, géographe et chasseur, publie également ses mémoires sur la région pendant toute la guerre menée par les Français. En 1892, l'armée française est conduite par le Lieutenant-Colonel Dodds qui, le 17 novembre 1892, entre avec ses troupes dans la capitale Abomey ainsi que les villes de Ouidah⁶, sur la côte, ou Cana⁷. De sa propre initiative, Dodds va saisir avec certains de ses officiers des biens divers⁸ dans les palais que l'on peut considérer comme des butins de guerre ou sur des lieux de bataille comme la plage de Ouidah. Une partie de ce butin sera donnée en 1893⁹ puis en 1895 par Dodds devenu Général et une statue de fer¹⁰, trouvée à Ouidah, est donnée en 1894 par le Capitaine Fonsagrives au musée d'ethnographie du Trocadéro de Paris. Ces objets – avec des informations très lacunaires voire erronées – vont immédiatement prendre le statut de trophée de guerre (Beaujean-Baltzer, 2007 et Murphy, 2009)¹¹. Le conflit, qui se termine en 1894 par la colonisation française, était extrêmement bien relayé dans la presse parisienne et connu des visiteurs de musée (Campion-Vincent, 1967). Il faut attendre les années trente pour observer des changements de regard et un accroissement considérable des collections africanistes en général¹² et d'Abomey en particulier.

⁴ Les bataillons du roi d'Abomey Béhanzin comprenaient des hommes et des femmes. Celles-ci impressionnèrent les soldats français qui les surnommèrent « amazones ». Cette présence féminine fut largement relayée dans la presse, et des femmes africaines non danhoméennes endossèrent le rôle de ces Amazones lors d'exhibitions en Europe et en Amérique, dont une au Champ de Mars à Paris.

⁵ Voir par exemple inv. : 71.1891.22.81 et 71.1891.22.85

⁶ Ouidah est une ville portuaire donnant sur le Golfe de Guinée où, depuis la fin du XVI^e siècle, les Européens ont installé des forts pour le commerce dont celui des esclaves vers l'Amérique. Le Danhomè, qui alimentait déjà Ouidah en prisonniers au XVII^e siècle par l'intermédiaire des Hwéda, s'empare de la ville et contrôle son activité vers 1730, la relation commerciale est consolidée à la fin du XVIII^e siècle avec l'échange de fusils de traite.

⁷ Située à une vingtaine de kilomètres au sud d'Abomey, Cana est à la fois une étape pour le tri des prisonniers, un espace religieux royal et une ville de résidence secondaire pour les rois d'Abomey.

⁸ Une partie est saisie à Cana et une autre dans les palais d'Abomey, en feu. L'incendie est déclaré par le roi Béhanzin qui va prendre le maquis et y organiser sa résistance jusqu'en 1894.

⁹ Collection 71.1893.45* et 71.1895.16* qui rassemblent vingt-sept objets.

¹⁰ Statue du vaudou Gou : 71.1894.32.1

¹¹ Les liens vers ces deux articles mènent à une iconographie de la scénographie de ces pièces de 1895 à 2006.

¹² Je pense à la mission Dakar-Djibouti de 1931-1932, menée par une équipe pluridisciplinaire sous la direction de Marcel Griaule. Le journal de cette mission est tenu par Michel Leiris, publié sous le titre de *L'Afrique fantôme*. Les ethnologues français collectent plus de 3500 objets pour le futur musée de l'Homme. Collection 71.1931.74*

Dans les années trente, plusieurs regards se croisent et se confrontent : de la propagande à l'esthétique en passant par une nouvelle approche baptisée d'« ethnologique ». Abomey est au cœur d'une présentation sur l'ethnographie française en 1931 au musée d'ethnographie du Trocadéro. Au même moment se déroule l'Exposition coloniale à la Porte Dorée vantant les mérites de la vie coloniale. Après l'érosion de la propagande militaire, il s'agit de mettre en valeur l'œuvre coloniale, les artefacts africains y contribuent. Seuls les surréalistes et les communistes français s'opposent fermement à l'Exposition coloniale. Depuis les années 1910, ces collections gagnent une aura esthétique établie par les artistes d'Avant-Garde et certains marchands. On parle « d'Art Nègre », comprenant les arts africains et océaniques. En 1912, Guillaume Apollinaire juge le dieu Gou¹³, statue de fer trouvée sur la plage de Ouidah comme une œuvre d'art de premier ordre (Paudrat, 2000 : 45), et c'est un peu plus de vingt ans après qu'il est officiellement qualifié comme tel dans une exposition qui se tient en 1935 à New York.

