

L'ART CONTEMPORAIN, RÉVÉLATEUR DE LA COMPLEXITÉ CULTURELLE DE PORTO-NOVO

Tchibozo Romuald *

Résumé : Profitant du projet « éclosions urbaines », exécuté par le centre culturel OUADADA, les artistes contemporains du Bénin et particulièrement, ceux de Porto-Novo ont fait montre de créativité en donnant à voir sur le complexe et fragile équilibre qui caractérise la ville au trois noms¹. Ce projet qui prend en compte plusieurs aspects du développement des villes, notamment l'urbanisme, l'économie urbaine de proximité, le design urbain et surtout l'art populaire, a été le prétexte de révélation, au regard de tous, de la richesse culturelle de la vieille ville de Porto-Novo. Il en est de même des endroits culturels, autrefois les plus discrets de la ville. Cette entreprise aussi aléatoire quant aux résultats qu'on pourrait y espérer a reçu l'engagement des artistes et il serait utile de se demander quelles étaient les motivations qui l'ont sous-tendue. Le but de cet article est d'analyser les circonstances qui ont permis aux promoteurs de ce projet de pénétrer et faire accepter aux acteurs de ces milieux, souvent très réservés, de participer à cette ouverture inédite. Il est également consacré à l'étude de certaines des œuvres réalisées à cette occasion, les nouvelles dispositions d'occupation des espaces concernés et surtout, à rendre compte de cette expérience singulière qui prend date dans l'historiographie de l'art contemporain du Bénin.

* Université d'Abomey-Calavi, Bénin.

¹ La ville de Porto-Novo possède trois noms caractéristiques de son peuplement. Il s'agit de Porto-Novo, Xogbonou et Adjachè.

Mots-clés : Bénin, Porto-Novo, éclosions urbaines, *vodun honto*, art contemporain.

Abstract: Taking advantage of the project "Éclosions Urbaines", executed by the cultural center OUADADA, Benin's contemporary artists and particularly, those from Port-Novo showed creative spirit while giving to see the complex and fragile balance that characterizes the city of the three names. This project that takes in account several aspects of the development of the cities, notably the urbanism, the urban proximity economy, the urban design and especially, the popular art was the pretext to reveal, on the look of all, the cultural wealth of the old city of Port-Novo. The same is true for the worship places which in the past, was out of the public eye in the city. This initiative as uncertain as for the results for which we could hope there received the engagement of the artists and it would be useful to know what the incentive that underlay it was. The goal of this article is to analyze the circumstances that allowed the promoters of this project to infiltrate and decide the actors of these surroundings, often very reserved, accept to participate in this new opening. It is also dedicated to the survey of some of the pieces achieved on this occasion, the new strategies of occupation of the concerned spaces and especially, to give account of this singular experience that takes date in Benin's contemporary art historiography.

Keywords: Benin, Porto-Novo, *éclosions urbaines*, *vodun honto*, contemporary art.

Introduction

Éclosions urbaines n'est pas une réinvention de l'urbanisation de ce quartier de la ville de Porto-Novo, mais l'adaptation d'une nouvelle urbanité aux espaces culturels. Elle participe donc, en cette année 2015, à la révélation de ce quartier sous un nouveau jour dans toutes ses dimensions historiques, sociales, cultu(r)elles et son ajustement aux exigences de la vie moderne à un moment où, le Bénin avec sa politique de décentralisation, offre enfin aux localités le pouvoir de gérer leur cadre de vie.

La constitution de la cité royaume de Porto-Novo qui a généré l'installation successive de populations liées à diffé-

rentes pratiques cultu(r)elles utiles à la gouvernance royale² est à la base de la complexité de la ville contemporaine et qui fait aujourd'hui d'ailleurs, son originalité. Ceci a également définitivement marqué son environnement au point où, même du temps de la colonisation, pour édifier les bâtiments administratifs, il a fallu faire violence sur cette organisation spatiale pré-coloniale³. Depuis, il y a eu les indépendances sans grands changements pour ces espaces en particulier et puis, les nombreuses études consacrées à ce phénomène n'ont pas réussi à en faciliter l'urbanisation et à lui donner une allure moderne. Les places *vodun* sont les lieux par excellence de socialisation, d'expression culturelle et surtout, des marqueurs d'histoire. Elles ceinturent la ville et restent, avec la conservation de leur habitat séculaire, les bastions de la résistance à cette ouverture. Éclotions urbaines, sans initier une révolution, cela n'aurait pas pu prendre avec les collectivités et les communautés, a réussi à mettre au cœur de la tradition, l'art contemporain.

La sollicitation des artistes pour intervenir dans cet environnement habitué aux études anthropologiques sur les cultes qui s'y exercent et l'histoire des migrations de ses habitants a, pour une fois, pour but unique de donner à voir, révéler des espaces et des sous espaces et même des objets qui ne s'offrent que rarement aux yeux des profanes, car dans un tel milieu, la discrétion, semble-t-il, est la règle la mieux partagée. L'immatériel, substrat du matériel dans ce contexte, préside au rythme de la vie avec la plus grande pondération possible. Ceci nous amène à formuler l'hypothèse suivante : l'art contempo-

² Confère à ce sujet Pineau-Jamous M.-J, 1986, « Porto-Novo : royauté, localité et parenté », in *Cahiers d'études africaines*, Vol. 26 N°104. p. 547-576 et Person Y., 1975, « Chronologie du royaume gun de Hogbonu », *Cahiers d'études africaines*, XV (2), N°58, p. 217-238.

