



HAL
open science

Perspective Cinq masques de l'Iyoba Idia du royaume de Bénin : vies sociales et trajectoires d'un objet multiple

Felicity Bodenstein

► To cite this version:

Felicity Bodenstein. Perspective Cinq masques de l'Iyoba Idia du royaume de Bénin : vies sociales et trajectoires d'un objet multiple. Perspective - la revue de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art, 2019, 2, pp.227-238. 10.4000/perspective.15735 . hal-02947003

HAL Id: hal-02947003

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02947003>

Submitted on 23 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cinq masques de l'Iyoba Idia du royaume de Bénin : vies sociales et trajectoires d'un objet multiple

Five Masks of the Benin Kingdom's Iyoba Idia: Social Lives and Trajectories of a Multiple Object

Fünf Masken der Iyoba Idia aus dem Königreich Benin: soziale Beziehungen und Zirkulation eines multiplen Objekts

Cinque maschere dell'Iyoba Idia del regno del Benin: vite sociali e traiettorie di un oggetto multiplo

Cinco máscaras del Iyoba Idia del reino de Benín: vidas sociales y trayectorias de un objeto múltiple

Felicity Bodenstein



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/15735>

DOI : [10.4000/perspective.15735](https://doi.org/10.4000/perspective.15735)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2019

Pagination : 227-238

ISBN : 978-2-917902-50-9

ISSN : 1777-7852

Ce document vous est offert par Sorbonne Université



Référence électronique

Felicity Bodenstein, « Cinq masques de l'Iyoba Idia du royaume de Bénin : vies sociales et trajectoires d'un objet multiple », *Perspective* [En ligne], 2 | 2019, mis en ligne le 30 juin 2020, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/15735> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.15735>

Cinq masques de l'Iyoba Idia du royaume de Bénin : vies sociales et trajectoires d'un objet multiple

Felicity Bodenstein

Une photographie d'Oba Akenzua II (1899-1978), publiée en 1976 à la une du journal *The Nigerian Observer* (**fig. 1**) montre le chef traditionnel de l'ancien royaume de Bénin, dans le Sud-Ouest du Nigeria, en érudit des objets de sa lignée. Il tient dans sa main un masque-pendentif en laiton dont il semble scruter les détails pour mieux les comparer à une autre image de masque-pendentif en ivoire reproduit dans le livre ouvert sur le bureau devant lui. Conservé au British Museum depuis 1910 et au moment de cette prise de vue, l'objet en ivoire provoque alors une vive polémique entre les diplomates britanniques et le gouvernement nigérian qui en demande le prêt pour le FESTAC (Second World Black and African Festival of Arts and Culture, ou deuxième festival d'arts et des cultures africaines), dont l'inauguration est prévue deux mois plus tard à Lagos¹. Le masque en laiton a été, quant à lui, trouvé en la possession d'un autre chef traditionnel d'une ville voisine de Benin City, l'Obi Oligbo d'Isseles. Le titre de l'article paru dans *The Nigerian Observer* indique l'intention d'affirmer l'authenticité et l'historicité de cet objet : « