



TABLE DES MATIÈRES

TABLE OF CONTENTS

KEITH NICKLIN UN EMBLÈME EJAGHAM DE LA SOCIÉTÉ EKPE	p. 3
SUZANNE PRESTON BLIER VISAGES DE FER: MATIÈRE, MASQUE ET SENS AU DANHOMÉ.....	p. 19
CHRISTOPHER D. ROY CRÉATIVITÉ ET ÉVOLUTION CHEZ LES BWA: UN MASQUE-POISSON EN BOIS.....	p. 43
GILLET G. GRIFFIN UNE REMARQUABLE HACHA DE LA CÔTE PACIFIQUE	p. 59
Les activités et les publications du Musée Barbier-Mueller	p. 65
Membres de l'Association des Amis du Musée Barbier-Mueller	p. 67

KEITH NICKLIN AN EJAGHAM EMBLEM OF THE EKPE SOCIETY	p. 3
SUZANNE PRESTON BLIER FACES OF IRON: MEDIA, MEANING, AND MASKING IN DANHOMÉ.....	p. 19
CHRISTOPHER D. ROY CREATIVITY AND CHANGE AMONG THE BWA: A WOODEN FISH MASK	p. 43
GILLET G. GRIFFIN A REMARKABLE PACIFIC COAST HACHA.....	p. 59
Activities and publications of the Barbier-Mueller Museum.....	p. 65
Members of the Association of the Friends of the Barbier-Mueller Museum.....	p. 67

VISAGES DE FER:
MATIÈRE, MASQUE ET SENS AU DANHOMÉ

FACES OF IRON:
MEDIA, MEANING, AND MASKING IN DANHOMÉ

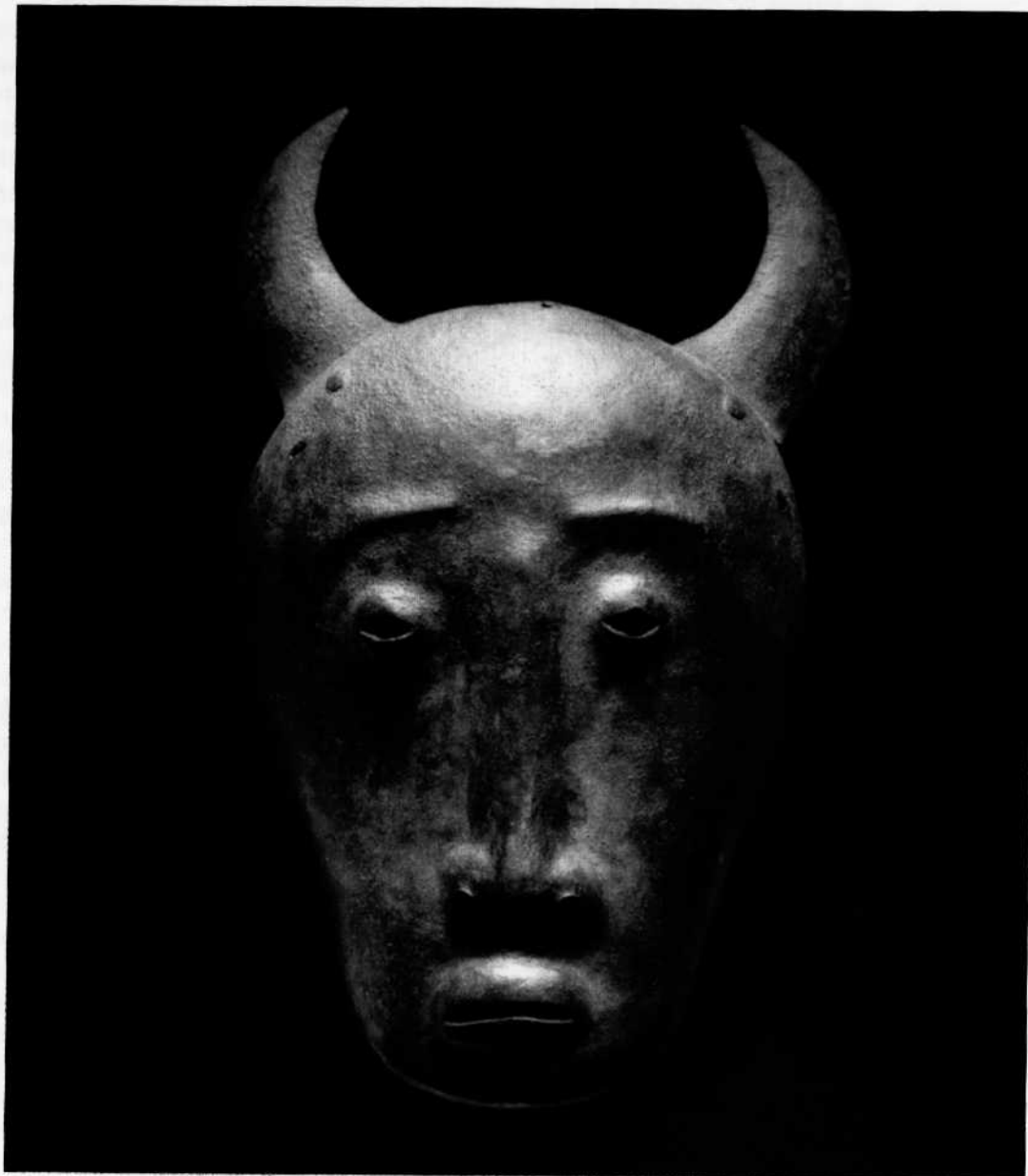
Suzanne Preston Blier

LE masque en fer zangbeto de Danhomé (l'ex-Dahomey aujourd'hui incorporé à la République du Bénin) qui se trouve dans la collection Barbier-Mueller (fig. 1) n'est pas seulement une pièce unique : c'est aussi un objet représentatif d'une tradition artistique locale fortement ancrée¹. Il va nous permettre d'étudier ici quatre thèmes bien distincts qu'il illustre. Nous verrons d'abord 1) comment le choix

Fig. 1. — Masque en fer zangbeto. Fin du xix^e—début du xx^e siècle. Acquis à Paris d'Antony Moris en 1939. Hauteur: 29,1 cm (inv. 1010-21)

THE iron Zangbeto mask from Danhomé (Dahomey—today part of Benin Republic) in the Barbier-Mueller collection (fig. 1) is at once a unique piece and a work representative of well-established local art tradition.¹ Four distinctive themes will be addressed here with respect to this mask: 1) the linking of media vis-à-vis both masquerade genre and associated social or political values; 2) the rela-

Fig. 1. — Zangbeto mask (iron). Late 19th—early 20th century. Acquired from Antony Moris, Paris, 1939. Height: 29.1 cm (inv. 1010-21)



des matériaux se fait à la fois en fonction du type de mascarade considéré et aussi des valeurs, tant politiques que sociales, qui s'y trouvent associées; nous examinerons ensuite 2) comment l'histoire de l'introduction d'une forme de masque reflète l'évolution des préoccupations politiques; 3) les rapports d'interdépendance entre la signification des différents types de masques danhoméens et leur utilisation; et enfin 4) l'importance que revêtent les étymologies du vocabulaire de la mascarade pour définir les qualités essentielles d'œuvres apparentées.

Le masque *zangbeto* de la collection Barbier-Mueller appartient à l'un des six types de masques du Danhomé (Fon). Il était porté par les membres d'une association de jeunes hommes appelée *Zangbeto* avec laquelle se confondent les diverses fonctions policières de la communauté. Les autres types de masques danhoméens comprennent: des demi-masques royaux (ne couvrant que le haut du visage ou le nez) exécutés à l'aide de coûteux matériaux d'importation, comme le laiton, l'argent, les perles de verre, les cauris; des masques en bois (appelés *So*) représentant des animaux et portés à l'occasion de processions annuelles des coutumes *hwetanu* ou *gandhi*; des masques anthropomorphes ou zoomorphes de bouffon de cour (*klan*) confectionnés avec des Calebasses; des *kulito*, masques informes en tissus multicolores, qui commémorent les ancêtres; et les masques d'enfants (*kaleta*)

en papier, en carton ou parfois en bois léger. Dans cet essai, on examinera brièvement tous ces types de masques dont chacun offre un aperçu à la fois des questions plus générales que pose la mascarade au Danhomé, et de l'identité et du rôle spécifique du masque Barbier-Mueller. Bien que l'aspect, la chorégraphie, les buts et les origines de ces formes de masques varient fortement, considérés globalement, ils donnent une idée de l'influence complexe que l'histoire et la situation politique du Danhomé ont exercée sur les buts et les orientations de la production et de la réalisation artistique.

Comme nous le verrons, les moyens utilisés et l'identité sociale offrent une possibilité d'analyser de manière critique certaines caractéristiques sous-jacentes de l'identité de la mascarade.² Le fer utilisé pour le masque Barbier-Mueller (comme l'étain et la corne d'antilope l'ont été pour d'autres masques fon *zangbeto*) suggère force et puissance physique, qu'on identifie avec les fonctions de surveillance sociale exercée par des associations de jeunes gens qui, la nuit, font la police dans les rues les plus importantes. Il en va de même pour d'autres types de masques danhoméens pour lesquels il importe de tenir compte du matériau choisi pour comprendre la signification de la mascarade. Un examen de l'étendue de la signification de ces divers matériaux permettra de suggérer comment les formes de mascarades peuvent servir d'indices révélateurs des contraintes so-

relationship between the history of mask form introduction and changing concerns with state authority; 3) interdependency as regards the meaning and use of the variant Danhomé mask genres; and 4) the importance of etymologies associated with masking terms in defining essential qualities of related works.

The Barbier-Mueller Zangbeto mask represents one of six Danhomé (Fon) mask genres. It was worn by members of a young men's association (called Zangbeto) identified with various policing functions in the community. Other Danhomé mask genres include: royal half masks (facial fringes or nose covers) made of expensive imported materials (silver, brass, beads, cowries); wooden animal masks (called So) worn in the annual hwetanu or ganyahi "customs" religious pageants; court jester (Klan) masks in anthropomorphic or animal shapes made from calabashes; amorphous masks (called Kulito) of multi-colored textiles used to commemorate ancestors; and children's masks (Kaleta) fabricated from paper, cardboard, or occasionally light wood. In this essay, each of these masking genres will be explored in brief, for each in its own way offers insight both into larger issues of Danhomé masking and into the specific role and identity of the Barbier-Mueller mask. Although the appearance, choreography, aims, and sources of these mask forms vary considerably, together these masquerade genres suggest the complex ways in which Danhomé politics and his-

tory intersect with the aims and orientations of artistic production and performance.

Media and social identity as we will see offer critical insight into underlying features of masquerade identity.² Iron, the material of the Barbier-Mueller mask (as with the zinc and antelope horn used in certain other Fon Zangbeto masks) suggests the values of strength and physical might which are identified with the social functions of the associated grouping of young men who police the capital streets at night. With other Danhomé mask genres as well, the material of manufacture is critical to masquerade meaning. Examination of the signifying roles of these varied media will be seen to suggest the ways in which masquerade forms serve as social boundary markers while at the same time, conveying important ideas about status and the structure of the society itself.

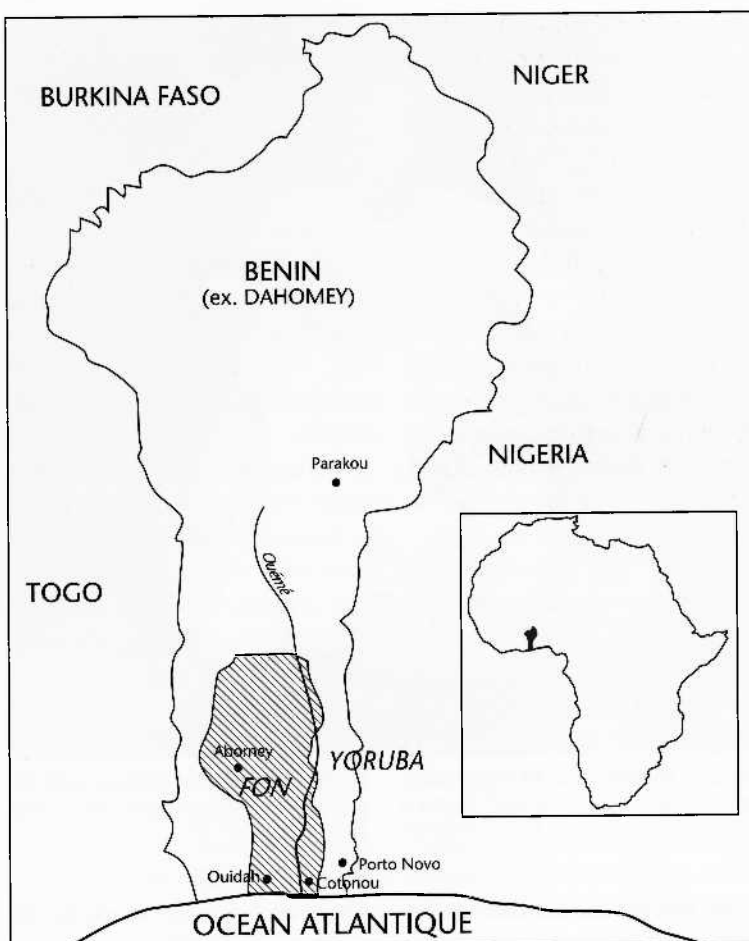
Masking history also is of considerable interest in this regard, for the dates (reigns) when particular masquerades were introduced offer considerable insight into changing Danhomé political orientations. Zangbeto masks, like related works of the Barbier-Mueller type were first introduced into the Fon area relatively late (1874–1908) during a time identified with the development of alternative (non-royal) governance forms and with the concomitantly growing importance of quarter chiefs and associated political groupings made up of city youth. As we will see, Kulito masks honor-

ciales, en même temps qu'ils renseignent sur le statut et la structure de la société elle-même.

A cet égard, l'histoire des masques est également d'un intérêt considérable, car on peut établir une relation entre les dates (règles) d'introduction de certaines mascarades spécifiques et les changements d'orientation politique au Danhomé. Les premiers masques *zangbeto*, comme d'autres spécimens apparentés au type Barbier-Mueller, apparaissent relativement tard dans la région fon (1874-1908), à une époque caractérisée par le développement de formes alternatives (non royales) de gouvernement coïncidant avec l'importance croissante des chefs de quartiers et des associations politiques regroupant la jeunesse de la ville. Nous verrons qu'à cette époque, les masques *kulito* destinés à honorer les ancêtres des Yoruba établis dans la région

faisaient partie (1858-1889) des masques *zangbeto*. Comme ces derniers, leur aire d'expansion s'est considérablement accrue durant ce siècle et est généralement liée aux changements politiques croissants (non royaux), dans ce cas, à une prééminence sociale et économique accrue de personnes ne descendant pas de Fon. On peut voir que l'apparition plus récente du masque *kalita* coïncide avec la nouvelle importance qui est celle des enfants tant sur le plan de l'économie familiale que sur celui de l'intérêt social.

Remontons dans le temps : il semble que l'introduction des premières mascarades du Dan-



homé et des demi-masques royaux date de la fondation du royaume, au début du XVII^e siècle. Par contre, on pense que les masques (*klan*) des fous de la cour sont apparus pendant le règne du roi Agaja (1708-1732), tandis que l'on associe les masques de divinité *So* au règne du roi Tegbesu (1732-1789). Il convient de noter qu'on identifie respectivement ces trois derniers types de masques au roi, au peuple et à plusieurs des *vodun* (divinités) de l'Etat. Cette circonstance laisse à penser que l'autorité royale, les classes sociales et la religion constituaient les préoccupations prédominantes

ing the ancestors of Yoruba descendants who lived in the area were also integrated around this time (1858-1889). Like the *Zangbeto* masks, their use has expanded considerably during this century, and is generally associated with the growth of new extra-royal political changes, in this case the increasing social and economic prominence of persons of non-Fon descent. The most recently introduced mask form, *Kalita*, in turn can be seen to coincide with the emerging importance of children in terms of both family economic outlay and social concern.