³ Tout le quartier abritant les bâtiments administratifs coloniaux et la cathédrale de Porto-Novo étaient occupé par les différents cultes avant d'être cédé à l'administration coloniale pour s'y installer. Des vestiges de ce passé existent encore aujourd'hui dans le quartier Winlinda où le couvent d'un *vodun*, maintenant à l'abandon, était en plein dans le périmètre d'un bâtiment colonial sans qu'on ait pu le déplacer. Confère également le travail de Pineau-Jamous M.-J, 1986, Porto-Novo : royauté, localité et parenté, in *Cahiers d'études africaines*, Vol. 26 N°104. p. 547-576 pour mieux apprécier l'organisation spatiale pré-coloniale.

rain a contribué à bousculer l'atmosphère discret et préserver des places *vodun* de Porto-Novo. Il s'agit ici, de mettre en résonance à la traditionnelle méfiance d'aborder ces endroits, la capacité de l'art contemporain à les ouvrir au monde et inviter à mieux les découvrir. Ce texte dédié à cette importante contribution des artistes sur les premières places de la ville à bénéficier du projet *Éclotions Urbaines* est le début de la constitution d'un corpus théorique sur l'ensemble des interventions qui auront lieu dans la cité.

L'étude, en aval de l'exécution du premier volet de *Éclotions Urbaines*, a nécessité des recherches en deux phases. À l'inverse de la démarche classique qui veut que la source orale soit complémentaire de la documentation, ici les recherches ont commencé par les enquêtes de terrain. Un long entretien avec le Directeur du Centre OUADADA, structure de pilotage opérationnel du projet a permis de cerner les différents aspects ainsi que l'esprit de l'intervention. Au bout de ceci, il s'était révélé indispensable de se rendre sur le terrain. Accompagné de ce dernier, nous avons fait la visite des deux premières places qui ont été soumises à l'exercice des artistes avec toutes les explications des étapes de réalisation, des enquêtes de terrain préparatoires et du caractère inclusif de l'initiative. Des discussions avec des membres importants des familles concernées nous ont permis d'apprécier, d'une part, le degré de leur implication dans cette intervention ; d'autre part, leur propre engagement à ouvrir ces lieux séculaires. Ceci était essentiel pour observer les différentes techniques mises en jeu par les artistes, le sens de l'engagement de certains d'entre eux et surtout, de voir directement les œuvres sur place⁴. Le Directeur nous a également proposé de visiter les autres places de la ville retenues pour recevoir les mêmes interventions dans une autre phase du projet. Ceci était déterminant pour l'intégration de la recherche documentaire à notre démarche, car nous avons pensé que la visite des places et la lecture du concept note de

⁴ Malheureusement, certaines œuvres ne se trouvaient plus sur le site conformément aux modalités qui liaient les artistes qui les ont réalisées aux structures de gestion du projet.

projet auraient suffi. La réflexion sur cette intervention dès cet instant prenait une autre dimension.

Pour cette deuxième phase, le but n'était pas de relire tous les documents écrits sur la ville de Porto-Novo que nous connaissons ou que nous avons découverts dans les centres de documentation, nous n'en aurions pas eu le temps. Nous avons donc, préféré rechercher des documents clés écrits sur la constitution de la cité royaume et la complexe mise en place des structures de gouvernance qui ont engendré les places dont il s'agit aujourd'hui. Ces lectures ont permis de recadrer le contexte de la naissance de ces places, leur importance dans la gestion du pouvoir royal et la révélation, s'il en était encore besoin, que la conservation d'un mode de vie, dans ces espaces, vient d'un passé lointain dont les diverses périodes de l'histoire récente du pays n'ont pu avoir raison.

Le texte est donc structuré de sorte à, dans un premier temps, faire le point des interventions des artistes sur ces places. Ceci permet ensuite de montrer, la nouvelle configuration de ces places, les stratégies développées par les acteurs des cultes traditionnels pour les occuper avant que la dernière partie, ne soit consacrée à l'analyse des transgressions suscitées par cette initiative.

1. Le déploiement de l'art contemporain

À l'instar d'une parade citadine, la créativité des artistes sur l'une des deux places ayant bénéficié de cette initiative s'est exprimée en vous plongeant dans le festival des formes et donc, vous conduisant à oublier la réalité, le temps de la visite, de l'environnement dans lequel vous vous trouvez. Seulement ici, le spectacle qu'offrent les œuvres, résultat de plusieurs semaines de conception et de réalisation des pièces, n'est pas éphémère, mais quasi perpétuelle et, nul n'est besoin d'en démontrer la pertinence pour les objectifs poursuivis. Les *vodun Honto*⁵ doivent en effet, être marqués par le sceau de la contemporanéité pour montrer la flexibilité qui les caractérise et qui a permis leur résistance à l'usure du temps. De même, il ne

⁵ Les *vodun Honto* sont les termes *goun* admis pour désigner les places *vodun. Honto* signifiant littéralement au dehors de la maison après le portail.

serait pas nécessaire de prouver que les œuvres qui y sont exposées sont réalisées par des artistes contemporains, bien que maints autres corps de métiers aient été également convoqués sur ce chantier et, les quelques exemples choisis pour ce texte illustreront bien les réflexions⁶. C'est d'ailleurs, semble-t-il, ce sur quoi voulait insister Luc Rimbault en 2013 lorsque, dans le concept note du projet, il conviait les artistes à « ...réinterroger par une approche contemporaine les valeurs qui ont fondé la ville » (Rimbault, 2013 : 13) ». Une intrusion quasi admise a permis d'installer l'atelier de création d'art contemporain (Photo 1) sur la grande place de *Azalon comè*, relativement mis à l'abri des regards indiscrets un peu comme un couvent, mais la réalisation des œuvres avait été faite dans un contexte qui pourrait pratiquement être rapproché de celui de performances artistiques.

Photo 1 : La grande place d'*Azalon Comè*



Source : Photo R Tchibozo.