Les années trente voient la naissance d'une forme mûrie de l'ethnographie. Les élèves de Marcel Mauss ont réfléchi à une autre approche de l'objet africain, en cherchant non seulement à fournir une documentation exhaustive sur l'objet mais en le considérant comme un échantillon d'une culture, d'une société, dont il faut obtenir des descriptions au-delà de tout préjugé. De nombreuses collectes vont être entreprises, dont la plus importante Dakar-Djibouti, avec une méthode de mise en information de l'objet. Seulement, si l'action cherche à mettre en valeur des sociétés généralement considérées comme non civilisées et les hisser au rang de grandes civilisations, ces équipes et les collecteurs dénieront – comme leurs ancêtres collecteurs – le nom du sculpteur ou même de l'atelier, négligeant au passage la place sociale de l'artiste¹⁴. Avec Marcel Griaule à sa tête, l'ethnologie fonctionnaliste constitue le cœur de la première équipe du musée de l'homme qui ouvre à l'emplacement de l'ancien Trocadéro en 1937 et réforme l'approche des sociétés du monde. La muséographie du musée de l'homme à la fin des années trente sera le relais public de la pensée anti-raciste et qui veut, par sa mise en espace, aucune hiérarchie entre les peuples du monde.

¹³ Statue du vaudou Gou inv. : 71.1894.32.1

¹⁴ Ces méthodes et les informations associées attestent d'une grande réforme dans l'approche de la culture matérielle en général sur les sociétés contemporaines. Ce travail rigoureux sera surtout mis en pratique dans la muséographie de Georges Henri Rivière non seulement pour le musée de l'homme mais aussi pour le musée des arts et traditions populaires à Paris qu'il fonda en 1937 puis pour les éco-musées qui se développent sur le territoire français dans les années 60.

Dans ces mêmes années, l'un des autres élèves de Marcel Mauss, Bernard Maupoil s'engage dans l'administration coloniale qu'il ne cessera de condamner et qui lui vaudra d'être mal noté. Il s'oriente, lors de sa mission au Dahomey, vers la compréhension de la géomancie et relate son initiation dans un ouvrage toujours de référence aujourd'hui *La géomancie à l'ancienne côte des esclaves*. Le devin Guédégbé, autrefois au service des rois Glèlè (1858-1889), Béhanzin (1890-1894) et Agoli-Agbo (1894-1900) dispense de longs cours et développements à Maupoil ; il lui offre également son matériel le plus raffiné et, probablement par son intermédiaire, lui permet d'acquérir des objets en lien avec les grands dignitaires du royaume. Maupoil donne cette collection au musée de l'Homme à la fin des années trente avec toutes les informations collectées selon les instructions fonctionnalistes. La muséographie des années trente, dominée par un éclairage naturel latéral, de grands volumes standard de vitrine formant un parcours quadrillé, s'impose jusqu'à la fermeture des salles Afrique en 2000, date du transfert des collections vers le musée du quai Branly.