Moving backwards in time, the earliest introduced Danhomé masquerades, royal half masks, are said to date to the period of the kingdom's foundation in the early 17th century. Klan court jester masks in turn are believed to have been introduced during the reign of King Agaja (1708-1732). So deity masks, for their part, are associated with the reign of King Tegbesu (1732-1789). It is noteworthy that these latter three masquerade genres are identified respectively with the King, the commoners, and various of the state *vodun* (deities) suggesting a dominant concern in the early dynastic period with issues of royal authority, class and religion. As we will see, the history of Danhomé masquerade introduction—like the history of the *Zangbeto* mask itself—coincides with both changing political concerns in the capital and shifting social dynamics within the state at large.

Several terms are employed in Fongbe, the Danhomé language, to designate a mask. Each word in its own way adds to our understanding of the Barbier-Mueller work and the roles that masks play within Danhomé society. The first of these terms is *nudide*, a generic word meaning "things made," which also is applied to works of art generally. *Masks*, the term implies, are artifacts which, like other "made objects," are an important part of the culture's self-expression. The second Fongbe term for mask, a more specific reference, is *su nu nukun me*, meaning "something to cover the eyes."

des débuts de la période dynastique. Comme nous le verrons, l'histoire de l'introduction des masques au Danhomé et l'histoire du masque *zangbeto* lui-même — coïncide à la fois avec une évolution des préoccupations politiques dans la capitale et les aménagements de la dynamique sociale dans l'ensemble de l'état.

La langue parlée au Danhomé, le Fongbe, dispose de plusieurs mots pour désigner un masque, dont chacun, à sa manière, contribue à améliorer notre compréhension du masque de la collection Barbier-Mueller et du rôle qui lui est attribué, ainsi qu'à d'autres comparables dans la société danhoméenne. Le premier de ces termes, *nu-dide*, a un sens générique signifiant «les choses faites» qui s'applique aussi aux objets d'art en général. Il implique que les masques sont des objets artisanaux qui, comme d'autres «objets fabriqués», constituent une partie importante de l'expression personnelle de la culture. Le second mot fongbe *su nu nukun me* signifiant «quelque chose qui couvre les yeux» constitue une référence plus spécifique. Ce mot a une importance taxinomique en ce qu'il désigne des objets qui cachent ou protègent le visage. Le terme fait aussi allusion aux rôles politiques subsidiaires des masques du Danhomé, car le fait de couvrir et de découvrir les yeux est étroitement associé, ici, à la fois à l'acquisition de pouvoir et à l'infraction des règles ou des normes. Cette qualité masquante est illustrée de la meil-



Fig. 2. — Photographie du Prince Gansregu portant un masque en argent à mufle de lion. Sinwe. Photo Suzanne Blier, fév. 1986.

leure façon dans les diverses formes de demi-masques royaux du Danhomé. En tant que dirigeants yoruba, les rois du Danhomé portaient pour certaines occasions des couronnes perlées (*jegba*) avec des franges cachant le visage. Comme indiqué plus haut, ces «masques» sont censés dater des débuts de la royauté.³ A d'autres moments, les rois apparaissent avec des «masques» à mufles de lion ou de léopard en argent (fig. 2) (voir aussi Blier 1990, fig. 20) ou portant des coiffures en laiton à franges.⁴ Les novices de l'association religieuse royale *Agasu*, consacrée au léopard mythologique qui engendra les premiers maîtres du Danhomé,⁵ portent aussi des coiffures dont les franges couvrent en

Fig. 2. — Photograph of Prince Gansregu with leonine nose mask of silver. Sinwe. Photo Suzanne Blier, Feb. 1986.

This word is of taxonomic significance in designating works that hide or shield the face. The term also hints at the subsidiary political roles of masks in Danhomé, for the covering and uncovering of the eyes is closely identified here both with the acquisition of power and with the breaking of norms or rules. This masking quality is best exemplified in the various forms of Danhomé royal half-masks. Like Yoruba rulers, Danhomé kings wore on certain occasions beaded crowns (*jegba*) with face-obscuring fringes. As noted above, these "masks" are said to date to the time of the kingdom's inception.³ At other times, the kings appeared in leonine- or leopard-form nose "masks" of silver

(fig. 2) (see also Blier 1990, fig. 20) or fringed head coverings of brass.⁴ Novices of the royal *Agasu* religious association dedicated to the mythological leopard who fathered the first Danhomé rulers,⁵ also wear headdresses with a partial face-covering fringe (here of cowries).⁶ The importance of masking in the above royal art traditions appears to stem from the fact that the original offspring of the leopard are said to have covered their heads (and eyes) with mask-form pots in order to convey their shame at the revelation of their parents' incest. Danhomé conceptions of masking in this sense are grounded not only in ideas of political power but also in issues of taboo breaking and the revelation of problematic occurrences.

The third term for mask underscores yet another feature associated with the act of covering the face. This term is *me we* and means "something which is used to deceive another." The significance of this latter concept is explained by the Abomey diviner Dewui, as follows:

"When one is masked one is in the process of tricking someone. Before deceiving a person one must cover one's head with something so that the person will not recognize you. If one meets a person face to face, one will not be afraid of him, but if one covers one's head with something and if it resembles an animal or a bird, one will be seeing the animal or bird and not you and the person who

partie le visage (ici avec des cauris).⁶ La honte ressentie devant la révélation de l'inceste de leurs parents aurait incité les premiers descendants du léopard à se couvrir la tête et les yeux de peaux en forme de masques, ce qui expliquerait l'importance que revêt le fait de se masquer dans les traditions royales évoquées ci-dessus. La conception danhoméenne du masque ne repose pas seulement sur des notions de pouvoir politique, mais aussi sur la transgression de tabous et la divulgation d'événements qui font problème.

Le troisième terme désignant un masque fait apparaître encore un autre trait associé avec l'acte de couvrir le visage. Il s'agit de *e no ble ble me we*, qui signifie «quelque chose qui est utilisé pour tromper autrui». Voici comment le devin danhoméen Dewui l'explique:

«*Quand on est masqué, on est prêt à tromper quelqu'un. Avant de le tromper, on doit se couvrir la tête de façon qu'il ne puisse vous reconnaître. Si l'on se trouve face à face avec quelqu'un, on ne sera pas effrayé par lui, mais si l'on couvre sa tête avec quelque chose qui ressemble à un animal, un oiseau, on verra l'animal ou l'oiseau et non pas vous, et la personne qui voit cela s'enfuira. Ainsi, le masque est quelque chose qui vous effraie. Voilà ce que l'on veut dire quand on parle de se masquer. Avant de tromper quelqu'un, la tête doit être couverte par quelque chose.*» (86:7:280)⁷

Dans le contexte de ce qui a été dit au sujet des formes du demi-masque ci-dessus, on remarquera avec intérêt la suggestion du Prince Agbidinukun (86:5:309) expliquant que les rois fon portaient autrefois des voiles perlés dans le but «d'empêcher qu'ils ne vous regardent dans les yeux et qu'ils ne vous attaquent».

Comme on a pu le constater, dans les perceptions danhoméennes, chacun des termes relatifs au masque suggère quelque chose de différent quant au fait de se masquer. On croit d'abord que les masques sont des objets d'artisanat, des objets exécutés par la main de l'homme, à travers lesquels s'expriment, par conséquent, toutes sortes de préoccupations sociales, aussi bien culturelles qu'artistiques. Puis, les masques qui servent à couvrir les yeux ont une fonction en relation avec des idées de révélation en matière politique, historique ou religieuse et de transgression des normes. En troisième lieu, les masques sont destinés à tromper et enfin à effrayer (ou à troubler) ceux qui les voient. Chaque sorte de mascarade danhoméenne dont il sera question dans le texte suivant présente ces trois aspects distinctifs du fait de se masquer.

Zangbeto:

Les chasseurs masqués de la nuit

Comme on l'a dit plus haut, le masque de fer du Musée Barbier-Mueller (fig. 1) est une œuvre de type zangbeto. Ce

sees this will flee. Thus the mask is something that makes one afraid. This is what one means when one speaks of masking. Before deceiving someone, the head must be covered with something." (86:7:280)⁷

Interestingly in light of the above described royal half-mask forms, Prince Agbidinukun suggests (86:5:309) that the reason Fon kings once wore beaded veils was so that they "would not look into your eyes and trick you."

As can be seen from the above, each of these terms for mask suggests something different about Danhomé perception of masking and ultimately about the mask in the Barbier-Mueller museum. First is the belief that masks are artifacts, objects which are made by human hands and express accordingly a range of social, cultural, as well as artistic concerns. Secondly, masks serve to cover the eyes—a function also linked to ideas of political, historical, or religious revelation and the breaking of norms. Thirdly, masks are intended to deceive, ultimately in order to impart a sense of fear (or concern) in those who view these works. These three qualities of masking can be seen in each of the Danhomé masking genres discussed in the text below.

Zangbeto:

Masked Hunters of the Night

As noted above, the iron mask in the Barbier-Mueller museum (fig. 1) is a work of the Zangbeto

type. A small mask (29.1 cm), it was acquired in 1939 by Josef Mueller from Antony Moris in Paris.⁸ It is the only such mask known to the author outside of Africa. The form and physiognomic features of this mask suggest at once similarities and differences with masks which are worn today in Zangbeto ceremonies in Abomey, the ancient Danhomé capital. In the contemporary Abomey examples, as in the Barbier-Mueller mask, two curved horns surmount a flattened face which is pierced with small eyes positioned beneath clearly demarked brows. The face is further articulated by a long, flat nose, and a horizontal ovoid mouth. Like most other Danhomé arts, this mask is a work of assemblage made from the joining of multiple parts. In this particular work the horns have been forged separately and then attached to the height of the face. Both material and surface however differentiate this mask from many contemporary Danhomé Zangbeto examples. In most Zangbeto masks currently used, relatively inexpensive and light-weight corrugated zinc is employed instead of iron. In a few reported examples, however, a diversity of materials—including iron, horn, and wood are incorporated.⁹ The contemporary Zangbeto masks also generally are painted in bright import pigments in combinations of green, yellow, and red—the national colors of Benin.

The Zangbeto society which uses these masks has considerable historical and political sig-

petit masque (29,1 cm) fut acheté en 1939 par Josef Mueller à Antony Moris à Paris.⁸ C'est le seul que l'auteur connaisse qui ne soit pas en Afrique. La forme et les traits de ce masque évoquent immédiatement des similarités et des différences avec les masques portés aujourd'hui dans des cérémonies *zangbeto* à Abomey (ancienne capitale du Danhomé), qui présentent, comme le masque Barbier-Mueller, deux coins recourbés au-dessus d'un visage aplati, percé de deux petits yeux placés sous des sourcils nettement indiqués. Le visage est, de plus, structuré par un nez long et aplati, et une bouche horizontale ovoïde. Comme la majorité de ce qui se fait au Danhomé, ce masque est composé de plusieurs parties assemblées. Dans notre modèle en particulier, les cornes ont été forgées séparément avant d'être fixées au sommet du visage. Cependant, ce masque se distingue, par son matériau et sa surface, de bien des exemples contemporains *zangbeto* du Danhomé. Pour la plupart des masques *zangbeto* d'usage courant, on emploie du zinc oxydé bon marché et léger, au lieu du fer. Dans de rares exemples mentionnés, cependant, une diversité de matériaux comprenant le fer, la corne et le bois sont incorporés.⁹ Les masques contemporains *zangbeto* sont aussi généralement peints avec des pigments d'importation, de couleur verte, jaune et rouge, les couleurs nationales du Bénin.

La société *zangbeto*, qui utilise ces masques, a une importance historique et politique

considérable. Comme on l'a suggéré plus haut, *Zangbeto* ou «les chasseurs de la nuit» (*zan*: nuit, *gbeto*: chasseurs) est une association de jeunes hommes qui se charge de faire la police dans les différents quartiers de la ville pour protéger les habitants des voleurs ou autres «malfaiteurs» éventuels. Les masques *zangbeto* sont aussi fréquemment présents lors de funérailles de membres et aux cérémonies et réunions politiques les plus importantes de la capitale.¹⁰ De plus, aujourd'hui, l'association essaie de récolter de l'argent au bénéfice de ses membres en encourageant les familles à rétribuer ses services en échange de sa protection.¹¹ De ce point de vue, on peut considérer que *Zangbeto* a une position spécifique qui renforce cependant d'autres formes d'autorité locale.

Tout cela a son importance pour l'histoire de la société *zangbeto*. On a dit qu'elle aurait pris origine dans la ville côtière de Porto Novo, dont la majorité des habitants appartient à l'ethnie des Gun. Selon Tohose Nestor Sessou, un chef de l'autre groupe *zangbeto* d'Abomey, l'arrivée de l'association dans la capitale du Danhomé date du règne de Tofa, roi de Porto Novo, entre 1874 et 1908 (86:10:335).¹² Les débuts et la croissance de l'association dans les divers quartiers d'Abomey coïncident ainsi, jusqu'à un certain point, avec le déclin du royaume du Danhomé en tant qu'état politique indépendant.¹³ De plus, il s'agit d'une association dont les buts et les arts s'exercent d'une certaine fa-

nifiance. As suggested above, *Zangbeto* or "hunters of the night" (*zan*: night; *gbeto*: hunter) is an association of youthful men whose mission is to police the various quarters of the city in order to protect residents from thieves or other potential "wrong-doers." The *Zangbeto* masks also are frequently present at the funerals of members and at major ceremonies and political gatherings in the capital.¹⁰ Today, in addition, the association seeks to acquire money for its members by encouraging families to support its services in exchange for protection.¹¹ *Zangbeto* in this sense can be said to stand apart from and yet reinforce other forms of local authority.

These roles are of significance with respect to the history of the *Zangbeto* society. *Zangbeto* is said to have its origins in the coastal city of Porto Novo, most of whose inhabitants are of the Gun ethnicity. According to Tohose Nestor Sessou, a leader of one of the Abomey *Zangbeto* groups, the association was brought to the Danhomé capital during the reign of the Porto Novo King, Tofa, who ruled between 1874 and 1908 (86:10:335).¹² The inception and growth of the association within the various quarters of Abomey thus coincide to some extent with the demise of the Danhomé kingdom as an independent political state.¹³ Furthermore this is an association whose aims and arts in some ways are set off against dynastic authority, while at the same time drawing on royal and religious

modes of expression. As an association tied with the various quarters and quarter chiefs of Abomey, the *Zangbeto* society also is identified with important political changes in the capital which took place during the era following the French overthrow of the Kingdom in 1894 (around the time of the founding of *Zangbeto* in Abomey) and the concomitant shift in governance from a king to politically appointed quarter chiefs.

As with the Abomey *Zangbeto* masks themselves, both similarities and differences exist between the Porto Novo and Abomey *Zangbeto* masking forms.¹⁴ Most importantly, the Porto Novo *Zangbeto* maskers dress wholly in straw, while the Abomey *Zangbeto* performers usually wear animal form masks (fig. 3) which are similar in shape (though not material) to Abomey religious masks called *So*.¹⁵ The exact species of the horned animal which the Barbier-Mueller and other Abomey *Zangbeto* maskers are intended to portray is not clear, although Sessou asserts that this animal most closely recalls the royal cob antelope (guib harnaché, called in Fongbe *agbanlin*)—an antelope closely identified through its name with the Porto Novo King, Te Agbalin, who is said to have founded the *Zangbeto* society (86:10:338).¹⁶

Although the *Zangbeto* mask form itself differs in the two locales, performers in Porto Novo and Abomey share complementary features of costuming and choreography. Both Porto Novo and Abomey *Zan-*

çon contre l'autorité dynastique tout en s'inspirant des modes d'expression royaux et religieux. En tant qu'association liée aux divers quartiers d'Abomey et à leurs chefs, la société *zangbeto* est aussi identifiée avec les importants changements politiques qui se sont produits dans la capitale après la période qui suivit le renversement de la royauté par les Français en 1894 (à peu près au moment de l'instauration de *Zangbeto* à Abomey) et le passage concomitant d'un gouvernement royal à celui de chefs de quartier nommés politiquement.