La grande place d'*Azalon Comè* qui reçoit la performance des différents cultes a été investie par un atelier d'art contemporain qui respecte les principes du lieu. Il s'agit donc

⁶ La spécificité de l'artiste contemporain est de réaliser des œuvres à la fois, actuelles mais surtout, qui n'obéissent à aucune règle édictée par les canons des écoles de Beaux-arts ni à des mouvements artistiques particuliers et à la loi des séries. Donc, la présence de corps de métiers artisanaux n'enlève rien à cette spécificité des œuvres contemporaines réalisées sur ces places.

d'aborder ici, l'étude de cette production plastique en minimisant le mieux que possible, les considérations anthropologiques et en mettant, l'accent sur les analyses formelles et de temps en temps sur les faits historiques, même si nous serons amenés, par moment, à y faire allusion. La fréquentation de ces places et donc, l'attention portée au déploiement de la créativité contemporaine oblige à constater l'abondance des solutions esthétiques, des formes, structures et décors proposés.

Le premier espace auquel s'intéresse cette étude est la grande place d'*Azalou comè*, l'une des places fortes de l'expression d'une tradition culturelle séculaire. Située en contrebas du quartier, elle s'ouvre sur la vieille agglomération des bâtiments administratifs construits pendant la colonisation. Depuis le boulevard lagunaire qui contourne le centre-ville, on peut atteindre cette place par des escaliers relativement escarpés. Réalisés en béton et financés par la Mairie de Porto-Novo, ils ont pour but de donner un accès facile à ce quartier encore un peu fermé à partir de l'extérieur et ceci, pour en proposer le développement touristique. Les marches sont jalonnées de part en part d'œuvres réalisées par l'ensemble des artistes qui ont pris part à cette expérience et utilisées pour matérialiser ce cortège. Chaque marche est d'ailleurs spécifique par la pièce qui y est réalisée puisque, dédiée à la création pour un ou deux artistes. Nous sommes donc, en présence de plusieurs pièces, mais ici, ce sont seulement quelques-unes qui retiendront l'attention pour nos analyses. Il faut souligner que notre intention ici, n'est pas de créer des catégories entre les œuvres qui seraient liées à leur qualité ou à la notoriété des artistes, mais les pièces sont choisies du fait qu'elles semblent trancher et marquer ce parcours. Deux œuvres emblématiques qui débutent ce défilé de l'art contemporain accueillent dans le sein de la tradition.

La première pièce photo 2 est une œuvre collective de Dakpogan T., Houédanou Z. et Bassalé G., réalisée à partir des restes d'un véhicule qui avait appartenu à Bassalé G. et qui, était arrivé jusqu'à Porto-Novo après un périple à travers le désert saharien en partance de la France. Le symbolisme d'une telle pièce à cet endroit est assez captivant, puisqu'elle est la

synthèse de la cohabitation de différentes populations à Porto-Novo et semble bien, un hommage rendu aux premiers habitants que les *Dravonu*⁷, sous la conduite du roi fondateur de la cité-royaume, seraient venus voir sur place.

Photo 2 : *Egungun Agbanon*



Source : Photo Tchibozo R. 2015

Théodore Dakpogan, lui-même au fait de cette histoire et d'ailleurs, descendant, de l'une de ces lignées bâtisseuses de la ville, a été sollicité pour participer à la transformation de ce capot de voiture en œuvre d'art. Il a bien réussi à le faire sans artifices particuliers et surtout, en utilisant son nouveau style, inspiré sans doute des travaux de Donatien Alihonou⁸, caractérisé par l'emprunt des formes à de vieilles bassines, fabriquées en émaille. Il choisit cependant, de réaliser l'œuvre de l'intérieur du capot parce que certainement, ceci se prête à la constitution de la structure représentative, mais qui ne manque pas de rappeler son caractère discret et sacré. La diversité des couleurs et la forme stratifiée en pyramide qu'on note sur la

⁷ L'histoire de cette population venue, avec le premier roi, fonder le royaume est largement et remarquablement étudiée par plusieurs auteurs dont Geay (1924), Akindele et Aguessi (1953), Agondanou J-P. (1972), Marie-Josée Pineau-Jamous (1986) et Yves Person (1975).

⁸ Donatien Alihomou est sans doute le premier artiste contemporain à expérimenté les formes issues des bassines en émaille. Cela s'est alors rapidement répandu chez d'autres artistes, voire sur le continent au Togo et au Sénégal.

pièce est aussi propre au masque *Egungun* dont il s'agit ici. Le mouvement, principe cardinal de ce masque dont la sortie et les pas sont rythmés par la musique n'est pas remarquable du premier coup d'œil, mais à regarder d'un peu plus près, on le perçoit au niveau du socle où, ce qui tient lieu de pieds est orienté dans diverses directions, l'un vers le devant et l'autre vers l'arrière pour le signaler. On distingue clairement que l'intérieur du capot a subi l'usure et est même, carbonisé par endroit, mais a résisté à tout cela un peu comme le culte représenté qui également, a résisté non seulement à l'introduction de nouvelles religions, mais aussi au temps. Similairement, le verso de ce capot est à la fois, le symbole protecteur de cette culture séculaire et donc, capable d'amortir n'importe quel choc et en même temps, ouverture sur l'extérieur, aux autres cultures. La pièce est la représentation d'un *Egungun*, prosaïquement nommé revenant, l'un des plus chargés de la pléiade des masques *Egungun* et appelé *Aghannon* qui signifie en gun, « qui transporte une charge ». Ce culte fonctionne en deux phases, l'une est exotérique et se déroule dans le sein des couvents et l'autre est festif, populaire et célébré par la sortie en public des masques. Cette seconde phase est en fait, une parade caractérisée par les nouveaux accoutrements des masques, preuve que les animateurs ont lourdement investi dans leur complexe réalisation qui a mobilisé les artistes dans le secret des couvents. Ceci, en plus des danses exécutées, attirent les amateurs qui ne manquent pas d'assister aux spectacles qu'offrent ces masques et qui fait perpétuer le culte, c'est ce qui est ici représenté.