L'ancien Palais des colonies de l'Exposition coloniale de 1931 s'est transformé en musée des Colonies, devenu Musée de la France d'Outre Mer puis, au lendemain des Indépendances, Musée des arts africains et océaniques. Abomey était aussi présent dans cette collection avec des pièces historiques, saisies par des militaires, et déposées jusqu'au changement de tutelle du musée¹⁵. Toutes ces collections ont également rejoint le musée du Quai Branly. Dans les années 1980, la Fondation Dapper entame un virage déterminant dans l'histoire du regard sur les objets africains. L'institution privée, fondée en 1983 et qui deviendra musée en 1986, bouleverse les codes en vigueur sur l'approche de l'exposition de l'artefact africain, en mettant en œuvre des dispositifs scénographiques où le corps du visiteur va s'abstraire dans une semi pénombre, la lumière nappant chaque objet d'un halo. Chaque thème développé par exposition temporaire est développé dans des textes courts tenant en quelques panneaux, mais systématiquement accompagné d'une publication de référence, à faible prix, où les disciplines africanistes se retrouvent. Tout objet au musée Dapper dispose d'un traitement muséographique particulier qui le pousse à le considérer comme une œuvre par son approche singularisée. Michel Leveau et son épouse Christiane Falgayrettes-Leveau constituent une collection, dont une partie vient de la collection privée de Charles Ratton. Or ce dernier, marchand d'art africain réputé du quartier Saint-Germain du milieu du XXe siècle,

¹⁵ Le musée passe de la tutelle du ministère des Colonies à celui des Affaires culturelles. Le MAAO devient musée national des arts d'Afrique et d'Océanie en 1991, date à laquelle il devient un Département des musées de France.

conservait des objets du royaume du Danhomè appartenant au « trésor de Béhanzin ». On peut notamment mentionner une statue en alliage cuivreux figurant Glèlè en vaudou Gou ou encore la statue de lion recouverte d'argent.

En avril 2000, une salle dédiée aux arts et civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques est inaugurée au Palais du Louvre, sur décision du Président de la République Jacques Chirac. Le commissariat est assuré par Jacques Kerchache, ancien marchand d'arts primitifs à Paris, et qui avait lancé une pétition dans le quotidien *Libération* sept ans plus tôt pour que ces arts rejoignent les chefs-d'œuvre du Louvre. La statue en fer prise sur la plage de Ouidah, révéralant le vaudou du fer travaillé Gou, intègre les salles du Louvre, ainsi élevé au rang de chef-d'œuvre.

Le projet d'exposition

A travers de détour historique et les étapes marquantes, se lisent les transformations d'usage des artefacts africains. A travers le temps, et les registres muséographiques choisis, l'artefact africain passe du statut de spécimen à celui de trophée, puis d'objet témoin ou d'œuvre d'art jusqu'au chef d'œuvre. Il peut s'agir du seul et même artefact. C'est la thèse de l'œuvre d'art que je me suis efforcée de défendre pour l'exposition « Artistes d'Abomey- dialogue sur un royaume africain » qui s'est tenue du 10 novembre 2009 au 31 janvier 2010 au musée du quai Branly.

C'est en explorant les inventaires que mon attention a été retenue par cette collection. Ces objets, en dehors même des questions relevant du contexte, avaient une patine laissée par les regards depuis plus, pour certains, d'un siècle et demi. Certains autres témoignaient de la question du passage du commerce de la traite négrière¹⁶ à la relation diplomatique apaisée par des cadeaux offerts par Ghézo (1818-1858) à Napoléon III¹⁷ sur fonds de commerce de l'huile de palme. Abomey était la capitale qui contrôlait Ouidah, important port du commerce de la traite des êtres humains vers l'Amérique. Ce trafic était organisé par les Européens. Abomey fournissait ses prisonniers de guerre en échange d'armes, de cuivre, d'argent, de perles - le roi

¹⁶ Par exemple le siège royal pris à Cana inv. 71 1893.45.8

¹⁷ Parmi les cadeaux se trouvaient trois tentures exécutées par les Hantan et Zinflou, par exemple inv. 71.1930.54.911 D

d'Abomey était surnommé « roi des perles » -, de textiles, puis plus tard de produits manufacturés. Les matériaux étaient réinterprétés par les artistes de cour.