Les diverses formes de masques *zangbeto* présentent à la fois des similarités et des différences¹⁴: à Porto Novo, les célèbres *zangbeto* sont complètement vêtus de paille, tandis que ceux d'Abomey portent habituellement des masques zoomorphiques (fig. 3) dont la forme (mais pas les matériaux) est similaire à celle des masques religieux d'Abomey appelés *So*.¹⁵ L'animal cornu que le masque Barbier-Mueller et d'autres masques *zangbeto* à Abomey sont censés représenter ne se reconnaît pas de façon évidente, bien que Sessou affirme que cet animal rappelle très exactement l'antilope *cob* royale (*guib harnaché*, appelée en langue fon: *Agbanlin*) que son nom associe étroitement au roi de Porto Novo, Te Agbanlin, à qui l'on attribue le mérite d'avoir fondé la société *zangbeto* (86:10:338).¹⁶

Dans les deux régions, bien que la forme soit différente, les costumes et la chorégraphie uti-



Fig. 3. — Personnages masqués d'Abomey. Prevaudeau, *Abomey la Mystique*, 1936.

lisés pour la célébration à Porto Novo et Abomey présentent des caractères semblables. Dans l'un et l'autre endroit, les personnages masqués *zangbeto* sont revêtus de grands costumes coniques en paille couvrant la tête et le corps.¹⁷ A propos des masques de Porto Novo, Pierre Verger écrit (1957:566-7):

«*Zangbeto se présente sous la forme d'une meule de paille, un peu plus grande qu'un homme, il parle d'une voix creuse et nasillarde et danse en tourbillonnant sur lui-même.*»¹⁸

La description ci-dessus des costumes, danses et musiques d'accompagnement *zangbeto* de Porto Novo pourrait aussi s'appliquer à Abomey où le porteur de masque est pareillement caractérisé par sa voix retentissante et ses mouvements continuels presque ondulants. A Abomey, les porteurs de masques balancent de gauche à droite en dansant dans un grand bruissement de paille. La représentation at-

Fig. 3. — Abomey Zangbeto masks, from Prevaudeau, *Abomey la Mystique*, 1936.

gbeto maskers wear large, cone-shaped straw costumes which cover the head and body.¹⁷ Pierre Verger writes (1957:566-7) of the Porto Novo masks:

“*Zangbeto se présente sous la forme d'une meule de paille, un peu plus grande qu'un homme, il parle d'une voix creuse et nasillarde et danse en tourbillonnant sur lui-même.*”¹⁸

In Abomey the above description of *Zangbeto* costumes, dance, and sound accompaniment would also be apt, for here the masker similarly is characterized by its booming voice and its emphasis on continual, almost wave-like motion. At Abomey, maskers perform a dance in which they move their bodies to the left and right, creating a swishing sound with the layers of straw. The dramatic high point of the Abomey performance consists of two *Zangbeto* maskers together bending forward at the waist, slamming the well-padded straw tops of their

costumes on the ground and creating a loud thumping sound. Both the quickness of this action, and the striking shift of position provides for bold effect. In the course of the performance, choreography, costume, and sound converge to create an image of striking power.¹⁹

Zangbeto masks in both Porto Novo and Abomey are also linked through shared associations with water. The Porto Novo *Zangbeto* society and its maskers are widely described as having their origins and closest associations with the sea.²⁰ While Abomey is far from the ocean, one finds that here too the mask is identified with springs, rivers, and water pools. In the course of their performances, the Abomey *Zangbeto* dancers follow a path (road) from the center of the capital to a sacred royal spring called *Lido* which served in pre-conquest Danhomé times as a key source for water in the palace. As the *Zangbeto* maskers move towards the spring, large groups of children, women, and young men gather closely around them, encouraging them on their route. Occasionally the maskers will rush in the direction of a particularly bold audience member, frightening him (or her) into assuming a position of greater distance. Just before reaching the once highly restricted *Lido* spring, the audience is stopped and the maskers continue to the spring with only a few of the association elders to carry out various ceremonies.

The connection between *Zangbeto* masks and the *Lido*

teint son apogée au moment où deux porteurs de masques *zangbeto* ployent la taille simultanément, plaquant au sol la partie supérieure bien rembourrée de leurs costumes de paille dans un bruit sourd et retentissant. La rapidité du mouvement, la surprise causée par le brusque changement de position produisent une impression d'audace. Chorégraphie, costume et son, en se conjuguant, créent une image de puissance saisissante.¹⁹

Les relations que les masques *zangbeto* de Porto Novo et d'Abomey entretiennent avec l'eau sont également similaires. Il est généralement accepté que les origines de *Zangbeto* de Porto Novo et de ses porteurs de masques doivent être recherchés auprès de la mer, à laquelle ils sont étroitement liés.²⁰ Malgré la distance séparant Abomey de l'océan, on s'aperçoit qu'ici aussi le masque s'identifie aux points d'eau, aux rivières et aux étangs. Au cours de leurs cérémonies, les danseurs *zangbeto* d'Abomey suivent un sentier reliant le centre de la capitale à un point d'eau royal et sacré, appelé Lido, principale source d'alimentation du palais avant la conquête du Danhomé. Lorsque les porteurs de masques *zangbeto* se dirigent vers l'eau, des masses d'enfants, de femmes et de jeunes hommes se rassemblent autour d'eux pour les encourager sur le trajet. Parfois, les porteurs de masques se précipitent vers un spectateur particulièrement hardi, l'effrayant jusqu'à ce qu'il se retire à une distance convenable. Juste avant d'atteindre le Lido, autre-

fois difficilement accessible, on oblige le public à s'arrêter tandis que les porteurs de masques progressent vers le ruisseau où seuls quelques membres plus âgés accompliront diverses cérémonies.

Le symbolisme de l'eau ne constitue pas le seul lien entre les masques *zangbeto* et le Lido, il concerne aussi des prérogatives et contraintes religieuses. Comme on l'a dit plus haut, la source du Lido a été et reste l'élément central des cérémonies consacrées à des divinités locales connues comme Tohosu («roi de la source/rivière»), devenu peu à peu un élément important du pouvoir royal, grâce au pouvoir qu'il exerce sur la natalité et les eaux souterraines. L'identification des masques *zangbeto* et des divinités des sources est d'un intérêt considérable puisque tous deux, le jaillissement des sources et la naissance d'enfants normaux, reflètent une attitude d'abstention au sein de la population, de divers actes illicites (sexuels entre autres) partiellement contrôlés par l'activité policière des «chasseurs de la nuit».

Cette utilisation de masques en métal n'est pas un phénomène unique en Afrique (il y a d'autres exemples dans les traditions d'Ifé, des Yoruba et du Bénin, pour n'en citer que quelques-uns) mais l'apparition des masques en fer dans le contexte danhoméen est extrêmement intéressante.²¹ Chez les Fon, le fer est l'attribut de Gu, dieu du fer, de la force, de la bataille et du courage.²²

spring is important not only with respect to water symbolism, but also vis-à-vis concerns with religious prerogative and control. As noted above, the Lido spring was and still is the focus of ceremonies dedicated to local gods known as Tohosu ("king of the spring/river") whose abilities to regulate birth and underground water came eventually to be an important feature of royal control. The identity of the Zangbeto masks with the gods of the spring is of considerable interest since both the replenishment of the springs and the births of normal children are seen to be based on the population's abstinence from various illicit acts—sexual among others—which the Zangbeto "hunters of the night" served in part to regulate through their policing functions.

While the use of metal masks per se is not unique in Africa (other examples are found in Ife, Yoruba, and Benin traditions, to name but a few), the appearance of iron masks within the Danhomé corpus is also of considerable interest.²¹ Among the Fon, iron is closely identified with Gu, the god of iron, strength, battle, and endeavor.²² All objects made of this material (fig. 4) impart to their users associated properties.²³ Horn, particularly that of powerful antelopes, conveys similar ideas about strength and battle. The Zangbeto masks in this light may be seen as providing the young men who make up this association with the strength and stamina necessary to police the streets and protect the society

at night. As materials identified with the autochthonous residents of the area, iron and antelope horn, also are associated with the on-going power of the local, non-royal inhabitants.

The Barbier-Mueller mask, like other Danhomé masking forms, is thus conceived of as an artifact (nude—thing made), having foreign roots but expressive of a range of local social, political, and cultural values. As a mask which covers the face it is identified additionally with the hiding or shielding of individuals associated with the breaking of rules or boundaries (here traveling at night and using physical force against local citizens). Within these works, deception also plays a part both in creating the requisite fear in order to reinforce the Zangbeto association's actions and in gaining monies for Zangbeto's various activities. In its identity with the royal cob antelope and the sacred spring, the Zangbeto mask further conveys to its wearers and audiences the idea that Zangbeto maskers have powers which are equivalent in key respects to those of kings or other persons in positions of authority.

So Masks and the Annual Vodun Ceremonies

Zangbeto masks share their closest formal and functional identity with So masking traditions in Abomey.²⁴ So masks for this reason also offer us considerable insight into the Barbier-Mueller mask. So masks, which, like Zangbeto, take the form of horned

L'utilisateur d'un objet en fer (fig. 4) bénéficie des vertus de ce matériau.²³ La corne, en particulier celle des puissantes antilopes, sert également à véhiculer des idées de force et de combat. Cette perspective fait apparaître les masques *zangbeto* comme les dispensateurs de la force et de l'énergie nécessaires aux jeunes membres de l'association responsable de la police et de la sécurité nocturne. En tant que matériaux s'identifiant aux autochtones résidant dans la région, le fer et la corne sont aussi associés au pouvoir persistant dont disposent les habitants qui ne sont pas de souche royale.

Le masque Barbier-Mueller, comme d'autres formes de masques danhoméens, est donc un produit (*nudide*: la chose exécutée) dont la conception, d'origine étrangère, sert néanmoins à exprimer une gamme de valeurs locales aussi bien sociales que politiques et culturelles. De plus, ce masque, qui couvre le visage, peut être assimilé au fait de se cacher ou de se protéger d'individus coupables de transgression des règles ou des limites (en voyageant de nuit et en recourant à la force physique contre leurs concitoyens par exemple). La duperie intervient aussi, tant pour susciter une frayeur susceptible de conforter la position de l'association *zangbeto* que pour se procurer de quoi subventionner ses diverses activités. Identifié avec l'antilope royale et la source sacrée, le masque *zangbeto* confère à ceux qui le portent la conviction partagée par le public que les premiers dispo-

sent de pouvoirs essentiellement équivalents à ceux des rois ou d'autres personnes investies de quelque autorité.

Les masques *so* et les cérémonies annuelles *vodun*

C'est aux traditions du masque *so* en vigueur à Abomey que les masques *zangbeto* s'apparentent le plus par leur forme et leur fonction.²⁴ C'est pourquoi les masques *so* nous aident à pénétrer la signification du masque de la collection Barbier-Mueller. Les masques *so*, qui, comme *zangbeto*, représentent des bêtes à cornes, sont portés lors de cérémonies annuelles au déroulement compliqué, connues sous le nom de *ganyahi* («le gong va au marché») ou *hwetanu* («la cérémonie du début de l'année»). Les écrivains européens d'autrefois appelaient généralement ces cérémonies les «coutumes». En pratiquant ces rites, le roi remplissait toutes sortes de fonctions religieuses, politiques, économiques, sociales et historiques. Des rites similaires (encore que bien moins raffinés) étaient pratiqués sur le plan familial dans toute la région pour honorer des divinités et des ancêtres affiliés. L'un des points culminants des cérémonies était constitué par une procession publique où s'exhibaient, du palais jusqu'au marché, *Vodun*, divinités, puissances mystérieuses et richesses du roi. Le porteur du masque *so* en forme de tête d'animal sculpté en bois marchait à la tête de cette procession.

animals, are worn in the elaborate annual ceremonies known as ganyahi ("the gong goes to the market") or hwetanu ("ceremony at the head of the year"). These ceremonies were generally referred to by early European writers as "the customs." Such rites were undertaken by the king to fulfill a wide range of religious, political, economic, social, and historical functions. Similar rites (though much less elaborate) were performed by families throughout the area in honor of affiliated deities and ancestors. One of the high points of the royal ceremonies was a public procession of the king's vodun (deities, mysterious powers) and wealth from the palace to the market. Heading this procession was the So masker in a carved wooden animal headdress.

Forbes, the first Westerner to describe this mask observed that (1851:120) "During the customs, a party carrying the fetish gear is headed by a man in a huge coat of dry grass, wearing a large bullock's head mask. As he passes, the boys follow, crying 'Soh Soh.' This is the representative of the god of thunder and lightning." Skertchly, who attended "the customs" 20 years later also writes about this masquerade (1874:178):

"About 11:00 the next morning we went to the palace gate, where a kind of Jack-in-the-green, in a long grass robe, with a bullock's head covering his own, was moving over the square, halting occasionally before some of the assembled chiefs, and bellowing out in imitation of a bull's challenge cry."

A hundred years later in 1986, Agbanon, a local prince, farmer, and family head, described the So masks in a similar way.

"The King's mask is called So. When they play the drum for So, the vodun come out, and it is this mask that takes them to the market. The mask is made of wood and is carved in the form of a large face that completely covers the head. The male has horns and the female does not. The maskers wear raffia down to the feet. If one does the ceremony of ganyahi, this mask necessarily goes to the market. One plays the drum behind it." (86:3:122-3)

Paintings of this mask appear in the Zomadunu, Adomu and other Tohosu (Nesuhwe) temples in Abomey. One such painting which is published by Leiris and Delange (1968: no. 300)²⁵ shows the So mask with a prominent muzzle as well as inward curving horns similar to those of the Zangbeto mask.

So masks are identified with a number of important deities, most importantly, Hevioso (also called So, the name of this mask, the Danhomé god of thunder, lightning, and rain) and Tohosu, the local spring and river gods (deities who also play a part in Zangbeto masking traditions). The Hevioso identity of the So mask is reinforced both by its name and by the fact that this mask is said to represent a ram, the animal which is believed to bring lightning to earth.²⁶ As punisher of thieves and helpmate in war (rifle fire is com-

Forbes, le premier occidental à décrire ce masque, a observé que (1851:120) «pendant les coutumes, un homme revêtu d'un grand manteau d'herbes séchées, portant un grand masque représentant une tête de bœuf, mène le groupe qui porte l'attirail fétiche. Sur son passage, les garçons le suivent en criant: "Soh, Soh". Voici le représentant du dieu du tonnerre et de la foudre». Skertchly, qui a été témoin des «coutumes» vingt ans plus tard, écrit aussi au sujet de ces mascarades (1874-178):

«Le matin suivant, vers 11 heures, nous sommes allés jusqu'à la grille du palais, où une sorte de "Jack-in-the-green", vêtu d'une longue robe d'herbes, la tête recouverte d'une tête de bœuf, déambulait sur la place, s'arrêtant parfois devant l'un ou l'autre des chefs assemblés, en mugissant pour imiter le meuglement de défi d'un bœuf.»

Cent ans plus tard, en 1986, Agbanon, un prince local, agriculteur et chef de famille, décrivait les masques so d'une manière similaire:

«Le masque du Roi s'appelle So. Quand on bat les tambours pour So, les vodun sortent et c'est ce masque qui les emmène au marché. Le masque est en bois, sculpté comme un grand visage qui recouvre complètement la tête. Seul le mâle est pourvu de cornes. Les porteurs de masques sont couverts de raphia de la tête aux pieds. Pour la cérémonie du gan-

hayi, il est indispensable que ce masque aille au marché, suivi par un tambour (86:3:122-3).»

On peut voir les peintures des masques à Abomey dans les temples Zomadunu, Adomu et autres Tohosu (Nesuhwe). L'une de ces peintures publiée en 1968 (n° 300)²⁵ par Leiris et Delange montre le masque So avec un museau proéminent et des cornes recourbées vers l'intérieur, semblables à celles des masques zangbeto.