La deuxième œuvre (Photo 3), sans titre, est réalisée par Simplicie Ahouansou, l'un des artistes les plus féconds de la capitale qui explore plus d'une forme pour s'exprimer. La pièce exécutée ici à l'aire très futuriste, même si ses appuis sur le socle ressemblent à des pattes d'une antilope, donc les pattes de l'animal totémique des fondateurs⁹ du royaume et donne l'impression de décrire une ellipse. Composée de fer et

⁹ Le territoire qui est devenu le royaume de Xogbonou avait été délimité, révèle l'histoire, par des lanières obtenues d'une peau d'antilope qu'aurait utilisé le fondateur lorsqu'il demanda au roitelet qui s'y trouvait de lui céder une portion de terre où il pourrait s'établir avec sa suite.

de cordes, elle fait face à l'horizon lointain d'où seraient venues les populations qui habitent ce quartier. Cet enchevêtrement de fer, de fils de fer et de cordes semblent caractériser la situation de Porto-Novo. L'histoire de la mise en place de ces populations relativement bien décrites ne permet toujours pas de tout expliquer et de tout comprendre. L'organisation de la ville est tout aussi complexe que cette œuvre comme si tous ceux qui y habitent se tiennent par un pacte tacite qui permet de gérer cet équilibre apparemment fragile, mais qui dure depuis si longtemps.

Photo 3 : Vue symbolique de l'organisation de la ville de Porto-Novo



Source : R. Tchibozo, 2015.

Comme dans beaucoup de traditions à travers le monde, personne ne peut, à lui seul, accomplir les gestes qui fondent la direction de l'ensemble, de tous. Il en est de même ici où, si nous prenons l'exemple de l'intronisation du roi, nul ne peut à lui tout seul l'accomplir, aucune lignée dynastique ne peut à elle seule en assurer la réalisation. Ajoutée à cette complexité du rôle des dynasties, l'installation de différents *vodun*, extérieures aux puissances des lignées dynastiques, sollicitées par chaque roi à son intronisation et qui aident à la gouvernance du royaume (Pineau-Jamous, 1986 : 547-576), il est encore plus laborieux de comprendre Porto-Novo. C'est cette originalité de la constitution de cette ville que dévoile à nos yeux, cette

forme sortie de l'imaginaire de l'artiste. En même temps, la réaliser en fer et dans une telle perspective montre la solidité de ces liens qui, apparemment, sont indissolubles et vont au-delà des limites de la ville. Il y a encore si tant à dire sur cette œuvre, mais nous allons nous arrêter là pour aborder la troisième pièce choisie sur ce site.

La troisième œuvre (Photo 4) est un phallus, tout aussi emblématique que les deux premières en ceci qu'on le réalise rarement dans ce genre de contexte, tout seul. On ne peut donc pas ne pas le remarquer sur le site. Dans la culture béninoise où les questions liées au sexe sont quasi taboues¹⁰, on imagine bien qu'on ne réalise pas ce genre de pièce pour heurter les sensibilités, surtout dans un environnement comme celui-là.

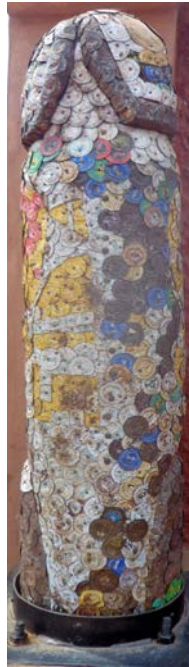
Cependant, on peut l'apercevoir un peu partout où il existe une divinité *Lègba*. Il en est en effet, le principe fondamental, exprimant ainsi sa force et la vitalité qui caractérise ses actions. Selon les traditions et les études de C. Aguessy (1973), c'est cette divinité qui régit toutes les autres et c'est pour cela qu'elle est soit, à l'entrée des villes ou villages et, dans certains cas, au portail des concessions ou maisons pour en assurer la protection. Le fait qu'il soit ici surdimensionné ne doit pas donner lieu à des spéculations à ramener à un style artistique dont les premières manifestations remontent au XVII^e siècle européen, le baroque. Le but recherché est de faire remarquer la pièce, même si elle n'est pas, ici, représentée avec la matérialisation de la divinité *Lègba*. Elle est probablement réalisée en bois et décorée par des capsules, petits bouchons de métal qui servent à fermer les bouteilles de différentes boissons comme les sodas et les bières en s'adaptant à leur goulot, ce que justifie la multiplicité des couleurs.

Ce qui tient lieu du bout de la pièce, représentation d'une verge circoncise donne l'impression, avec cette dimension plus que naturelle, d'être en présence d'un chapeau cé-

¹⁰ Généralement au Bénin, les questions liées au sexe souffrent quasiment d'une omerta. Les parents n'en discutent presque jamais avec leurs enfants et ceci est très marqué par les incessantes sensibilisations à l'éducation sexuelle qui, même à l'école, ont du mal à passer. La situation change lentement, mais a encore la vie dure.

lèbre dans le royaume du *Danxomè*. Le couvre-chef auquel je fais référence ici et qui, ordinairement est nommé *Abéoti*, couvre les tempes et les parties latérales de la tête humaine, aurait été ramené par le futur roi *Tégbéssou* de son séjour dans le royaume d'Oyo¹¹. Cette impression est d'autant plus forte que l'artiste a réalisé les bords de la verge en couleur unie, avec des capsules rouillées sans aucune couleur, un peu comme la toile de fond des tentures appliquées d'Abomey qui reçoit les décorations en diverses couleurs selon le message à faire passer.