Des artistes en Afrique ? En redécouvrant une publication 1959¹⁸, je m'aperçus que les auteurs français, colons et ethnologue, Paul Mercier et Jacques Lombard avaient répertorié une série d'ateliers et d'artistes royaux à Abomey. Mieux, ils avaient également entamé une recherche sur cette fameuse place sociale de l'artiste dans la ville à l'époque pré coloniale. Pourquoi ces recherches de scientifiques respectables n'avaient jamais trouvé écho dans les inventaires ou dans les cartels ? Abomey illustre à elle-seule de manière flamboyante cet entêtement à ne pas vouloir reconnaître l'artiste en Afrique. Sur 50 000 objets de la collection, à peine 50 sont liés à des auteurs/sculpteurs/etc. Marlène Biton avait également repris ce recensement (De Grunne, 2001) et poussé de nouvelles et fructueuses recherches autour de la statue du dieu Gou (Biton, 1993 et 2000). Elle parvint ainsi à attribuer nommément cette œuvre à un artiste. Il m'était alors indispensable de savoir auprès de mes collègues au Bénin si cette approche en histoire de l'art avait bien un sens *in situ* en regard avec les collections parisiennes, et par ricochet les collections du musée des palais royaux d'Abomey, essentiellement produites sous le règne d'Agoli-Agbo (1894-1900). Mes interlocuteurs furent Joseph Adandé, professeur d'histoire de l'art à l'Université d'Abomey-Calavi, non loin de Cotonou, et Léonard Ahonon, Gestionnaire du site historique des palais royaux d'Abomey. Ce poste est essentiellement basé sur la conservation de monuments historiques puisque le site est classé Patrimoine mondial UNESCO. Il inclut aussi le poste de conservateur des collections. Le musée et les réserves sont localisés dans les anciens palais des rois Ghézo (1818-1858) et Glèlè (1858-1889). Léonard Ahonon a permis également de transmettre une information continue aux familles royales alors que ce projet prenait forme à Paris ; ce que je confirmais par ma présence plus tard lors d'audiences.

Après des recherches à Paris et des discussions suivies de validations par Joseph Adandé et Léonard Ahonon, j'ai remis à la direction, puis au Président du musée du quai Branly une note d'intention comprenant un synopsis et un premier dossier d'œuvres. L'exposition appartenait aux expositions-dossier sur la moitié de la mezzanine est, soit 350 m². Dans cette note apparaissaient les différentes facettes de cette collection, particulièrement la question de l'artiste africain. Les écrits et les pré-enquêtes témoignaient de leur place

¹⁸ Lombard, Jacques et Mercier, Paul « Guide du Musée d'Abomey », Porto-Novo : IFAN, 1959, 40p.

particulière auprès de l'élite du royaume. Marlène Biton l'avait relevé (De Grunne, 2001) et cela était confirmé encore sur place, le mot « artiste » et « artisan » existaient dans le vocabulaire et étaient distincts en langue Fongbè, la langue parlée majoritairement à Abomey et dans le sud Bénin. Le mot « artiste » était associé à l'inspiration et, je ne l'appris que sur place, les artistes bénéficiaient des faveurs d'un esprit vaudou répondant au nom d'Aziza.

La note précisait que l'enjeu de l'exposition tendait vers de nouvelles indications sur les œuvres, nécessitant une recherche sur place auprès des descendants d'artistes, de dignitaires et de la famille royale en priorité. Cette étude à Abomey permettrait aussi d'étoffer la chronologie sur l'ancienne capitale en précisant les périodes d'installation des premiers artistes de chacune des typologies d'objets. Dans le concept d'exposition, nous mentionnions la présence d'une chronologie à deux entrées¹⁹ en arrière-plan, qui ne pouvait pas rivaliser avec les œuvres mais se découvrait dans des temps de repos. La frise chronologique permettait ainsi d'indiquer la complexité de cet héritage et de mettre en exergue les temps politiques et historiques de la traite des esclaves outre-Atlantique ou des colonisations en Amérique et en Afrique. En contrepoint, revenaient des éléments d'histoire de l'art focalisé sur les collections parisiennes et identifiables par le grand public comme *La Joconde* ou *Le déjeuner sur l'herbe* en regard d'œuvres d'Abomey.