Les masques So sont identifiés à de nombreuses divinités importantes, particulièrement à Hevioso (aussi appelé So, comme le masque qui est le dieu danhoméen du tonnerre, de la foudre et de la pluie) et Tohosu, divinités locales des sources et des rivières (qui jouent aussi un rôle dans les traditions masquées zangbeto). L'identité «Hevioso» du masque so est renforcée à la fois par son nom et par le fait que ce masque est sensé représenter un bélier, l'animal qui apporte la foudre sur la terre.²⁶ Hevioso, qui punit les voleurs et fournit son assistance dans la guerre (on compare le feu du fusil à la foudre), est aussi associé à la surveillance sociale et à l'activité militaire. Par contre, les liens de la mascarade so avec Tohosu sont suggérés à la fois par le fait que des images de ce masque sont incorporées aux peintures du temple Tohosu à Abomey et parce que les deux hommes qui ont la garde du masque so officient aussi en tant que prêtres Tohosu. De plus, ces masques suivent comme Zangbeto un parcours

pared to lightning), Hevioso also has important associations with social control and military action. So masquerade ties with Tohosu in turn are suggested both by the fact that Tohosu temple paintings incorporate images of this mask and because the two men in charge of the So mask also serve as Tohosu priests. Furthermore these masks, like Zangbeto, follow a course that eventually leads to Lido, the royal Tohosu spring. Mivede, the priestly head of the Tohosu temples in Abomey, notes in this regard that the So masks "are the masks that one puts on the face when one goes to this spring" (85:12:387-8).

Little is known about the origins of So masking in Abomey. Most probably however, this mask form dates to the reign of King Tegbesu (1732-1789), the ruler who is credited with transforming the autochthonous worship of Tohosu into a religious association identified especially with the royalty. It was during Tegbesu's reign that the first royal Tohosu temple (called Zomadunu) was established in Abomey, dedicated to one of Tegbesu's children who was born deformed. As noted above, on this temple is a painting of the So mask. Furthermore, the royal sign of King Tegbesu is a buffalo (agbo, an animal whose Fongbe name also means ram). In some of the Tohosu temple paintings, images of two dressed buffalos (Tegbesu's royal sign) are painted on the wall above the image of the So masker.²⁷ Interestingly, Tegbesu is said to have spent a period of time in his

youth in the Yoruba kingdom of Oyo and is credited with the later introduction of a number of foreign deities—Mawu, Lisa, Gu, and Age, most importantly—which have close Yoruba ties. These deities are all housed in shrines at Djena²⁸, a temple complex which is adjacent to the Tohosu temple of Zomadunu. It is principally these Djena deities that the So mask escorts to the market during the annual ceremonies.²⁹

As with Zangbeto, an important feature of the So mask identity is its close association with power and community control. In part for this reason, Pierre Verger labels this mask, So Bragada, "guardian of the King." This feature of the mask also is suggested by the fact that the two people who are charged with the maintenance and performance of the So mask serve not only as Tohosu priests but also as the King's botonon (makers of bo "activating agent," "power object").³⁰ These two men, called Zenwuin and Gblo, were responsible for the kingdom's general health, strength, and success in war. Various forms of bo sculptures (bocio) (fig. 5) were commissioned by botonon such as Zenwuin and Gblo to assure success in various of life's endeavors. Zenwuin, the present-day namesake and representative of the earlier court bo maker, Zenwuin, identifies the So mask as an awan bo ("war bo")—a power object intended to assure victory in war (86:8:207-9). Although the Abomey So masks to my knowledge were never taken to war, other

qui se termine au Lido, source royale Tohosu. Mivede, le responsable religieux des temples Tohosu à Abomey, remarque à ce sujet que les masques so «sont ceux que l'on met sur le visage quand on se rend vers une source» (85:12:387-8).

On ne sait que peu de choses au sujet des origines de la mascarade so à Abomey, mais le plus probable est que cette forme de masque date du règne du roi Tegbesu (1732-1789) et que le premier temple royal Tohosu (appelé Zomadunu) fut fondé à Abomey, pour être consacré à l'un des enfants de Tegbesu, né avec une malformation. Comme on l'a dit plus haut, ce temple contient une peinture du masque so. De plus, le signe royal du roi Tegbesu est un buffle (*agbo*, un animal dont le nom fongbe désigne aussi le bélier). Au temple Tohosu, on peut voir deux buffles habillés (le signe royal de Tegbesu) peints sur le mur, au-dessus de celui qui porte le masque so.²⁷ Il est intéressant de se rappeler qu'on dit que Tegbesu a passé une partie de sa jeunesse dans le royaume yoruba de Oyo, et on porte à son crédit l'introduction postérieure d'un certain nombre de divinités étrangères — Mawu Lias, Gu et Age, avant tout — qui sont assimilées aux Yoruba. Toutes ces divinités sont abritées dans le sanctuaire de Djena²⁸, un complexe de temples jouxtant celui de Tohosu de Zomadunu. Ce sont principalement ces divinités Djena que le masque so accompagne au marché au cours des cérémonies annuelles.²⁹

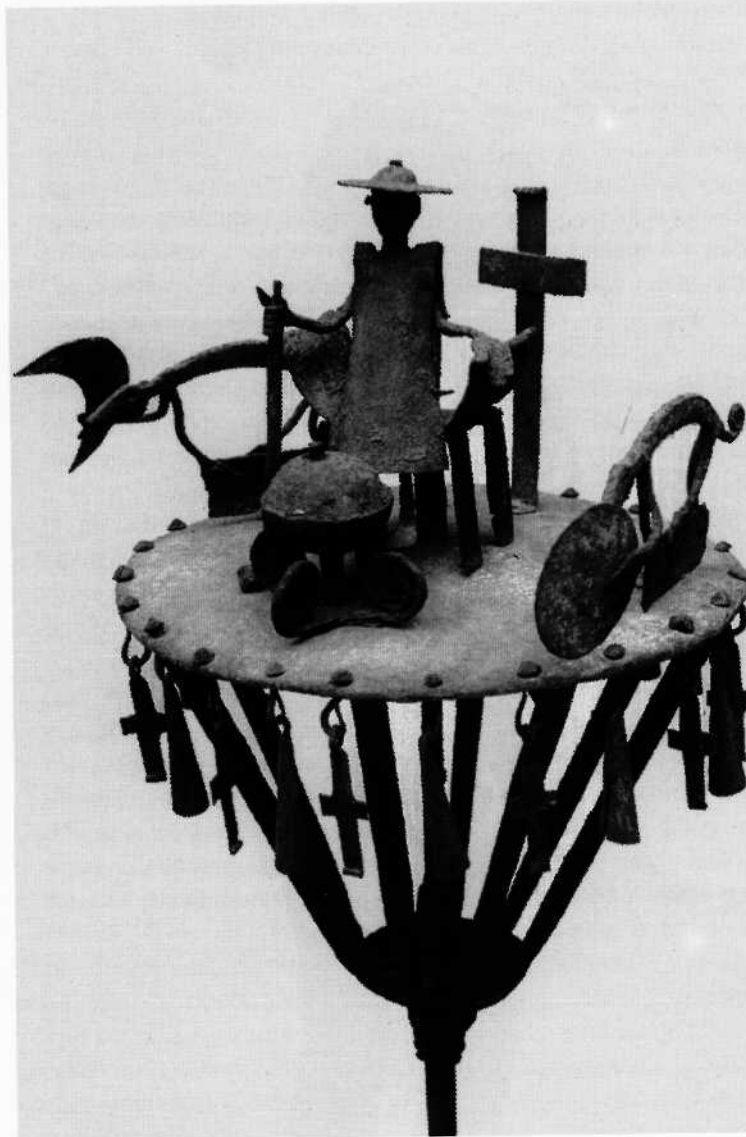


Fig. 4. — Asen, autel portatif en fer pour le culte des ancêtres. Hauteur: 130 cm, diamètre: 28 cm (inv. 1010-24).

Comme pour *Zangbeto*, la relation étroite existant entre le pouvoir, la surveillance de la communauté et le masque so constitue un caractère essentiel de son identité. C'est en partie pour cette raison que Pierre Verger étiquette ce masque, *So Bragada*, «gardien du roi». Le fait que les deux personnes chargées de prendre soin du masque

Fig. 4. — Asen, portable iron altar for the ancestors cult. Height: 130 cm, diameter: 28 cm (inv. 1010-24).

ram-form *bocio* sculptures were (Blier 1990, fig. 16, 18), and the *So* masks' association with military prowess appears also to have been significant.

The material of this mask, wood, is also of some importance since the vast majority of *Danhomé bo* (*bocio*) sculptures are made of this material. These masks like *bocio* sculptures draw

on the powers of the forest. They also mark their wearers as outside the normal boundaries of society since *bo* and *bocio* often function in ways which run counter to societal norms. The fact that *So* masks are made of wood, whereas the *Barbier-Mueller* and other *Zangbeto* masks are made of metal or horn also suggests key ways in which *Zangbeto* works while sharing certain features (horned animal imagery, identification with springs) with *So* also stand apart from this tradition, with the *Barbier-Mueller* mask being more closely linked to youthful physical strength in contrast to the potential royal and occult power of *So* masks.

Court Jester Masks: Power through Mockery

A third *Danhomé* masking tradition which throws light on the *Barbier-Mueller* mask is that employed by royal court jesters. This masking genre unfortunately no longer exists, and appears never to have been illustrated. Numerous descriptions of the mask however have been written.³¹ Court jester masks are said to have originated during the reign of King *Agadja* (1708–1732) (*Agbidinukun* 86:6:682). According to Frederick E. Forbes (1851 II:128) who visited the *Abomey* court in the mid-19th century: "Court fools exercised their wit, and excited their risible faculties by appearing in different masks." In their antics and acrobatics, such maskers stand in marked contrast to *So* or *Zan-*

so et de le sortir n'offient pas seulement en tant que prêtres Tohosu mais aussi en tant que *botonon* du roi (les faiseurs de *Bo* «l'agent activateur», «l'objet du pouvoir»).³⁰ Ces deux hommes, appelés Zenwuin et Gblo, étaient responsables des succès guerriers. De tels *botonon* passaient commande de diverses formes de sculpture *bo* (*bocio*) (fig. 5) pour s'assurer leur réussite dans différentes entreprises. Le Zenwuin actuel qui représente le faiseur de *bo* de la cour précédente identifie les masques *so* comme un *awan bo* («*bo* de la guerre») — un objet de puissance, gage de victoire à la guerre (86:8:207-9). Bien qu'à ma connaissance on n'ait jamais emporté les masques *so* d'Abomey à la guerre, il en allait autrement pour d'autres sculptures *bocio* en forme de bélier (Blier 1990, fig. 16, 18), et l'association entre des masques *so* et des prouesses militaires semble avoir été aussi significative. Le bois utilisé pour ce masque a aussi son importance puisque la grande majorité des sculptures de *bo* danhoméen (*bocio*) sont exécutées en bois. Ces masques, comme les sculptures *bocio*, apportent les forces de la forêt. Ils transforment aussi ceux qui les portent en personnages qui échappent aux contingences ordinaires de la société, puisque *bo* et *bocio* fonctionnent souvent en s'opposant aux normes sociales. Le fait que les masques soient en bois, alors que le masque Barbier-Mueller et d'autres masques *zangbeto* sont en métal ou en corne, fournit aussi une indication essentielle sur la ma-

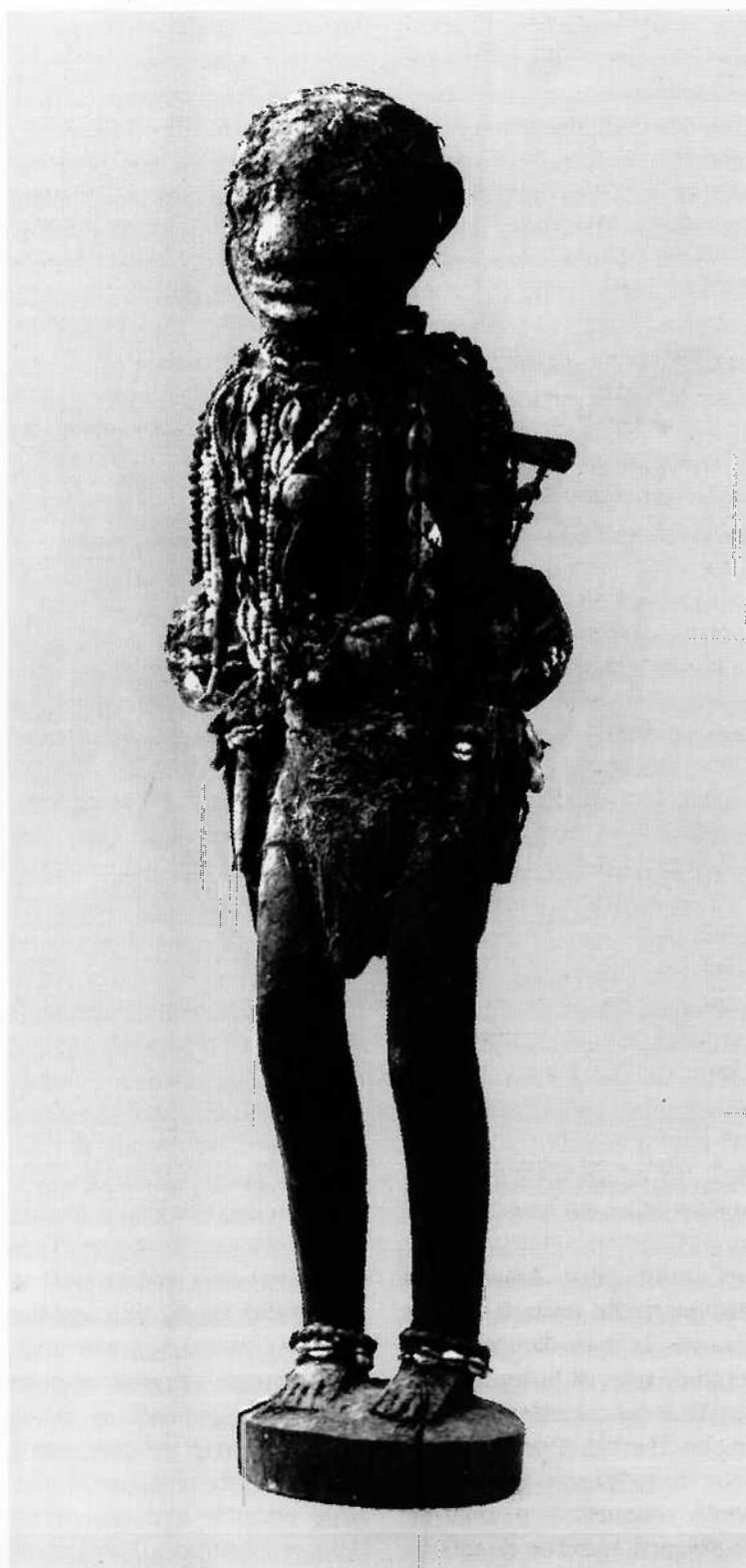


Fig. 5. — Sculpture *bocio*. Hauteur: 83 cm (inv. 1010-33).

Fig. 5. — *Bocio* sculpture. Height: 83 cm (inv. 1010-33).

gbeto performers for these masquerade wearers often mocked the rights, regalia, and pomp of the king. Skertchly, who visited Danhomé several decades after Forbes also describes the performances of the masked court jesters (1874:134):

"At this point one of the court *klan*, or jesters, made his appearance, and, as is customary, made me a present of some [cowries] and other insignificant articles. These buffoons are part of the royal household, and are privileged to do just as they please in the way of ridicule, frequently interrupting royalty itself with a pun or witty remark. They are distinguished by the meanness of their attire, and by their carrying a huge 'possible sack,' from the capacious depths of which they produce the paraphernalia of their craft, principally [cowries], yams, or other articles of food. Their principal jokes are very poor—barbarous puns, stale as the hills, or obscene jests..."³²

Since much of the jester's performance was comprised of mockery of the king, *Klan* masks, like those of *Zangbeto* and *So* had important political associations. One of the masks described by Forbes took the form of a monkey which helped itself liberally to quantities of food brought in to be distributed among the assembled persons of the court (Forbes 1851 II:77-78). In another skit documented by this same author (1851 II:76-7) two jesters—a man and a woman—appeared at the palace gates

nière dont des sculptures *zangbeto*, tout en présentant certains éléments traditionnels (la représentation d'un animal à cornes, l'identification avec des sources), s'en distancent néanmoins: ainsi le masque de la collection Barbier-Mueller est plus étroitement lié à la force physique juvénile tandis que les masques so sont au contraire associés au pouvoir royal et à la puissance occulte.