Photo 5 : vue d'invifue



Source : R. Tchibozo, 2015.

¹¹ Le prince Avisu, futur roi *Tégbéssou* avait été envoyé en garantie de paiement de la tribu par le roi du *Danxomè* à son homologue d'Oyo. Les traditions disent que pendant son séjour à Oyo, il aurait été utilisé à travailler dans les champs d'igname et aurait reçu des blessures sur les parties latérales de la tête. Pour les masquer, il aurait inventé ce genre de couvre-chef qui par ailleurs, a eu beaucoup de succès dans le royaume et au-delà. Le nom donné à ce couvre-chef dans la culture yoruba en dit long sur l'origine de son inventeur, *Eti-aja*.

Le bord des *Abéoti* est réalisé dans un style comparable pour marquer la différence avec le reste de ce couvre-chef. Cette pièce réalisée dans ce contexte fait extraordinairement référence à une autre vieille tradition esthétique dont l'évolution dans le contexte contemporain prend toute une autre dimension avec les œuvres de Koffi Gahou ou encore celles d'Yves Kpèdé qui, pour le premier lui a affecté un esprit entièrement contemporain avec la fantaisie des formes et pour le second, l'exploration perpétuelle de l'histoire.

Ces trois œuvres choisies et étudiées, comme on peut le constater dans les paragraphes précédents et en tant que sources d'analyse font la synthèse, par une approche extrêmement contemporaine, de toute la situation relation à la fondation de la cité-royaume de Porto-Novo. Les solutions esthétiques, structurelles et formelles trouvées montrent la capacité des artistes à rester dans leur époque, celui contemporain tout en n'oubliant pas d'où ils viennent. Ceci oblige alors à s'interroger, sur les nouvelles stratégies d'occupation de ces espaces générées par cette expérience, les anciennes étant rendues caduques du fait de l'intervention des artistes.

2. Les nouvelles stratégies d'occupation de certains espaces

La réflexion ici sera axée sur les deux places, *Azalou comè* et *Djiboué comè* pour la simple raison que, ce sont les deux espaces qui ont été fortement impactés par l'intervention des artistes. Ce qui est remarquable et donc important à signaler ici, c'est la mutation d'espaces autrefois stratégiquement discrets pour n'attirer l'attention de personne et simplement matérialisés par un arbre ou une espèce de toiture en forme réduite en des espaces aujourd'hui visibles et reconnaissables par tous. Comment en est-on arrivé à faire accepter, dans cet environnement, de laisser décrypter les codes qui régissent l'organisation spatiale ? Quelles sont les nouvelles dispositions mises en place par les acteurs des cultes concernés pour toujours occuper ces espaces et inspirer la crainte aux non-initiés ? Certes, Bassalé, Directeur de la structure porteuse du projet,

pendant l'interview qu'il m'a accordée¹², semble dire que : « les discussions directes avec les collectivités, les sérieux échanges avec les acteurs et le caractère inclusif de la démarche avaient permis d'avoir un certain succès ». Cependant, il ne me semble pas que ceci ait pu suffire et qu'il serait utile de rechercher l'origine du succès actuel dans la lente ouverture activée d'une part, par différents évènements à portées historiques dans le pays et d'autre part, par l'évolution des consciences à l'épreuve du temps bien que l'initiative soit un catalyseur. Je choisirai l'exemple du *Zangbéto* comme cas d'analyse puisqu'en ces circonstances, il paraît la divinité la plus active par ses démonstrations et, la plus exposée puisque les autres l'étaient moins car abritées par des niches votives.

À *Azalou comè* ou à *Djiboué comè*, avant l'intervention du projet, les endroits sacrés d'où, s'organisent les sorties des *Zangbéto*, gardiens de nuit dans le royaume de Xogbonu étaient à peine reconnaissable, juste matérialisés par un arbre cultuel du genre de *nembouldia laevis* encore appelée hysope africaine ou *déssérétin* en gun. Nous avons eu le bonheur d'avoir passé une bonne partie de notre adolescence à Porto-Novo puisque nous s'y sommes né et, plusieurs fois, nous sommes passé à ces endroits sans jamais nous rendre compte qu'ils étaient dédiés au culte du *Zangbéto*. Les initiés et les habitants proches de ces communautés en savaient forcément plus et, même nos copains ne nous en avaient jamais laissé rien savoir. Quelle ne fut pas notre surprise, lorsque pendant la visite, Bassalé nous révéla ces endroits et surtout, comment ils étaient marqués. Aujourd'hui, ils ne passent plus inaperçus puisqu'ils sont révélés à tous par les œuvres réalisées au cours de cette intervention. De nouveaux systèmes de marquage sont mis en place pour mettre en garde tous ceux qui seront tentés de les profaner. L'exemple du *Zangbéto* nous permettra de bien saisir la portée de ces nouvelles stratégies.

Il ne s'agit pas pour nous, dans cette étude, de reprendre l'histoire du *Zangbéto*, ici illustré sur le mur (Photo 5), qui littéralement signifie le chasseur de nuit, mais il est important de noter que ce fut une très importante institution du temps de la

¹² Gérard Bassalé, interview accordée le 23 mars 2016.

fondation du royaume et sa gouvernance ultérieure. Le roi de la nuit, le *Zangan* ou *Zanxolu*, s'appuie sur ses éléments pour assurer la sécurité du royaume pendant que le roi pouvait prendre son repos en toute quiétude.

Nos analyses nous conduisent parfois, à penser qu'il avait sauvé le royaume de bien des surprises en ce sens que jamais, en tout cas aucune étude à ce jour ne l'a mentionné, le royaume de Danxomè n'avait réussi à les surprendre, comme ailleurs, par des attaques de nuit¹³. Toutefois, aucune étude sérieuse ne nous dit aujourd'hui, ce qu'il était advenu de ce culte au cours de la colonisation. Il y eu une cohabitation avec la nouvelle religion et apparemment, il a continué à jouer son rôle puisque, pendant la période révolutionnaire, il existait toujours et les autorités s'étaient largement appuyées sur sa capacité de rapporter les échos de ce qui se passait dans les quartiers en mettant à contribution leurs chefs. Ce n'était pas tout à fait nouveau, c'était déjà leur rôle du temps des souverains, de rendre compte après chaque nuit de ce qu'ils ont pu voir au ministre des cultes, le *Akplogan* qui, à son tour, allait informer le roi et certainement, son ministre de l'intérieur.

Photo 5 : Place *zangbéto* près de l'arbre symbolique, œuvre collective



Source : R. Tchiboza, 2015.

¹³ La stratégie de guerre du royaume de Danxomè, décrite par plusieurs auteurs, notamment Cornevin Robert (1981), Zéphirin Daavo (2003), Robin Law (2004), Giles Soglo (1995) etc., consiste à surprendre ses ennemis de nuit. Aucune de ces études n'a signalé Porto-Novo comme victime de cette stratégie.

Ce système d'information a pu faire découvrir à beaucoup de personnes non initiées, que de *Zangbétou*, la divinité était descendue au rang des humains. Est-ce pour autant une divinité désacralisée ? La réalité sur le terrain ne confirme pas cette idée, mais ceci aurait contribué à faire évoluer, d'abord la mentalité des initiés eux-mêmes et surtout ensuite, la conscience collective de la communauté toute entière. L'idéologie communiste qui luttait contre toute forme d'obscurantisme, à défaut de les supprimer, s'allia leur service pour mieux les exposer. Cependant, le système établi depuis des siècles pour faire craindre la divinité n'avait pas évolué jusqu'au moment de cette intervention qui, à partir de là, obligea les initiés à trouver un substitut. C'est ainsi que, ne pouvant plus vraiment dissimuler leur point de repère et puisque, c'est devenu des endroits à visiter par tout le monde, ils ont inventé un autre genre de présence, virtuel si on le prend au premier degré, mais réel dans la pratique, un peu comme pour indiquer à tous que le lieu est en permanence sous surveillance. Nous en parlerons plus en détail dans la partie suivante. Des recherches pluridisciplinaires plus pointues pourraient également contribuer à mieux nous faire comprendre le processus qui facilita aujourd'hui l'ouverture à cet exercice qui a obligé à une autre stratégie d'occupation de ces espaces qui, évidemment, n'est pas sans conséquences.

3. Transgression et adaptation

L'expression de l'imaginaire des artistes sur les places *vo-dun* pourrait être interprétée comme une tentative de désacralisation de ces endroits autrefois, à l'abri de tout regard indiscret et qui, désormais, sont reconnaissables de tous. La place qui en a été la plus exposée est *Djiboué comè*, pas parce que *Azalou comè* y a entièrement échappé, mais parce que cette dernière est encore relativement protégée. Il faut y entrer pour se rendre compte des modifications opérées alors que *Djiboué comè*, au bord de la rue pavée qui d'ailleurs, sépare les deux espaces est visible sans grand détour, même en faisant ses courses chez les femmes installées pour donner un caractère d'économie de proximité à l'intervention.

C'est donc là que s'est exprimée la transgression proposée par Bassalé sur ce qui tient lieu de couvent du culte *Zangbéto* (Photo 6). L'intention de l'artiste, loin de provoquer les initiés, était de marquer le mur extérieur dudit couvent avec la représentation du *Zangbéto*. Etant d'accord pour l'exécution du projet, ils n'ont pu s'opposer à cette audace à leurs yeux et ont certainement laissé faire. L'œuvre est composée en deux parties comme encore jamais vu du *Zangbéto* traditionnel. Le *Zangbéto* est toujours, pour ce qui est connu jusqu'à maintenant, un tout, réalisé ensemble et donc, différent d'autres masques comme le *guèlèdè*. Ici, l'artiste a délibérément choisi de le représenter autrement, certainement pour dire qu'à l'origine de cette institution, il y avait l'homme. Il s'est servi d'une lamelle, coupée dans un bidon plastique, pour réaliser ce qui tient lieu de visage. Ensuite, pour lui donner les caractères anthropomorphes, il a utilisé des entonnoirs également en plastique et, ceux qui ont servi pour faire les yeux sont un peu plus grands que celui qui a réalisé la bouche. Les couleurs sont différentes et je pense que, c'est probablement pour des raisons esthétiques, mais les yeux bleus sous les tropiques sortent de l'ordinaire. Il n'a pas omis de mettre au-dessus de tout ceci, deux cornes symboles de ce masque. Un peu plus bas sur le mur, il a posé la seconde structure du masque qui en fait, représente la totalité du masque originel. Pourquoi la création de cette nouvelle forme du masque ?

Photo 6 : nouveau genre de *Zangbéto*



Source : R. Tchibozo, 2015.

L'intention de l'artiste est de faire une œuvre contemporaine à un endroit désormais public. Il ne s'agit certainement

pas pour lui, de faire une représentation exacte du masque au risque de subir la foudre des initiés qui pourraient mal prendre la fantaisie artistique. Paradoxalement, l'artiste a commis une transgression à peine pardonnable, mais du fait que les initiés soient partie prenante du projet, ils ont réagi en transformant de nouveau cet espace en un espace sacré où s'exécutent des sacrifices. L'ouverture ne signifierait-elle pas, qu'on a tout admis ? Même révélé aux yeux de tous, faudrait-il continuer à en préserver l'essentiel ? Cette nouvelle solution formelle n'aurait-elle donc pas remis en cause les traditions ? Quelle pourrait être le sens de ces sacrifices exécutés ? Effets psychologiques ou réels besoins d'adaptation aux nouvelles réalités ?

Plus loin, quand on fait le tour de la place, on découvre une nouvelle stratégie d'adaptation qui rend toute analyse relative. Ici, on assiste absolument à l'emprunt à l'art contemporain de l'une de ses formes d'expression les plus en vogue et qui n'est pas étrangère aux pratiques esthétiques au Bénin, pour signer l'espace. Les ténors de cet art, généralement éphémère, sont Georges Adéagbo, Romuald Hazoumé, Dominique Zinkpè ou encore Aston.

Cet espace appartient également au culte *Zangbèto*, mais il est relativement protégé par le couvent plus en avant et les boutiques des "bonnes dames". Cependant, il reste exposé parce que les artistes y ont réalisé la peinture d'un masque *Zangbèto* sur la face arrière de l'un des kiosques qu'on peut d'ailleurs facilement identifier au fond de la photo (Photo 7).

Photo 7 : Stratégie de marquage de l'espace



Source : R. Tchibozo, 2015.

La place est donc reconnaissable surtout, avec la présence du masque en miniature et du *newbouldia laevis* ou *désséré-tin*, l'arbre sacré. Ce que l'on comprend le moins, en arrivant à cet endroit, c'est la présence des deux postes téléviseurs, superposés sur des briques en léger déséquilibre. Ma première réaction était de savoir pourquoi les artistes ont choisi d'exécuter ici, une installation et comment ils y sont parvenus en le faisant accepter aux populations. Ce n'est pas si simple m'avait répondu Bassalé qui expliqua que : « ce sont les initiés eux-mêmes qui l'ont réalisé pour marquer leur territoire et mettre en garde tout imprudent qui s'y hasarderait de trop près, car ils ne sont pas là, mais ils voient tout ce qui s'y passe... ». Comment ont-ils pu avoir une telle idée qui, dans un entendement au premier degré, n'a rien à voir avec la tradition ? Pourquoi utiliser de vieux postes de télévision qui vraisemblablement, ne fonctionnent plus ? Les expositions d'art contemporain, de plus en plus fréquentes, ont-elles influencé ce choix ? Pas forcément serais-je tenté de répondre, car d'une part, ce n'est pas une catégorie de population qui se rend souvent dans les expositions d'art contemporain et d'autre part, si je me réfère à une des définitions que donne Francis Akindes de la culture africaine, cela pourrait se passer de commentaires. Il définit la culture : « ... comme l'ensemble des us, coutumes et codes que chaque société invente et/ou se réapproprie selon ses besoins. Toutes choses qui lui permettent de survivre à elle-même en permettant à ses membres de se connaître et de se reconnaître selon son degré de complexification » (Akindes, 2007).

Avoir un poste téléviseur au Bénin ne date pas de si longtemps et remonterait, dans le meilleur des cas, au milieu des années 1970 à cause de l'influence du grand voisin, le Nigeria¹⁴. Il faut donc, une bonne dose de culture de l'imaginaire et d'adaptation à la capacité de réception de la conscience col-

¹⁴ Ceci est souligné par nous parce qu'au Bénin, la télévision nationale n'a commencé à émettre qu'en 1978 donc, il y a moins de 40 ans. Tous ceux qui regardaient la télévision avant cette date étaient connectés aux programmes de la télévision nigériane. Ce qui se passe dans le contexte actuel montre une grande capacité d'appropriation d'outils modernes pour fonctionner avec la tradition.

lective pour faire éclore de telles idées dans un contexte reconnu d'opposition à tout ce qui pourrait mettre à mal le système.

Conclusion

Cette étude qui nous a permis de faire le tour d'une initiative inédite au Bénin, a fait découvrir qu'une culture n'est jamais fermée et développe toutes les stratégies d'adaptation à tout changement qui se présente. Les cultes dont il est question ici ont déjà résisté à d'autres événements historiques qui auraient pu sonner leur glas. Cette approche de la lecture de cette intervention de l'art contemporain dans un milieu, à priori allergique à toute mutation, a démontré sa grande capacité d'adaptation et rejoint, comme nous le soulignons plus loin, la définition que donne Francis Akindes de la culture africaine. Il est de plus en plus difficile de juger les cultures africaines à l'aune de leur immutabilité et c'en est la grande preuve. D'ailleurs, historiquement parlant, la fondation de la cité-royaume de Porto-Novo n'aurait pas été possible s'il y avait une fermeture à tout ce qui vient de l'extérieur, car les places dont il s'agit dans ce texte ont été occupées par les Dravonu, en principe étrangers aux familles dynastiques originelles venues de Tado (Pineau-Jamous, 1986). Pourtant, ils furent les grands artisans de la fondation du royaume et subséquemment de sa gouvernance.

Les audaces des artistes, restés dans la logique de l'art contemporain en proposant plusieurs solutions esthétiques, formelles, structurelles et décoratives, ont transformé les places en des lieux plus conviviaux, ouvertes à de multiples expériences et où, on ne va plus seulement pour la socialisation, assister aux manifestations culturelles ou cultuelles, mais aussi pour contempler les œuvres et découvrir le génie créateur des "fils du pays", les artistes de Porto-Novo. Est-ce pour autant que ces places ont perdu leur identité culturelle ? Certainement pas, parce que, de façon générale, l'identité n'est pas un acquis, ni figée, ni éternelle. Elle évolue et face aux épreuves, elle impose la tâche de réinterpréter, comme l'ont si bien fait les artistes, par le truchement des expériences mul-

tiples et des échanges historiques, le contenu et la signification des traits culturels. L'identité culturelle de *Azalou comè* et *Djiboué comè* est structurée par l'histoire, sur le long terme, depuis la rencontre à Tado jusqu'à leur installation à Porto-Novo en passant par les diverses étapes d'arrêt avant la destination finale et surtout, par cette nouvelle expérience. L'intervention des artistes, les nouvelles stratégies d'occupation inventées par les acteurs structurent à nouveau une nouvelle identité qui rentre dans le continuum de l'histoire de ces places. Dans deux cents ans, peut-être, la lecture à avoir de ces places, ne serait pas la même que celle d'aujourd'hui. Plusieurs autres circonstances les feront évoluer pourvu que l'unité originelle soit préservée.

Sources et références bibliographiques

Sources

Liste sélective des informateurs

N°	Noms et Prénoms	Statut social	Lieu et date de l'interview
2	Agonsaclounon Léon	Acteur des cultes traditionnels de <i>Djiboué comè</i> .	à Porto-Novo le 23 Mars 2016
1	Gérard Bassalé	Artiste plasticien et Directeur d'institution culturelle	à Porto-Novo le 23 Mars 2016
3	Godonou Gilbert	Chef du culte <i>Zangbéto</i> de <i>Azalou comè</i> et grand connaisseur de l'histoire des différentes familles installées dans le quartier du temps des rois	à Porto-Novo le 23 Mars 2016

Références bibliographiques

Agondanou J.-P., 1972, *Porto-Novo, ville d'hier et d'avenir*, Porto-Novo, imprimerie Rapidex.

Aguessy H., 1973, I. *Corpus en langue Fô sur le mythe du legba*. II. *Traduction en français du corpus*. II. *Essai sur le mythe de Legba*, thèse de Doctorat d'Etat, Paris.

- Akindélé A. et Aguessy C., 1953, *Contribution à l'étude de l'histoire de l'ancien royaume de Porto-Novo*, Dakar, IFAN, Mémoires N°25.
- Akines F., 2007, Le principe rigueur : un défi pour la culture africaine, conférence publique, dans *Les Vendredis du CERAP*, Abidjan, CERAP (en ligne).
- Blier S. P., 1995, *African Vodun, Art, Psychology and Power*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Carrier H., 1992, *Lexique de la culture. Pour l'analyse culturelle et l'inculturation*, Bruxelles, Desclée.
- Diop C. A., 1954, *Nations nègres et culture. De l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique Noire d'aujourd'hui*, troisième édition, 2 tomes, Paris, Présence africaine.
- Coombes A., 1999, « L'objet de la traduction : notes sur l'art et l'autonomie dans un contexte postcolonial », dans *Cahiers d'études africaines*, Vol. 39 N°155-156, Prélever, exhiber. La mise en musées, p. 635-658.
- Cornevin R., 1981, *La République populaire du Bénin, des origines dahoméennes à nos jours*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- Daavo C. Z., 2003, « Approche thématique de l'art béninois, de la période royale à nos jours », dans *Éthiopiennes* numéros n°71. Littérature, philosophie, art et conflits 2ème semestre 2003.
- Diakhate L., 1965, « Le processus d'acculturation en Afrique Noire », in *Présence africaine*, 4^{ème} trimestre, Paris, Présence africaine, p. 68-81.
- Geay J., 1924, « Origine, formation et histoire du royaume de Porto-Novo », in *Bulletin du Comité d'Etude historique et scientifique de l'AOF*, VII (4), p. 619-638
- Kaké I. B., 1985, « Culture Africaine, identité culturelle, développement, dialogue des cultures », dans *Ethiopiennes* numéros 40-41, Revue trimestrielle de culture négro-africaine, nouvelle série - 1er trimestre 1985 - volume III n°1-2.
- Law R., 2004, *Ouidah : The social history of a West African slaving "port", 1727-1892*, Oxford, James Currey.
- Person Y., 1975, « Chronologie du royaume gun de Hogbonu », in *Cahiers d'études africaines*, XV (2), N°58, p. 217-238.

- Pineau-Jamous M.-J., 1986, « Porto-Novo : royauté, localité et parenté », dans *Cahiers d'études africaines*, Vol. 26 N°104. p. 547-576.
- Poucouta P., mars 2002, « Afrique, quelles alternatives à la modernisation ? », dans *Spiritus*, n° 166, p. 40-53.
- Rouget G., 2001, *Bénin, initiation vodun, images du rituel*, Saint-Maur, Ed. Sépia.
- Soglo G. R., 1995, *Les Xweda : de la formation du royaume de Sayi (Saxe) à la dispersion, XVI^e-XVIII^e siècle*, Mémoire de Maîtrise, Université Nationale du Bénin.
- Sowa I. A., 1977, *Introduction à la culture africaine*, Paris, Union générale d'éditions.
- Tchibozo R., 2010, « Dynamiques de l'évolution de l'art plastique pendant le règne du roi Toffa 1^{er} », dans *Annales de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines (UAC)*, Vol. 2, N° 16, décembre 2010, p. 28-41.
- Tchibozo R., 2013b, « Le masque gèlèdè à l'épreuve des frontières : le cas de Bante et de Kaboli », dans Gayibor N. L., (Ed.), *Peuples et frontières dans l'espace ouest africain*, Lomé presses de l'ULB, collection patrimoines N° 15, p. 165-186.
- Tchibozo R., 2014b, « Les Plasticiens et la satire sociale : le cas des artistes du Bénin », dans *IMO- IRIKISI* Vol.6, N°1, FLASH – UAC, p. 139-148.
- Tchibozo R., 2015a, « L'art africain face au défi de la mondialisation », dans Mouckaga H., Dianzinga S. et Owaye J.-F. (dir.), *Ethnies, Nations, Développement en Afrique*, (Actes du colloque de Brazzaville (Congo), du 26 au 28 mai 2014), Paris, l'Harmattan, p. 629-652.