Dans notre propos, nous présentions aussi le concept du « dialogue » et notre souhait de le rendre visible dans la scénographie et dans le sous-titre de l'exposition « dialogue sur un royaume africain ». Le projet incluait aussi la volonté de rendre la visite ergonomique au regard de nombreuses pauses didactiques. Le dossier d'œuvres comprenait au départ une sélection de cent œuvres, une seule venait du musée d'histoire naturelle de Nantes et les quatre-vingt-dix-neuf autres du quai Branly. Leurs datations s'intègrent dans une fourchette allant du 18^e siècle à la fin du 20^e siècle à travers les peintures de Cyprien Tokoudagba²⁰. Dans ce dossier apparaissait toutes les dimensions, avec le souhait de mettre en avant les trois dimensions des sculptures africaines, défendues dès 1915 par Carl Einstein. Les matériaux et les fragilités particulières étaient indiqués, puisque certaines œuvres comme les textiles, les photographies anciennes, les aquarelles et les le papier réclament un traitement lumineux particulier et de faible apport. Ce type de contraintes indique au passage un nouvel ordre

¹⁹ Les deux entrées étaient Abomey d'une part et le reste du monde d'autre part. La chronologie s'étalait de 1441 à 1960, année de l'indépendance du Dahomey.

²⁰ Révélé à Paris lors des *Magiciens de la Terre*, en 1989. Inventaire : 73.1998.11.1 - 73.1996.9.1 à 3

auquel appartient l'artefact. Par les logiques de conservation préventive, il devient objets de patrimoine.

La recherche à Abomey

Je suis donc partie sur place avec mes hypothèses, sur trois séjours allant de dix à trente jours, rejoindre mes acolytes Léonard Ahonon, Joseph Adandé, mais aussi Gabin Djimassé et Dah Nondichao qui ont activement participé à ce projet et que l'on pourrait qualifier d'historiographes d'Abomey. Nous avons d'abord rencontré les deux rois d'Abomey²¹ pour annoncer notre recherche et recueillir leur sentiment sur cette entreprise. Puis, avec les classeurs comprenant la sélection, nous sommes partis pendant plus de deux semaines dans les concessions encore existantes des familles citées dans l'ouvrage de Lombard et Mercier. Chaque famille, et son chef en particulier, ont cessé leur activité pour nous répondre. Il était demandé une rétribution pour pouvoir nourrir les ancêtres - par des sacrifices d'alcool et de noix de colas - dont nous allons parler. Une somme de trois euros (2 000 FCFA), à cette fin, était donnée lors de la première rencontre. Au cours de ces entretiens, nous recueillions des informations sur l'arrivée des familles à Abomey, information plus difficile à obtenir quand un ancêtre du lignage fut prisonnier de guerre. On comprenait alors que le talent particulier des artistes était recherché par le roi lors de ses conquêtes. Au fur et à mesure, les œuvres trouvaient leurs maîtres, très peu avaient deux ou trois noms. Globalement, de grandes écoles techniques et stylistiques ont pu être fermement identifiées. Les questions tournaient aussi autour des intentions du commanditaire – le roi – et de l'artiste, nous permettant de mesurer l'espace de liberté pour l'artiste dans les commandes royales et de traduire une iconographie basée sur un éventail allégorique. La mission se concluait par une réunion qualifiée de plénière par mes collègues béninois et qui conviait les chefs de famille ou leurs représentants pour avoir un compte-rendu complet, objet par objet, et leur présenter une chronologie. Nous avons réuni près de vingt personnes dont Cyprien Tokoudgaba. Nous avons pu attribuer, collégialement, quatre-vingts pour cent de la sélection. Les entretiens sur place ont permis d'aborder, en outre, de sujets très variés allant des conflits militaires jusqu'au vaudou²² en passant par la divination du Fa, notamment auprès des Guédégbé, ou à la volonté de rayer de la dynastie la reine Hangbè (1708-1711) et Adandozan (1797-1818).

²¹ Après des remous, provoqués par des chefs de culte de vaudou royaux, le roi Agoli Agbo III est seul roi d'Abomey depuis 2010.

²² Le *vaudou* est une divinité. Les rois contrôlaient les *vaudou* et l'implantation de certains sur tout le territoire danhoméen. Ils favorisaient aussi l'intégration de divinités étrangères, particulièrement les *orisa* yoruba qui trouvent leur équivalence en Fongbè (par exemple Ogon yoruba = Gou fon) Le sujet réclame un

Synthèse et scénographie : voir / ne pas voir

Le dialogue avec l'architecte tient une place importante pour pouvoir traduire dans l'espace les parti-pris, du principal aux secondaires. Cette partie essentielle de l'exposition revient à la scénographe Gaëlle Seltzer qui devait s'appuyer sur des vitrines et spots disponibles. Elle se chargeait également de l'autre exposition sur la mezzanine dont le titre sur basait sur un grand mouvement littéraire du monde noir à l'époque coloniale « Présence africaine ». L'argument principal « d'Artistes d'Abomey » reposait sur une mise en valeur de l'artiste. Le visiteur découvrait les noms des artistes et familles d'artistes dès l'entrée sur un kakémono²³. Dans la structure des cartels, le nom d'artiste ou de famille associé à l'œuvre apparaissait sur la première ligne dans un caractère plus fort, forme classique du cartel pour un musée de Beaux-Arts. Les cartels longs, les textes des six panneaux de six cents signes et la chronologie abordaient des informations sur les familles en question, et leur arrivée dans le royaume. Cet aspect permettait aussi d'expliquer les activités militaires et commerciales du Danhomè.

L'œuvre demeure au cœur de l'exposition. La mettre en valeur réclame de l'espace. Aussi, pour pouvoir instaurer ce regard sans indication écrite, on ne pouvait pas conserver le nombre d'œuvres initialement prévu, la sélection passa de cent à quatre-vingts objets, avec l'autorisation d'intégrer deux statues de Gou, celle exposée au Louvre et celle du musée Dapper. Cette statuaire, l'une en fer et l'autre proche du laiton, côtoyait sur un même podium les trois figures royales²⁴ en bois. Cet ensemble de dimension imposante et le mouvement des bras exprimaient une attitude agressive suggérant d'emblée la question de la guerre. La scénographe soulignait cet aspect en recouvrant le podium de plaques de métal rappelant le laiton. Une distance supplémentaire fut ajoutée pour éviter un contact tactile entre le public et les œuvres. Dans l'ensemble de l'exposition, l'éclairage individuel par spots rehaussait individuellement chaque œuvre et les éléments d'information. Afin de dégager des styles

développement qui déborderait de cette présentation, mais il faut retenir qu'Abomey se place au cœur de la religion vaudou dont un grand nombre d'adeptes furent déportés vers l'Amérique. On peut citer Haïti qui a conservé le nom de ces entités religieuses et des éléments de leur liturgie.

²³ Au bas de ce grand panneau, on pouvait aussi lire les noms des mécènes de l'exposition (Fondation Zinsou et Fondation Total).

²⁴ Inventaire : 71.1893.45.1 à 3 ; Il y a toujours un doute sur une statue qui emporte l'unanimité aujourd'hui à Abomey pour être liée à Ghézo mais qui, dans sa forme, rappelle les *bocio*, destinés à protéger la communauté et toujours exposés à l'extérieur des maisons. Le visage a été repris postérieurement à la sculpture originale. Adoptait-il, initialement, le principe de l'homme-animal à l'instar des deux autres statues et successeurs, Glèlè et Béhanzin ?

individuels, par exemple autour d'une même icône, certaines œuvres étaient mises en perspective. Dans le temps de la contemplation, et s'appuyant sur un dispositif uniquement visuel, les images pouvaient se confronter à distance, nous l'avons éprouvé pour les représentations du vaudou Hébiosso sur une récade²⁵ attribuée à Houndo et sur une peinture acrylique de Cyprien Tokoudagba²⁶. Nous avons également placé la statue du dieu Gou dans l'axe de la Tour Eiffel, visible par la baie vitrée nord-ouest.

Le sous-titre de l'exposition évoque le dialogue. Il était évoqué dans le panneau de présentation où je présentais mes collègues béninois. Dans le parcours, un pictogramme indiquait la source de l'information, le lion de Glèlè fut choisi pour la prise de parole béninoise. Près de quatre œuvres, une assise permettait au public d'entendre leur analyse par mes collègues. J'intervenais sur l'une des quatre. La remise en contexte historique semblait nécessaire. Dès l'entrée de l'exposition, auprès de cartes, des éléments sur les dynasties royales et un multimedia sur le contexte d'arrivée des objets situait le fragment « d'Histoire ». Une chronologie, autour de cent dates, longeait toute la paroi de la mezzanine. Des informations de cet ordre, au détriment d'informations sur la religion vaudou, accompagnaient celles sur les artistes. La datation de chacune des œuvres accompagne ce souci de soulever la période historique africaine pré-coloniale.

Une réflexion fut menée également autour du confort de lecture, le visiteur est debout et se promène. Si son attention se porte vers le cartel, le texte doit être lisible, raison pour laquelle nous avons opté pour des cartels inclinés. Pour ne pas saturer l'espace d'informations, car l'ensemble s'est vite révélé « bavard », nous avons poursuivi l'analyse par le truchement du site web et un catalogue réunissant quatorze auteurs des trois continents instruits sur l'art de cette ville, édité par la Fondation Zinsou de Cotonou.

Nous n'avons montré qu'un fragment d'Abomey, évoquant rapidement le vaudou et renonçant complètement aux formes artistiques en lien avec les objets, et qui ont une force équivalente *in situ*, le chant et la danse. C'est ce qui n'a pas été vu, et écarté dans l'exposition, démontre aussi le point de vue fragmentaire que propose une exposition sur les sociétés

²⁵ Une récade est un bâton en forme de houe dont la lame sculptée indique le rang du possesseur : roi, messenger du roi ou dignitaire tels les *vaudounon*, chef d'un culte vaudou. Le bâton peut être posé sur l'épaule, délivré au destinataire du message ou brandi pendant des danses cérémonielles. Ici, il est question de la récade inv. 71.1934.104.1.

²⁶ Inv. : 73.1996.9 3

humaines et leur art. Preuve que cette exposition n'était finalement qu'un petit fragment du monde dans un lieu qui veut sanctuariser l'univers.

Bibliographie

Beaujean-Baltzer, Gaëlle

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

URL : <http://gradhiva.revues.org/987>

Beaujean-Baltzer, Gaëlle (ed.)

2009 Artistes d'Abomey. Cotonou / Paris : Fondation Zinsou, musée du quai Branly. Catalogue de l'exposition éponyme au musée du quai Branly, du 10 novembre 2009 au 31 janvier 2010.

Biton, Marlène

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

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

Campion-Vincent, Véronique

1967 « L'image du Dahomey dans la presse française (1890-1895) : les sacrifices humains » In: *Cahiers d'études africaines*. Vol. 7 N°25. . pp. 27-58.

url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cea_0008-0055_1967_num_7_25_3088

Collectif

1931 Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques. Paris : Musée d'ethnographie Museum national d'histoire naturelle Mission scientifique Dakar-Djibouti.

Einstein, Carl

1998 *La sculpture nègre*. Paris : L'Harmattan. Traduction et introduction de Liliane Meffre avec le texte allemand et la reproduction des oeuvres d'art africain et océanien présentées dans l'édition originale selon l'inventaire établi par Ezio Bassani et Jean-Louis Paudrat. Titre original *Negerplastik* . Leipzig : Verlag der Weissen Bücher, 1915.

Foà, Edouard

1895 *Le Dahomey : Histoire, Géographie, Moeurs, Coutumes, Commerce, Industrie*. Paris : A. Hennuyer.

URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103734q.r=fo%C3%A0+dahomey.langFR>

Grunne (de), Bernard

2001 Mains de maître. Bruxelles : BBL. Catalogue de l'exposition « Brussel à la découverte des sculpteurs d'Afrique » du 22.03 au 24.06.01 - Espace culturel BBL

L'Estoile (de), Benoît

2007 *Le goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*. Paris : Flammarion

Lombard, Jacques et Mercier, Paul

1959 *Guide du Musée d'Abomey*. Porto-Novo : IFAN

Maupoil, Bernard

1943 *La Géomancie à l'Ancienne Côte des Esclaves*. Paris, Institut d'Ethnologie.

Murphy, Maureen

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 »).

URL : <http://actesbranly.revues.org/213>

Paudrat, Jean-Louis

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