Les masques des bouffons de cour:
le pouvoir par le biais de l'ironie

Une troisième tradition du masque au Danhomé est celle utilisée par les bouffons de la cour royale. Ce genre de mascarade n'existe malheureusement plus, et il semble qu'il n'en existe aucune illustration. Cependant on a de nombreuses descriptions écrites du masque.³¹ Les masques des bouffons de cour dateraient, dit-on, du règne du Roi Agadja (1708-1732) (Abdunikun 86:6:682). Selon Frederik E. Forbes (1851 II:128), qui visita la cour d'Abomey au milieu du XIX^e siècle: «Les bouffons de la cour laissaient s'exercer leur verve et excitaient les rires en apparaissant sous différents masques». Sous leur forme ancienne et acrobatique, de tels porteurs de masques s'opposent de façon radicale aux exécutants so ou *zangbeto* car ils tournent souvent en dérision les privilèges royaux, les insignes du pouvoir et les fastes du roi. Skertchly, qui visita le Danhomé plusieurs décennies après Forbes, décrit

aussi la représentation des bouffons de cour masqués (1874:134):

«A ce moment, l'un des Klan de la cour, ou bouffon, apparut et m'offrit, comme c'est la coutume, quelques cauris et autres objets insignifiants. Ces bouffons appartiennent à la maison royale et ils ont toute liberté d'exploiter le ridicule à leur guise, interrompant fréquemment le roi lui-même par un jeu de mot ou une remarque spirituelle. Ils se distinguent par la pauvreté de leur habillement, le port d'une énorme "besace à possibilités" d'où ils extraient les accessoires de leur art, surtout des cauris, des ignames ou autres denrées alimentaires. L'essentiel de leurs plaisanteries est très simpliste, des jeux de mots barbares, ennuyeux comme les collines, ou des plaisanteries obscènes...»³²

Etant donné qu'on attendait avant tout du bouffon qu'il se moque du roi, les masques *klan*, comme ceux de *Zangbeto* et *So*, avaient une connotation politique importante. L'un des masques décrits par Forbes représentait un singe qui se servait largement de l'abondante quantité de nourriture qu'on avait apportée pour la distribuer à la foule des courtisans (Forbes 1851 II:77-78). Dans une autre parodie rapportée par le même auteur (1851 II:76-77), deux bouffons, un homme et une femme, apparurent aux grilles du palais avec un groupe d'hommes et de femmes surchargés de cadeaux pour le roi.

with a group of men and women who were weighted down with goods for the king.

"It...require[d] all the care and attention of the master and mistress to keep their overlaid carriers from dropping: they wiped off the perspiration, fed them with corn, rubbed their joints, and did all they could to make their large loads bearable. At last they reached the foot of the throne; and in the middle of a speech made by [the jester] ... and interlarded by his coadjutor, in which they explained that from a great distance they had brought these baskets of corn and burdens of fire-wood, to present them to the most liberal generous monarch in the known world, exhausted nature apparently gave way, the carriers tottered, and falling exposed baskets of shavings and straw, and bundles of pith and bamboo."

The masked court jesters in these various ways point up the difficulties experienced by individuals living in the state due to the heavy taxation of farm and other goods. Another performance described by Skertchly (1874:288) also is interesting in this light. In this skit, the jester arrives smoking an immense wooden pipe, a form of regalia, ordinarily associated exclusively with the king. On this occasion the jester interrupts the court discussions between King Gelele (Glele) and various ministers and war leaders about the planned attacks on the Yoruba city of Abeokuta:

"... Waving his immense pipe [the jester] declared that what the king had just heard was nonsense, for if Gelele would only furnish him with sufficient tobacco he would go and smoke out the Abeokutans just as bees were smoked out of a tree, and then Gelele could go in take the honey."

*Of critical importance in these various masquerade actions is the fact that the court jesters had the power to mock the king in so decisive a manner. They interrupted the king in his serious discussions of war, ridiculed the military, appropriated a key symbol of royal prerogative (the pipe), stole from the royal food stores, and participated in a process whereby straw and shavings were presented to the king instead of farm goods.³³ Were an ordinary person—whether noble, farmer, or slave—to have dared any such mockery of the King, he or she would have met with swift and severe punishment—most probably death. In this way for the jester, like the *Zangbeto* performer, masks thus served a critical role in marking the wearer as outside the boundaries of ordinary rules. Here too, the material of the jester's masks—gourd—is of importance, for gourds like the rags of the jester's costumes are identified locally at once with poor people (it is said that only a poor person would eat his daily meals from a gourd)³⁴ and with cosmological order (gourds are a frequent Danhomé metaphor for the world). Court jester masks, like the Barbier-Mueller*

«Tous les soins, toute l'attention du maître et de la maîtresse furent nécessaires pour empêcher leurs porteurs surchargés de tomber: ils essaient leur transpiration, les nourrissent de maïs, massaient leurs articulations et faisaient tout leur possible pour leur rendre les lourdes charges supportables. A la fin, ils atteignirent le pied du trône et, au milieu d'un discours fait par le bouffon, entrecoupé par son assistant, dans lequel ils expliquaient qu'ils avaient apporté ces corbeilles de maïs et ces brassées de bois à brûler de très loin, pour les offrir au plus libéral et au plus généreux des monarques du monde connu; la nature reprit ses droits, les porteurs trébuchèrent et dans leur chute, les corbeilles révélèrent leur contenu de paille et de copeaux de bois, avec des faisceaux de palmier et de bambou.»

Les bouffons masqués soulignent ainsi, de différentes manières, les difficultés rencontrées par ceux qui sont soumis aux lourdes taxations imposées par l'Etat sur les produits agricoles et les autres denrées. Skertchly (1874:288) décrit encore une autre manifestation qui est aussi intéressante à cet égard. Dans cette satire, le bouffon se présente en fumant une pipe en bois gigantesque, un accessoire ordinairement strictement réservé au roi. A cette occasion, le bouffon interrompt les discussions de cour entre le roi Gelele (Glele) et divers ministres et chefs de guerre concernant le

projet d'agression contre la ville yoruba d'Abeokuta.

«... En brandissant sa pipe gigantesque, le bouffon déclara que ce que le roi venait d'entendre n'était que balivernes, car si Gelele lui fournissait assez de tabac, il irait lui-même enfumer les Abeokeutans exactement comme on enfumait les abeilles dans un arbre, après quoi Gelele n'aurait qu'à aller s'emparer du miel.»

Les moqueries impertinentes des bouffons ont une importance capitale au cours des différentes mascarades. Ils interrompaient le roi au milieu de discussions sérieuses sur la guerre, ridiculisaient les militaires, s'approprièrent un symbole-clef des prérogatives royales (la pipe), volaient de la nourriture des magasins royaux et participaient à une parodie où l'on offrait au roi de la paille et des copeaux, au lieu de produits de la ferme.³³ Si un individu ordinaire (noble, fermier ou esclave, homme ou femme) avait osé se moquer ainsi du roi, il aurait encouru une punition sévère, très probablement la mort. Les masques garantissaient tant au bouffon qu'à l'exécutant *zangbeto*, une position privilégiée au-delà des limites prévues par la réglementation ordinaire. Ici aussi, le matériau utilisé pour les masques du bouffon a son importance car localement, on identifie immédiatement laalebasse et les hillons du costume du bouffon avec les pauvres (seul un pauvre, dit-on, peut se contenter de manger ses repas quotidiens dans unealebasse).³⁴ On fait aussi référence à l'ordre cosmi-

Zangbeto mask and the royal So masks thus convey at once ideas of power, order, and potential discord.

Kulito—Masks of the Dead;
Kaleta—Masks of Children

The two final Danhomé masking forms also offer us considerable insight into the Barbier-Mueller mask. One of these, Kulito, is associated with the worship of ancestors in Abomey families of Yoruba descent; the other, Kaleta, is identified with children. Like the *Zangbeto* and *So* masks discussed above, both mask types appear to have foreign sources yet both also have important local associations with power and political expression. The Kulito ("ancestor") masks (fig. 6) are said to have been introduced into Abomey during the reign of King Glele (1858–89).³⁵ According to Dewui, an Abomey diviner (86:7:280):

"The one who does *Kulito* says he will perform the ceremonies for his relative who is dead. The masquerade looks the way it does since this is how he did things at home in the past, and the Kings gave him permission to do this here. He knew his parents had died, and in this way he represented them. The masker is called *Mekukuto* 'the person who is the deceased father.' In their land they call it *Egun*."

As in the Barbier-Mueller mask and other Danhomé mask forms, masquerade media is im-

portant to Kulito masquerade functioning and identity. Like the closely related Yoruba *Egun* performers,³⁶ Kulito maskers wear costumes comprised of textile strips which cover the body (fig. 6). In Danhomé, cloth is closely associated with the dead. Accordingly, an important feature of every funeral is the giving and presenting of cloth in honor of the deceased.³⁷ In turn during tomb rites, strips of torn cloth are placed with the corpse, since things which are ripped or broken not only are "dead" but also reveal the impermanence of life. The prominent use of textile strips in Kulito masking underscores in this way the identity of these works both with death and destruction, and with the on-going power which the dead hold over living family members. Like the Barbier-Mueller *Zangbeto* mask, Kulito masks thus are identified with a distinctive social group (here rather than youth it is the ancestors and their elderly spokespersons). However, in contrast to *Zangbeto* masks which derive their power and vitality from the world of the living and the physical strength of young men, Kulito maskers are empowered by a belief in the potential beneficence and retribution of the dead. As masks which were incorporated into the Danhomé art corpus close to the time of the Barbier-Mueller *Zangbeto* mask, i.e. late in the kingdom's history, it is interesting that both mask types share a concern with ideas of age-linked status (elders and young adults) and with power prerogatives which lie

que (au Danhomé, les calebas-ses sont une métaphore répandue du monde). Les masques des bouffons de la cour, comme le masque *zangbeto* du Musée Barbier-Mueller et les masques *so royaux* sont donc en même temps porteurs de notions de pouvoir, d'ordre et de discorde virtuelle.

Les *Kulito*, masques des morts; les *Kaleta*, masques des enfants

Ces deux dernières formes de masques du Danhomé nous aident également à mieux comprendre le masque Barbier-Mueller. L'un d'eux, *Kulito*, est associé à l'adoration des ancêtres à Abomey dans les familles d'origine yoruba; l'autre, *Kaleta*, est identifié avec les enfants. Comme dans le cas des masques *zangbeto* et so évoqués plus haut, ces deux types de masques semblent être d'origine étrangère. Tous deux sont cependant en rapport étroit, sur le plan local, avec le pouvoir et l'expression politique. Les masques *kulito* (ancêtres) ont été apportés à Abomey, dit-on, pendant le règne du roi Glele (1818-89).³⁵ Selon Denwuin, un devin d'Abomey (86:7:280):

«Celui qui fait *Kulito* dit qu'il accomplira les cérémonies pour son parent décédé. Si la mascarade se fait ainsi, c'est parce que c'est de cette manière qu'il faisait les choses chez lui autrefois et que les rois lui ont octroyé la permission de le faire ici. Il savait que ses parents étaient morts, et



Fig. 6. — Masque en tissu *kulito*. Photo prise lors d'une cérémonie Tohosu, dans l'enceinte de la famille Tavi. Photo Suzanne Blier, déc. 1985.

de cette manière, il les représentait. Le porteur de masque est appelé *Mekukuto* "la personne qui est le père décédé". Dans leur pays, on le nomme *Egun*.»

Comme pour le masque Barbier-Mueller et d'autres formes de masques danhoméens, le choix des matériaux utilisés pour la mascarade a son importance pour le fonctionnement et l'identité de la mascarade *kulito*. Comme les exécutants yoruba et *egungun*,³⁶ étroitement apparentés, les porteurs de masques *kulito* sont revêtus de costumes faits de lambeaux de tissu recouvrant tout le corps (fig. 6). Au Danhomé, où il y a une étroite association entre le tissu et les morts, le tissu que l'on offre et

Fig. 6. — *Kulito* textile mask. Photographed at Tohosu ceremony at the Tavi family compound, Abomey. Photo Suzanne Blier, Dec. 1985.

outside the general framework and authority of the king.

The sixth and final masking tradition that today is employed by the Fon is called *Kaleta* (a term which is said by local individuals to have foreign—possibly Portuguese—roots). Since none of the 19th century travelers or early 20th century ethnographers discusses these masks, most likely they were introduced in the 1940s or 50s.³⁸ As with the *So*, *Klan*, and *Kulito* masks, however, these masking forms also offer insight into the unique features and meaning of the Barbier-Mueller *Zangbeto* mask. The *Kaleta* tradition, unlike those described above, is associated exclusively with children and is performed during

the time of the Christmas and New Year's holidays. *Kaleta* masks also are distinguished from other Danhomé masks in that they are made generally from paper, cardboard (today frequently empty cigarette cartons are employed for this purpose), or light wood.³⁹

The most distinctive *Kaleta* mask feature, however, is their subject matter. Most represent Europeans (Brazilians, as foreigners from across the sea, also are placed within this taxonomy) and the faces accordingly usually are white, yellow, or pink. As with the selection of media for other Danhomé masquerade genres, the prominent use of paper in the *Kaleta* works offers unique insight into the meanings and roles of these masks. In Danhomé, paper is closely identified both with writing (or school—where the children spend much of their time) and with the West (Europe as well as the Americas). The fact that today cigarette cartons are used in the making of *Kaleta* masks may be of further interest, since tobacco historically came from Brazil, and the smoking of cigarettes is and has been identified with foreign-derived prestige.

As noted above, despite striking differences in form and function, masks of the *Kaleta* type also offer important insight into the Barbier-Mueller *Zangbeto* mask. The *Kaleta* masks, like the *Zangbeto* mask, are artifacts, identified with an important segment of the society. Furthermore, as facial coverings, the *Kaleta* masks are associated with the breaking of codes, in both

que l'on exhibe en l'honneur du défunt³⁷ constitue par conséquent un élément primordial des funérailles. Durant l'ensevelissement, on met des bandes de tissu déchiré sur le cadavre, car des objets déchirés ou brisés ne sont pas seulement «morts», ils démontrent aussi la permanence de la vie. En privilégiant l'utilisation de bandes de tissu dans la mascarade *kulito*, on souligne l'identité de cette dernière à la fois avec la mort et la destruction, et avec le pouvoir persistant exercé par les morts sur les membres vivants de la famille. Comme le masque Barbier-Mueller *zangbeto*, les masques *kulito* sont ainsi identifiés avec un groupe social distinct (ici, plutôt que de jeunes gens, il s'agit d'ancêtres et de leur porteparole d'un certain âge). Cependant, contrairement aux masques *zangbeto* qui tirent leur pouvoir et leur vitalité du monde des vivants et de la force physique des jeunes hommes, la force des porteurs de masque *kulito* découle de leur foi dans l'efficacité bienfaisante et généreuse des morts. Etant donné que l'incorporation de ces masques dans le «corpus» artistique danhoméen coïncide à peu près avec celle du masque *zangbeto* Barbier-Mueller, c'est-à-dire tardivement dans l'histoire du royaume, il est intéressant de constater que les deux types de masques témoignent de préoccupations semblables en ce qui concerne un statut dépendant de l'âge (adultes plus ou moins âgés) et les prérogatives du pouvoir quand celui-ci s'exerce au-delà du cadre fixé

à l'action et l'autorité du roi en général.

La sixième et dernière tradition de mascarade encore en usage aujourd'hui chez les Fon s'appelle *kaleta* (un terme qui, selon des informations recueillies sur place, pourrait avoir des racines portugaises). Etant donné qu'aucun des voyageurs du XIX^e siècle ou des ethnographes du début du XX^e siècle ne mentionne ces masques, le plus probable est qu'ils ont été introduits dans les années 1940 ou 1950.³⁸ Tout comme les masques *so*, *Klan* et *Kulito* offrent une possibilité d'analyser ce que signifie le masque *zangbeto* Barbier-Mueller et ce qu'il a d'unique. La tradition *kaleta*, contrairement à celles décrites ci-dessus, est exclusivement associée aux enfants, et elle n'est exécutée que pendant l'époque des vacances de Noël et Nouvel An. Les masques *kaleta* se distinguent aussi des autres masques danhoméens en ce qu'ils sont généralement exécutés en papier, en carton (de nos jours, des paquets de cigarettes vides sont souvent utilisés à cet effet).³⁹

Cependant, c'est surtout le choix du sujet représenté qui distingue le mieux le masque *kaleta*. Il s'agit pour la plupart d'Européens (les Brésiliens, en tant qu'étrangers d'outremer, sont aussi compris dans cette catégorie). Les visages sont donc généralement blancs, jaunes ou roses. Par comparaison avec les matériaux choisis pour d'autres genres de mascarades du Danhomé, la préférence accordée au papier pour réaliser des *Kaleta* permet

cases, individuals in the guise of masks who solicit money. Finally, with both mask forms there is an important quality of deception—and fear—that unless well recompensed, the maskers may act in ways which run counter to general societal codes. The fact that the Kaleta masks are made of paper—the most lightweight and destructible of the Danhomé masking materials, while the Zangbeto masks are made of iron or horn, the heaviest such masking medium, in turn points to an important dichotomy which exists between the status (and political power) accorded children and that identified with adult young men.

Conclusions

In conclusion, as we have seen, the Barbier-Mueller Zangbeto mask is part of an important Abomey masking tradition which, when taken together with other Danhomé masquerade genres offers critical insight both into local ideas of masking generally and into the specific ways in which art, social identity, and power come together. Zangbeto masks draw at once on the force of metal (and Gu, the god of iron, endeavor and battle) and the mysterious powers of water (the Tohosu gods, and links to underground water and fertility). Apparently drawing its imagery from the local tradition of So masks, the Barbier-Mueller work also offers evidence of the complex ways in which masks—even (or especially) those of foreign origin—

combine local and external visual elements to create icons of power of considerable and ongoing political importance in the changing dynamics of Danhomé culture.

Media and history, we have seen, also play a critical part in masquerade meaning. Iron, the material of the Barbier-Mueller mask (like the zinc and antelope horn of other Zangbeto works) reinforces ideas of strength and physical power which are important to the social control functions of the young men of this society who come together to police the community at night. Silver, brass, beads, and cowries which distinguish the royal half-masks, on the other hand, are both imported media and identified with currency. These masking materials serve to underscore the prestige and economic power of the king. Wood, the medium of the So religious masks conveys to its wearers, in turn, important identities with the mysterious powers of the forest and the occult. The calabash gourds used in Klan jesters' masks for their part reaffirm values identified with the forces of political opposition; such masks serve as an ever present reminder of potential class opposition and disequilibrium. Turning to cloth strips, the media of the Kulito ancestor masks, we recall that this material alludes to, among other things, death, destruction, and the hold which ancestors maintain over the living. Finally, paper, the primary medium of children's Kaleta masquerades can be said to reaffirm both the

d'explorer en profondeur les significations et les rôles attachés à ces masques. Au Danhomé, il y a à la fois une identification étroite du papier avec l'écriture (ou l'école où les enfants passent beaucoup de leur temps) et avec l'ouest (l'Europe aussi bien que les Amériques). Qu'on utilise aujourd'hui le carton des paquets de cigarettes pour faire des masques *kaleta* peut présenter un intérêt supplémentaire, étant donné qu'historiquement, le tabac est originaire du Brésil, et que le fait de fumer des cigarettes a été autrefois, et est encore, identifié avec un prestige dérivé de l'étranger.

Comme noté ci-dessus, en dépit de différences frappantes dans la forme et la fonction, les masques du type *kaleta* offrent aussi une occasion de mieux percevoir le masque *zangbeto* Barbier-Mueller. Comme le masque *zangbeto*, les masques *kaleta* sont des objets fabriqués qui s'identifient avec une tranche importante de la société. De plus, le fait qu'ils recouvrent le visage les associe avec la rupture d'un code, dans les deux cas, et avec des individus masqués quémandant de l'argent. Enfin, chacune des deux formes de masques accorde un rôle important tant à la duperie qu'à la crainte, pour autant qu'une bonne gratification ne vienne encourager les porteurs de masques à contrevenir aux codes sociaux généraux. Le fait que les masques *kaleta* soient exécutés en papier, le plus léger des matériaux utilisés au Danhomé pour les masques et aussi celui qui se laisse le plus facilement détruire,

alors que pour les masques *zangbeto* on choisit le fer ou la corne, le matériau le plus lourd, met aussi en valeur l'importante disparité qui existe entre le statut et le pouvoir politique accordé aux enfants, et celui qui s'identifie avec de jeunes hommes adultes.

Conclusions

En conclusion, comme nous l'avons vu précédemment, le masque *zangbeto* Barbier-Mueller fait partie d'une importante tradition de mascarade d'Abomey qui, étudiée en même temps que d'autres mascarades danhoméennes, permet d'accéder à une perception critique des conceptions locales en profondeur et des mascarades en général, et du cheminement spécifique grâce auquel l'art, l'identité sociale et le pouvoir se retrouvent. Les masques *zangbeto* font immédiatement référence au pouvoir du métal (et Gu, le dieu du fer, de la résistance et du combat) et aux pouvoirs mystérieux de l'eau (les dieux Tohosu et les liens avec l'eau souterraine et la fertilité). S'inspirant de l'iconographie issue des traditions locales, le masque Barbier-Mueller démontre encore avec quelle complexité les masques, même (ou surtout) d'origine étrangère, combinent des éléments visuels locaux et d'autres, de provenance lointaine pour donner naissance à des images de pouvoir d'une portée politique considérable et persistante dans la dynamique changeante de la

generally diminished status of children and their important ties to the future as grounded in the linking of paper with school, writing, and the "new world." Taken together these masquerade media present an image of a social world, clarified through public performance, which is characterized by its striking interdependency, multidimensionality and historicity.

Notes

1. I gratefully acknowledge the following funding sources both for sponsoring associated research in Africa and for providing institutional support for the writing of this article: Fulbright Senior Research Fellowship, the Social Science Research Council, the Institute for Advanced Study, Princeton, N.J., and the Getty Center for the History of Art and the Humanities. I also am grateful to the authorities in the Republic of Benin for providing research permission, and to the many individuals in Abomey who shared with me the knowledge and insight necessary for the completion of this article. In this country, I want to also extend my thanks to Edna Bay, Judith Bettelheim, Elisabeth Cameron, Margaret Drewal, Patrick Manning and Ray Silverman.

2. Herbert Cole (1970) discusses the importance of masquerade media in the context of Igbo traditions. See Eugenia Herbert (1984) with respect to the importance of brass and metal generally in other African art traditions.

3. One of these beaded half-masks which is now in the Musée de l'Homme (published in Savary 1975, pl. 5) was a gift of King Glele (1858-89) to his son, the crown prince Ahanhazo, who unfortunately died before coming to the throne. Another beaded crown, originally belonging to King Gbehanzin (1889-94) is in a private collection in France. For a discussion of Yoruba beaded crowns see Thompson (1970), Fagg (1980) and Beier (1982).

4. This headdress was probably created in the early twentieth century for a descendant of King Glele. Among the motifs incorporated into the top of the crown is a lion, a snake, and three tall birds all of which are identified with Glele through reference to his divination sign (Blier 1990). Elephants and running figures are placed around the sides. The brass fringe of the crown is made to look like strung cowries.

The fact that royalty wear half-masks rather than full-face or head masks is of some interest and may relate to the fact that kings, unlike others in the community, had no need for masks which obscured the face completely either as a device for separating such individuals from their daily roles and identities (kings already are acknowledged to be different from others in the society), or as a means of heightening their power so as to enable them to break various cultural boundaries.

5. See Blier n.d.

6. See also Savary 1976, fig. 12.

7. Numerical citations within the text such as the one here refer to field interviews. The first two digits indicate the year, the second digit(s) refer to the month, and the third digits to the page of the associated field notebook.

8. The mask can be seen in a photo of the Moris' apartment made by Charles Raton at the beginning of 1939 and later published in *Art d'Afrique Noire* (1983 no. 46, p. 36).

9. The few photographs which have been published of Abomey Zangbeto masks leave it unclear as to the material of manufacture. One photograph published by Prevaudeau (1936) gives the impression that the masks (which presumably are Zangbeto but are not so identified) include actual antelope horns painted in various colors. Zangbeto masks photographed by Ray Silverman in 1987 in the Ivory Coast are also unclear as to material, but appear to incorporate a range of items including among other things an iron bell and small wooden figures. Zangbeto masks observed by Elisabeth Cameron in Abomey in 1986 incorporated antelope horns on a polychrome mask base.

10. Patrick Manning describes (Personal Communication November 9, 1990) a recent incident in which the Zangbeto maskers demonstrated

culture danhoméenne. Nous avons aussi constaté l'importance du rôle tenu par les matériaux et l'histoire pour éclaircir la signification des masques. Le fer, employé pour le masque Barbier-Mueller (comme le zinc et la corne d'antilope d'autres objets *zangbeto*), renforce les notions de puissance et de pouvoir physique essentiels pour le fonctionnement de la surveillance sociale et nocturne assurée par les jeunes hommes. D'autre part, l'argent, le laiton, les perles et les cauris qui distinguent les demi-masques royaux ont la double qualité d'être des objets importés et d'être identifiés avec la monnaie d'échange. Les matériaux utilisés pour les masques servent à souligner le prestige et le pouvoir économique du roi. En revanche, le bois des masques religieux se confère à ceux qui les portent une relation intime avec les puissances mystérieuses de la forêt et du monde occulte. Laalebasse utilisée pour les masques de bouffon *klan* réaffirme les valeurs identifiées aux forces d'opposition entre les classes sociales et un possible déséquilibre. Quant aux bandes de tissu, utilisées pour confectionner les masques d'ancêtres *kulito*, rappelons-nous que c'est par ce biais qu'il est fait allusion à la mort ainsi qu'à la destruction et l'emprise qu'exercent les ancêtres sur les vivants. Enfin, le papier, matériau essentiel des mascarades d'enfants *kalita*, représente simultanément le statut généralement inférieur des enfants et les liens importants qu'ils ont avec le futur, en raison de la relation que

l'on peut établir entre le papier et l'école, l'écriture et le «monde nouveau». L'ensemble de ces matériaux de mascarade nous donne une image de la société exposée en public lors de la représentation et caractérisée par l'interdépendance, la multidimensionalité et l'historicité.

Notes

1. J'exprime ma gratitude aux fondations suivantes, à la fois pour m'avoir permis de collaborer à des recherches effectuées en Afrique et aussi pour m'avoir fourni une aide institutionnelle pour écrire cet article: Fulbright Senior Research Fellowship, the Social Science Research Council, the Institute for Advanced Study, Princeton, N.J., and the Getty Center for the History of Art and the Humanities. J'exprime aussi ma reconnaissance aux autorités de la République du Bénin qui ont autorisé ces recherches, et aux nombreuses personnes à Abomey, qui ont bien voulu partager avec moi leurs connaissances et leur compréhension intimes du sujet pour permettre la rédaction de cette étude. Dans mon pays, je veux encore remercier Edna Bay, Judith Bettelheim, Elisabeth Cameron, Margaret Drowal, Patrick Manning et Ray Silverman.

2. Herbert Cole (1970) examine la question de l'importance des matériaux de mascarade dans le contexte des traditions igbo. Voir Eugenia Herbert (1984) pour ce qui concerne l'importance attachée au laiton et au métal en général dans d'autres traditions artistiques en Afrique.

3. L'un de ces demi-masques perlés, maintenant au Musée de l'Homme (publié par Savary 1975, Pl. 5) fut offert par le roi Glele (1858-89) à son fils, le prince héritier Ahanhanzo, malheureusement décédé avant d'accéder au trône. Une autre couronne, appartenant à l'origine au roi Gbehazin (1889-94), se trouve dans une collection privée en France. Pour plus de détails sur les couronnes perlées yoruba, voir Thompson (1970), Fagg (1980) et Beier (1982).

4. Cette coiffure a probablement été exécutée au début du xx^e siècle pour un descendant du roi Glele. Parmi les

clear-cut roles in local politics. In late December 1989 at the opening ceremonies for a conference in honor of King Glele, the Zangbeto dancers performed in front of Singbodji palace but with less vitality and enthusiasm than is usually the case. From another ethnographer (Urike Sulikowski) attending the ceremonies Manning later learned that the Zangbeto dancers had refused to dance for Benin's President Kerekou who was attending the ceremonies because of widespread public dissatisfaction with this leader. Eventually the Zangbeto members agreed to perform, but only after the Prefect threatened them by suggesting that he would bring physical harm to their clients. When they finally did appear they danced in a perfunctory fashion.

11. *Unlike most other Fon religious associations, Zangbeto also openly seeks tourist and other extra-religious forms of patronage to support its activities.*

12. *The late appearance of the Zangbeto mask in Abomey is reaffirmed by Agbanon (86:3:122-3): "In the time of the great ones, Zangbeto did not exist. One created it later for amusement. It was to watch over the night and only arrived recently."*

13. *In Abomey today there are about a dozen different Zangbeto lodges, each associated with a different quarter or section of the city. The first lodge was founded in the market quarter near the palace and an early and historically important Tohosu shrine. Zangbeto rites begin after the first of January; each quarter presenting its performances in the order of establishment of their unit in the capital.*

14. *Zangbeto lodges are also found today in a number of other communities between Porto Novo and Abomey. Verger notes in this regard (1957:567) that Zangbeto temples are particularly numerous along the valley of the Oueme river which cross-cuts the area between the two cities. Today Zangbeto lodges are also found further afield. Raymond Silverman reports (Personal Communication, November 9, 1990) of having seen Zangbeto maskers in the coastal region of Ivory Coast in 1987 in the town of Jean Folly which is inhabited by a group of Beninois fishermen of Peda origins.*

Zangbeto maskers also have been observed in recent years in the Aneho area of south-eastern Togo. Nyatepe-Coo writes of the Aneho Zangbeto maskers (1970:36):

"Zangbeto has a bad reputation in Aneho. The creation of the Zangbeto society is attributed to Te Agbanlin, founder of Hogbonu [Porto Novo]. At its origin, the society was constituted to serve as guardian of peace and public order at night in the Hogbonu kingdom which often was menaced by enemy terrorists coming from foreign kingdoms. When the population gave more respect to the guardians of the night, Te Agbanlin had the malicious idea of superimposing religious etiquette onto the society. The founder of Hogbonu made it known to the inhabitants of the land that the Zangbeto... are only spirits of the dead who came at night to watch over the kingdom and chase thieves and evil-doers. But in our days it appears that the guardians of the night, the Zangbeto, stop market sellers to plunder them, taking their chicken cages and capturing their sheep and pigs... in contrast to other groups, Zangbeto only goes out at night covered with long straw from head to feet and speaking in deep nasal voices." (Translated from the French by the author.)

In the various communities where Zangbeto organizations have been founded, flamboyant multi-figured and brightly painted earthen Legba shrines often accompany them. Of these sculptures, Verger notes (1957:567) that their "truculent allure depicts well enough the joyful spirit which reigns in the reunions of men grouped around the nocturnal guards".

15. *There appears to be considerable variation in the form of Zangbeto masks. Edna Bay reports (Personal Communication November 8, 1990) seeing Zangbeto maskers in Abomey with horns but not face masks. The head of one of the Abomey Zangbeto units, Tohose Nestor Sessou, notes in turn that while some have horns others do not (85:10:335).*

16. *Pierre Verger suggests similarly (1957:566-7) that Zangbeto maskers in Porto Novo are identified as guardians of the city's founder Te Agbanlin. In Abomey, interestingly royalty*

divers motifs au sommet de la couronne, on remarque un lion, un serpent et trois grands oiseaux, qui doivent tous être identifiés avec Glele car ils se réfèrent à son signe de divination (Blier 1990). Sur les côtés, on remarque des éléphants et des silhouettes en train de courir. La frange en laiton de la couronne est sensée évoquer un chapelet de cauris.

Le fait que les rois portent des demi-masques plutôt que des masques couvrant tout le visage ou la tête, présente un certain intérêt. Peut-être cela s'explique-t-il par le fait que les rois, contrairement aux autres membres de la communauté, n'avaient pas besoin d'un masque dissimulant tout le visage, permettant à l'individu de se distancer de son identité et de sa fonction quotidienne (puisque le roi est reconnu comme un personnage différent des autres membres de la société, non plus que d'un moyen de renforcer leur pouvoir pour briser diverses barrières culturelles).

5. Voir Blier n.d.

6. Voir aussi Savary 1976, fig. 12.

7. Les références chiffrées, semblables à celle-ci, apparaissant dans le texte, renvoient à des recherches effectuées sur le terrain. Les deux premiers chiffres indiquent l'année; les seconds, le mois, et les troisièmes, la page du carnet de notes de terrain considéré.

8. On peut voir le masque sur une photo de l'appartement de Moris, prise par Charles Ratton au début de 1939, et publiée plus tard dans *Arts d'Afrique Noire* (1983 n° 46, p. 36).

9. Les rares photos publiées de masques *zangbeto* d'Abomey laissent subsister un doute quant aux matériaux utilisés. Une photo publiée par Prevaudeau (1936) donne l'impression que les masques (présûmés être *zangbeto*, mais non identifiés comme tels) ont des cornes d'antilope peintes de différentes couleurs. Les masques *zangbeto* photographiés par Ray Silvermann en 1987 en Côte d'Ivoire ne permettent pas non plus de distinguer les matériaux employés, mais il semble qu'on y trouve de nombreux objets, entre autres: une cloche en fer et de petites statuettes en bois. Les masques *zangbeto* étudiés par Elisabeth Cameron à Abomey en 1986 présentaient des cornes d'antilopes incorporées à la base polychrome du masque.

10. Patrick Manning (dans une communication personnelle du 9 novem-

bre 1990) décrit un incident récent, où les porteurs de masques *zangbeto* firent clairement la démonstration du rôle bien défini qui leur revient dans le domaine de la politique locale. A la fin de décembre 1989, lors de cérémonies d'ouverture d'une conférence en l'honneur du roi Glele, les danseurs *zangbeto* exécutèrent devant le palais de Singbodji une danse, avec moins de vitalité et d'enthousiasme que d'habitude. Manning apprit plus tard d'un autre ethnographe (Urike Sulikowski) qui assistait aux cérémonies, que les danseurs *zangbeto* avaient refusé de se produire devant le Président du Bénin, Kerekou, également présent, en raison de leur mécontentement, largement partagé par le public, au sujet de ce dirigeant. Les danseurs *zangbeto* finirent par s'exécuter mais seulement après avoir été menacés par le préfet de s'en prendre physiquement à leurs clients. Ils dansèrent finalement, mais avec désinvolture.

11. Contrairement à la plupart des autres associations religieuses fon, *Zangbeto* se tourne très ouvertement vers le tourisme et d'autres organismes extra-religieux, pour obtenir des subsides pour ses activités.

12. L'apparition tardive du masque *zangbeto* à Abomey est confirmée par Agbanon (86:3:122-3). «*Au temps des Grands (individus), Zangbeto n'existait pas. On l'a créé pour se divertir. Il s'agissait d'assurer la sécurité de la nuit, et cela ne s'est produit que récemment.*»

13. Aujourd'hui, à Abomey, il y a environ une douzaine de huttes *zangbeto* différentes, chacune correspondant à un quartier ou une partie différente de la ville. La première maison fut fondée dans le quartier du marché, près du palais et d'un autel Tohosu ancien, historiquement important. Les rites *zangbeto* débutèrent après le 1^{er} janvier, chaque quartier présente son spectacle dans l'ordre de l'installation de l'unité dans la capitale.

14. On trouve aujourd'hui aussi des sections *zangbeto* dans de nombreuses autres communautés situées entre Porto Novo et Abomey. A cet égard, Verger remarque (1957:567) que les temples *zangbeto* sont particulièrement nombreux le long de la vallée de la rivière Oueme qui traverse la région entre les deux villes. De nos jours, on trouve aussi des sections *zangbeto* plus à l'intérieur des terres. Dans son rapport (Personnal Communication, 9 novembre 1990), Raymond Silver-

are not allowed to eat the meat of the agbanli (cob antelope). This animal, while identified with all royalty had special meaning to King Glele because of his divination sign (see Blier 1990).

17. See Verger 1957, pl. 160.

18. See Verger 1957, pl. 160. Akindele and Aguessy describe the mask's appearance at Porto Novo (1953:128) as follows:

Certain nights, towards 8:00, a noise is heard of a lugubrious trumpet, announced in the center of the quarter by a Gbetovi, who blew into a horn. The inhabitants thus hastened their last occupations of the day. The women gathered their children and slept. The quarter became less noisy. A quarter hour later, the trumpet sounded again, more lugubrious and long. And the Gbetovi left their houses one by one, going to the diverse paths where the signal gathered them, all means having been taken to hide their departure from the parents.

On the signal of a chief or *zangan*, one of the doyens or counselors, or young recruits entered the scene in the form of *Zangbeto*. He is covered with a great thick cone prepared in advance of branches and raphia. This sort of funnel, whose base dragged on the ground, was pierced on the top with two holes in the level of the eyes to let him see... Armed for defense or aggression, they were posted in different quarters, searching for wrong-doers, because *Zangbeto* accompanied by its members, formed a mobile patrol.

19. Today in Abomey the overall performance impact is one of joviality. As Sessou Nestor observes:

"We play our drum and dance during the day. It is something that cheers people up. We drum and dance and play in joy. Even if you are not a member you can see this... Since everyone—even the women and young people—comes to see this when it comes out." (86:10:338).

20. In Abomey today *Zangbeto* also is closely identified with another Porto Novo policing association called Bligede (bli, roller; gede, sound of rolling)—whose origins appear to lie ultimately with the Yoruba (Akindele and Aguessy 1953:130) but

whose religious ties are with Hu, god of the ocean. In Abomey, Bligede members usually make their appearance at night, whereas *Zangbeto* maskers perform during the day. And, in Abomey, although no one except the society members are allowed to see Bligede, the masked *Zangbeto* dancers can be viewed freely by men, women, and children.

21. For discussion of metal masks elsewhere in Africa see Blier (1985), Ben-Amos (1980), Cameron (1988), Hart (1986) among others. These metal masks appear closely linked to ideas of political power.

22. The importance of smithing appears to have been quite ancient in this area, predating even the establishment of the Danhomé kingship in the early seventeenth century. The autochthonous Abomey population, the Gedeve, today still worship a God, Gede, whose primary altar is said to consist of a huge anvil-shaped stone; descendants of this ancient people today figure prominently among the Abomey smiths (Nondichao 85:11:299; 530).

23. See Bay (1985, and n.d.) on asen and iron; and Blier 1988 and 1990 on the iron warrior figure in the Musée de l'Homme. In the 19th and 20th centuries, most of the metal (iron as well as silver, tin, and brass) has come from imported sources. The English traveler Skertchly noted in this regard (1874:386) that except for religious works, for which iron was bought from groups to the north, all the Danhomé iron came from the coast. The link between *Zangbeto* and the sea may be important in this regard.

24. Verger notes in this light (1957:567) that *Zangbeto* appears closely related to the So Bragada in Abomey and suggests that So masks may have served as an important source for Abomey *Zangbeto* masks.

25. Yet another is published by Verger (1957, pl. 139).

26. The linking of the So mask with Hevioso in turn reinforces royal prerogatives associated with the controlling of rain. See Pazzi 1979:49-50.

27. Painted here as well is the image of a bat suspended from a tree. This is a reference to Tegbesu's princely palace and the Abomey quarter in which it is found.

man dit qu'il a vu des porteurs de masques *zangbeto* dans la zone côtière de la Côte d'Ivoire en 1987 dans la ville de Jean Folly, habitée par un groupe de pêcheurs béninois d'origine Peda.

On a également relevé la présence de porteurs de masques *zangbeto* ces dernières années dans la région Anaho dans le Togo du sud-est. Nyatepe-Coo écrit au sujet des porteurs de masques *zangbeto* de Aneho (1970:36):

«Zangbeto a une mauvaise réputation à Aneho. On a attribué la création de la société *zangbeto* à Te Agbanlin, fondateur de Hogbonu (Porto Novo). A son origine, la société fut constituée afin d'assurer la paix et l'ordre public de nuit dans le royaume Hogbonu souvent menacé par des terroristes ennemis venant de royaumes étrangers. Quand la population devint plus respectueuse à l'égard des gardiens de nuit, Te Agbanlin eut la malicieuse idée d'ajouter à la société une étiquette religieuse. Le fondateur d'Hogbonu révéla aux habitants du pays que les *Zangbeto* ne sont que les esprits des morts qui veillent de nuit sur le royaume et pourchassent les voleurs et les malfaiteurs. Mais de nos jours, il apparaît que les gardiens de la nuit, les *Zangbeto*, ne pillent plus les marchands, en s'emparant de leur bétail... Contrairement à d'autres groupes, *Zangbeto* se présente sous la forme d'une meule de paille, un peu plus grande qu'un homme, il parle d'une voix creuse et nasillard et danse en tourbillonnant sur lui-même. Dans les différentes communautés où des organisations *zangbeto* ont été fondées, on trouve souvent des autels en terre Legba peints de couleurs vives avec de multiples statuettes hautes en couleurs. A propos de ces sculptures, Verger remarque (1957:567) que leur «allure truculente reflète assez bien l'esprit enjoué qui règne dans les réunions masculines qui se rassemblent à l'occasion des veillées nocturnes.»

15. Il semble que la forme des masques *zangbeto* varie considérablement. Dans une communication personnelle (8 nov. 1990), Edna Bay rapporte qu'elle a vu à Abomey des porteurs de masques à cornes *zangbeto*, mais pas de masques représentant un visage. Le supérieur de l'une de ces unités *zangbeto* d'Abomey, Tohosso

Nestor Sessou, remarque à son tour que si certains masques ont des cornes, d'autres en sont dépourvus (85:10:335).

16. Pierre Verger suggère de même (1957:56-7) qu'à Porto Novo, les porteurs de masques *zangbeto* doivent être identifiés avec les gardiens du fondateur de la cité, Te Agbanlin. A Abomey, on notera avec intérêt qu'il est interdit aux personnes royales de consommer la viande de l'*agbanli* (l'antilope mâle). Cet animal, qu'on identifie avec la royauté, avait une signification particulière pour le roi Glele en raison du signe divinatoire de ce dernier (voir Blier 1990).

17. Voir Verger 1957, pl. 16.

18. Voir Verger 1957, pl. 160. Akindele et Aguessy décrivent l'apparition du masque à Porto Novo (1953:128) comme suit:

On entendait, certains soirs, vers huit heures, un bruit de trompette lugubre, prolongé, produit au centre du quartier par un Gbetovi, qui soufflait dans une corne. Les habitants du quartier terminaient alors en hâte les dernières occupations de la journée. Les femmes, en particulier, s'empressaient de rassembler leurs enfants et se couchaient. Le quartier devenait moins bruyant. Un quart d'heure après, la trompette retentissait à nouveau, plus lugubre, plus prolongée. Alors les Gbetovi sortaient de leurs maisons un à un, se dirigeant par des chemins divers vers l'endroit où se produisait le signal du rassemblement, toutes dispositions étant prises pour cacher aux parents leur absence du logis.

Sur un signal du chef, ou zangan, l'un des doyens, des conseillers, ou même l'une des jeunes recrues, entrait en scène sous la forme de *Zangbeto*. Il se couvrait d'un grand cône creux portatif, préparé à l'avance, fait de branchages et de raphia. Cette sorte d'entonnoir, dont la base balayait le sol, était percé vers son sommet de deux trous au niveau de yeux de l'exécutant pour lui permettre de voir. La scène s'ouvrait par la danse de Kaka. *Zangbeto* hurlait dans une corne une chanson rythmée par des gongs et reprise à l'unisson par tous les membres, soufflant également dans les cornes pour dissimuler leurs voix.

Sans cesser la musique, les Gbetovi se séparaient. Armés pour la

28. *The original priestess at Djena was Tegbesu's mother. Naye Wandjele. Today a woman who bears this same name and who "holds the place" for this important figure of Abomey history serves as priestess here. Although the original Naye Wandjele came from the Adja town of Adja-Tado, her family is said to have been originally of Yoruba descent.*

29. *The associated So drum is said to "sing" the following melody:*

I will sleep at the door for Segbo
[Segbo Lisa, Lisa]
I will sleep at the door
When the king is doing the thing,
One sleeps at the door.
I will sleep at the door.

30. Appropriately, the drum that is played to accompany the *So mask* is called *bo houn—the bo drum, the term bo signifying any of various forms of empowering objects.*

31. *Today in Abomey there is still some recollection of these court maskers. Agbidinukun calls them menho blo to "making big people" (86:6:682). Nondichao calls them man lan heu which he translates loosely as "comedians" (86:2:150). He explains with regard to these individuals:*

"The comedians act to make people laugh and when the king is angry they make him laugh. The comedian wears a big cloth and says—you are no longer King, I am. He wears the king's hat. The king smokes a pipe and the comedian will say to him 'have you a pipe?' And he tells the king 'Your pipe is not beautiful.' He takes a small cake, puts it on a piece of straw and says 'my pipe is more beautiful.' He sits on the ground facing the king, smokes like the king, and everyone laughs."

32. Skertchly notes additionally (1874:134-35) that: "These buffoons are part of the royal household and are privileged to do just as they please in the way of ridicule, frequently interrupting royalty itself with a pun or witty remark. They are distinguished by the meanness of their attire, and by their carrying a huge 'possible sack,' from the capacious depths of which they produce the paraphernalia of their craft, principally cankies, yams, or other articles of food. They whitewash their arms and shins, and daub their faces with various coloured earths. Their principal jokes are very

poor—barbarous puns, stale as the hills, or obscene jests, such as would do credit to a Ratcliffe Highway virago. They will squat on the ground and commence making grimaces, as though they wished to sit as models for some of the quaint old water-spouts and corbels one sees in Gothic churches. Unearthly and meaningless noises vary the monotony, at which the ludicrous-imbrued negro will laugh to splitting; while any attempt at familiarity with a white man is greeted with screams of delight. At one time they will pretend to be idiots, and at another to be deaf and dumb; while they will sit quietly smoking a piece of yam on the end of a stick, by way of a pipe, to the amusement of the bystanders. Some are experts in twitching the skin in various parts of the body, while others will draw in their bellies, until one would think that they were going to snag asunder, or emulate the aculeate hymenoptera in the slenderness of their waists. Others do the alogweh, a kind of somersault; while at another time they will pretend to vomit, or sit opposite some conspicuous person and imitate his every action. One thing they never forget, and that is, to beg, but if they receive a dash on their first appearance they will be satisfied. ... A favourite occupation is to pretend to catch parasites in their hair, and to write imaginary notes to white visitors on leaves, drying the spectral ink by a dusting of sand."

33. *Interesting in this light is the fact that the court jesters also play another important role in the court, for this family when not so masked served as heads of one of the king's militia. As Skertchly notes (1874:250): "That the jester had the power to mock the actions of the king in this way is unusual, but not so surprising in view of the fact that the Kpofensu was both the head jester and 'the captain of the blunderbusseers.'"*

34. *For similar reasons in Fa (Ifa) divination, pieces of calabash gourd symbolize poverty.*

35. *Glele's mother interestingly was also of Yoruba descent. According to Atinwulise Sagbadju, one of this king's descendants (86:7:1096):*

"Kulito was first performed at Ketu. When Glele broke Ketu it was then that we brought *Kulito* here. After King Glele brought the Ketu men to Abomey, he placed

défense ou pour l'offensive, ils étaient postés dans divers coins du quartier, à l'affût des malfaiteurs, tandis que Zangbeto, accompagné de quelques membres, formait une patrouille mobile.

19. De nos jours, à Abomey, la représentation se déroule dans l'ensemble dans une atmosphère joviale. Comme le remarque Sessou Nestor : «Pendant la journée, nous jouons du tambour et nous dansons. Nous le faisons avec joie. Même celui qui n'est pas membre peut voir cela. Puisque chacun, même les femmes et les jeunes, vient pour assister à cette sortie.» (86:10:338).

20. A Abomey, Zangbeto est de nos jours aussi étroitement lié avec une autre association policière de Porto Novo, appelée Bligeda («Bli», rouleau et «geda», le son du roulement), dont l'origine semble provenir des Yoruba (Akindele et Aguessy 1953:130) mais qui a des liens sur le plan religieux avec Hu, dieu de l'océan. A Abomey, alors que nul, s'il n'est membre de la société ne doit voir Bligeda, chacun, homme, femme ou enfant, peut voir les danseurs masqués zangbeto.

21. Pour d'autres considérations concernant les masques en métal ailleurs en Afrique, voir Blier (1985), Ben Amos (1980), Cameron (1988), Hart (1986) entre autres. Il semble que ces masques en métal aient un lien avec des concepts de pouvoir politique.

22. Il semble que dans cette région, le forgeron ait eu depuis fort longtemps une activité importante, au point de précéder l'instauration de la royauté au Danhomé au début du XVII^e siècle. La population autochtone d'Abomey, les Gedeve, vénèrent aujourd'hui encore un dieu, Gede, dont on rapporte que l'autel originaire consistait en une énorme pierre en forme d'enclume. On trouve, de nos jours, des descendants de cette ancienne population, fort considérés parmi les forgerons d'Abomey (Nondichao 85:11:299; 530).

23. Voir Bay (1985, et n.d. au sujet de «asen» et du fer; et Blier (1988 et 1990) sur: *Guerrier en fer* du Musée de l'Homme. Au XIX^e et au XX^e siècle, la plus grande partie du métal (le fer, ainsi que l'argent, l'étain et le laiton) était importée. Skertchly, un voyageur anglais, explique à ce sujet (1874:386) que, sauf pour des œuvres religieuses, pour lequel on achetait le fer auprès de certains groupes dans le nord, tout

le fer du Danhomé provenait de la côte. Peut-être y a-t-il un lien important entre Zangbeto et la mer.

24. Verger fait remarquer dans ce contexte (1957:567) que Zangbeto est apparenté aux *So Bragada* à Abomey et suggère que les masques so auraient pu être une source d'inspiration importante pour les masques zangbeto d'Abomey.

25. Un autre est encore publié par Verger (1957, pl. 139).

26. La relation du masque so avec Hervioso renforce à son tour les prérogatives royales indissociables du contrôle des précipitations. Voir Pazzi 1979, 49-50.

27. On a peint aussi ici une chauve-souris suspendue à un arbre. Il s'agit là d'une référence au palace princier de Tegbesu et au quartier dans lequel ce fut trouvé.

28. La mère de Tegbesu, Naye Wandjele, a été originellement la prêtresse de Djena. De nos jours, c'est une femme qui porte le même nom et qui «occupe la place» de cette figure importante de l'histoire d'Abomey qui officie ici en tant que prêtresse. Bien que la vraie Naye soit venue de Adjatado, la ville Adja, on dit que la famille serait d'origine yoruba.

29. On dit que le tambour so associé dans ce cas «chante» la mélodie suivante:

*Pour Segbo, je dormirai à la porte,
[Segbo, Lsa, Lsa]
Je dormirai à la porte
Quand le roi fait la chose,
On dort devant la porte.
Je dormirai devant la porte.*

30. Le tambour dont on joue pour accompagner le masque so est appelé de manière appropriée *bo houn*, le tambour *bo*, le terme *bo* signifiant n'importe quelle forme d'objet conférant le pouvoir.

31. De nos jours, à Abomey, on trouve encore un certain souvenir de ces porteurs de masques de cour. Agbidinukun les appelle *menho blo to* «rendant les gens grands» (86:6:682). Nondichao les appelle *man lan heu*, qu'il traduit approximativement par «comédiens». Au sujet de ces personnages, il explique:

«Les comédiens se conduisent de manière à faire rire les gens et quand le roi est irrité, ils le font rire. Le comédien porte un grand vêtement et il dit, tu n'es plus le roi, c'est moi qui le suis. Il porte le chapeau du roi. Si le roi fume une pipe, le comédien lui dira: as-tu

them at Kpohwe in the Azali quarter. He told them to stay and if there was something they did over there, they should do it here as well.»

36. See H. Drewal, ed. special volume in *African Arts magazine* (1978) on Egungun masks. While initially identified only with Yoruba ancestors, increasingly the Kulito masks are being associated with ancestors generally, i.e. also with those deceased individuals of non-Yoruba descent.

37. Thread, fiber, or cord, the basic elements of all fiber arts also serve as symbols of family descentance.

38. See Cannizzo (1979) on Sierra Leone children's masks.

39. According to Nondichao, a local historian (86:12:444), Kaleta masks came originally from Brazil and were first introduced into the area in Ouidah, the kingdom's slave port, particularly by the families of Afro-Brazilian descent such as de Souza, da Costa, and d'Almeida. Those Kaleta masks which are made in Abomey today, however, show few if any formal qualities suggesting a Brazilian source. They display instead various features indicating ties with Yoruba Gelede masks (cf. Drewal and Drewal 1983) such as those produced not far from Abomey in the Fon-Yoruba border town of Zagnanado.

une pipe? et il dit au roi: ta pipe n'est pas belle. Il s'assied sur le sol en face du roi, en fumant comme le roi et tout le monde rit.»

32. Skertchly ajoute (1874:134-35): «Ces bouffons font partie de la maison royale et ont le privilège d'agir tout à fait à leur guise, en utilisant le ridicule, interrompant fréquemment le roi lui-même par une pointe ou une remarque spirituelle. Ils se distinguent par la pauvreté de leur accoutrement et aussi parce qu'ils traînent un énorme "sac à possibilités" de profondeur spacieuse duquel ils extraient les accessoires de leur savoir-faire, surtout des sucreries, des ignames ou d'autres victuailles. Ils enduisent de blanc leur bras et leurs mollets, et barbouillent leurs visages de plusieurs couleurs. La plupart de leurs plaisanteries principales sont très médiocres... des calembours barbares, terriblement ennuyeux, ou des blagues obscènes, dignes de l'inspiration la plus perverse. Ils s'accroupissent sur le sol, faisant des grimaces comme s'ils cherchaient à servir de modèle pour quelque vieille gargouille bizarre ou quelque chapiteau comme on en voit dans les églises gothiques. Des bruits indéfinissables et sans aucun sens leur permettent d'animer un peu cette monotonie, faisant rire aux larmes l'indigène bien décidé à s'amuser, tandis que toute tentative de familiarité avec un homme blanc est saluée par des hurlements de plaisir. Parfois ils affecteront d'être stupides, parfois sourds et muets, en même temps qu'ils resteront tranquillement assis, faisant semblant de fumer un morceau d'igname fixé à une baguette en guise de pipe, au grand amusement des spectateurs. Certains sont si habiles qu'ils peuvent plisser la peau de leur corps à différents endroits, pendant que d'autres réussissent à rentrer leur ventre jusqu'à ce que l'on imagine qu'ils vont se casser en deux ou que l'on puisse les comparer aux hyménoptères. Certains font le *alogweh*, une sorte de cabriole, tandis que d'autres feignent de vomir ou, s'asseyant en face de quelqu'un qui s'est fait remarquer, l'imitent dans chacun de ses gestes. Cependant, ils n'omettent jamais de mendier, mais ils se satisfont d'une bricole à leur première apparition... L'une de leurs occupations favorites est de faire semblant d'attraper des parasites dans leurs cheveux, et d'écrire des notes imaginaires aux visiteurs blancs sur des feuilles dont ils sèchent l'encre imaginaire en la saupoudrant de sable.

33. Il est intéressant de noter que les bouffons de cour avaient également un rôle de chef de l'une des milices du roi quand ils n'étaient pas masqués et occupés à amuser le roi et sa cour. Comme Skertchly le note (1874:250): «Que le bouffon ait eu le privilège de ridiculiser les actions du roi de cette manière est inhabituel, mais pas tellement surprenant car le Kpofensu était à la fois bouffon principal et "le capitaine des faiseurs de gaffe".»

34. Pour des raisons similaires, dans la divination fa (Ifa), les morceaux dealebasse symbolisent la pauvreté.

35. Il est intéressant de noter que la mère du Glele était aussi une descendante des Yoruba. Selon Atinwulise Sagbadju, un des descendants du roi (86:7:1096):

«Kulito a été représenté en premier à Ketu. Quand Glele détruisit Ketu, alors nous avons apporté Kulito ici. Après que le roi Glele ait apporté les hommes de Ketu à Abomey, il les installe à Kpohwe dans le quartier Azali. Il leur dit de rester là et que ce qu'ils faisaient là-bas, ils pouvaient aussi venir le faire ici.»

36. Voir H. Drewal, ed., vol. spécial dans le magazine *African Arts* (1978) au sujet des masques egungun. Au début, on a identifié les masques avec les seuls ancêtres yoruba, mais on les associe de plus en plus avec les ancêtres en général, c'est-à-dire avec des individus décédés ne descendant pas des Yoruba.

37. Le fil, la fibre ou la corde, les éléments de base de tous les arts utilisant la fibre, servent aussi de symbole pour la descendance familiale.

38. Voir Canizzo, (1979) en ce qui concerne les masques d'enfants de la Sierra Leone.

39. Selon Nondicao, un historien local (86:12:444), les masques *kaleta* sont venus d'abord du Brésil et ont été introduits dans la région à Ouidah, le port d'esclaves du royaume, en particulier par les familles d'origine afro-brésilienne comme de Souza, da Costa et d'Almeida. Ces masques *kaleta* qui étaient faits à Abomey ne présentent aujourd'hui que peu, voir même aucune des qualités formelles suggérant une source brésilienne. Par contre, plusieurs de leurs caractères montrent l'existence de liens avec les masques Glele (cf. Drewal et Drewal 1983) tels que ceux fabriqués non loin de Abomey dans la ville frontière fon yoruba de Zagnanado.

BIBLIOGRAPHIE
BIBLIOGRAPHY

- AKINDÉLÉ, A. and AGUESSY, C. 1953. *Contribution à l'étude de l'histoire de l'ancien royaume de Porto-Novo*. Mémoires de l'Institut Français d'Afrique Noire. No. 25. Dakar.
- BASTIN, Marie-Louise. 1961. "Un masque en cuivre martelé des Kongo du nord-est de l'Angola". *Africa-Tervuren* 7, 2:29-40.
- BAY, Edna G. 1985. *Asen: Iron Altars of the Fon People of Benin*. Emory University Museum of Art and Archaeology. Atlanta, Georgia.
- n.d. "Metal Arts and Society in 19th and 20th Century Abomey". Unpublished paper.
- BEIER, Ulli. 1982. *Yoruba beaded crowns: sacred regalia of the Olokuku of Okuku*. London.
- BEN-AMOS, Paula. 1980. *The Art of Benin*. London.
- BLIER, Suzanne Preston. n.d. "The Path of the Leopard: Myth, History, and Motherhood in Danhomé Dynastic Discourse."
- 1990. "King Glele of Danhomé: Divination Portraits of a Lion King and Man of Iron," *African Arts*, Oct. 23, no. 4, pp. 42-53 and 93-94.
- 1988. "Words about Words about Icons: Iconology and the Study of African Art," *College Art Journal* (47:75-87).
- 1985. "Kings, Crowns and Rights of Succession: Obalufon Arts at Ife and Other Yoruba Centers," *The Art Bulletin*, vol. LXVII, pp. 383-401.
- CAMERON, Elisabeth. 1988. "Sala Mpasu Masks," *African Arts* 22, 1:34-43, 98.
- CANNIZZO, Jeanne. 1979. "Alikali Devils of Sierra Leone," *African Arts* 12, 4:64-71.
- COLE, Herbert M. 1970. *African arts of transformation*. The Art Galleries, University of California, Santa Barbara.
- DREWAL, Henry, ed. 1978. "Egungun," *African Arts*, 11, 3.
- DREWAL, Henry, and THOMPSON, Margaret. 1983. *Gelede: art and female power among the Yoruba*. Bloomington, Indiana.
- FAGG, William Buller. 1980. *Yoruba beadwork: Art of Nigeria*. Descriptive catalogue by John Pemberton. New York.
- FORBES, Frederick Edwyn. 1851. *Dahomey and the Dahomans...* London. 2 vol. (1966).
- HART, W.A. 1987. "Masks with Metal-Strip Ornaments from Sierra Leone," *African Arts* 20, 3:68-74, 90.
- 1986. "Aron Arabai: The Temne Mask of Chieftaincy," *African Arts* 19, 2:41-46.
- HERBERT, Eugenia W. 1984. *Red Gold of Africa: Copper in Precolonial History and Culture*. Madison, Wisconsin.
- LEIRIS, Michel, and DELANGE, Jacqueline. 1968. *African Art*, New York.
- NYATEPE-COO, Georges. 1970. "Le culte 'Vodu' au Sud-Togo à Aneho." Thesis. Ecole pratique des Hautes Etudes. VI section. Paris.
- PAZZI, Roberto. 1979. *Introduction à l'histoire de l'aire culturelle Ajatado*. Etudes et Documents de Sciences Humaines. Série A, no. 1. Université du Bénin. Lomé, Togo.
- SAVARY, Claude. 1975. *Dahomey: Traditions du Peuple Fon*. Musée d'Ethnographie – Genève. Geneva.
- 1976. *La pensée symbolique des Fo du Dahomey*. Geneva.
- SKERTCHLY, J.A. 1874. *Dahomey as it is...* London.
- THOMPSON, Robert Farris. 1970. "The Sign of the Divine King," *African Arts* 3, 3:8-17.
- VERGER, Pierre. 1957. *Notes sur le culte des Orisa et Vodun...* Mémoire de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire, no. 51, Dakar.

PERSONNES INTERVIEWÉES
PEOPLE INTERVIEWED

- Agbanon, Ayidonubokunglo (Sodohome). Descendant of Hwegbadja. Born ca. 1936.
- Dewui, Donatien (Abomey). Diviner. Born 1948.
- Mivede, Da (Abomey). Priestly head of Zomadonu Temple. Born 1916.
- Nondichao, Basharu (Abomey). Kpengla descendant and museum guide. Born ca. 1941.
- Sagbadu, Atinwulise (Abomey). Diviner and Glele descendant. Born 1957.
- Sessou, Tohose Nestor (Abomey). Head of Zangbeto *masking group*. Born ca. 1935.
- Zenwuin, Azouassi (Abomey). Royal *bo* maker and priest of So mask. Born 1925.

SUZANNE PRESTON BLIER

Suzanne Preston Blier, professeur en histoire de l'art à l'Université de Columbia à New York, est l'auteur du livre *The Anatomy of Architecture: Ontology and Metaphor in Batammaliba Architectural Expression*, et a écrit de nombreuses autres publications. Elle occupe actuellement un poste de recherches en Histoire de l'Art et Humanités au Centre Getty et achève un livre sur la psychologie et l'art au Danhomé.

SUZANNE PRESTON BLIER

Suzanne Preston Blier, a professor of art history at Columbia University in New York, is the author of The Anatomy of Architecture: Ontology and Metaphor in Batammaliba Architectural Expression, among numerous other publications. She is currently a scholar at the Getty Center for the History of Art and the Humanities completing a book on psychology and art in Danhomé.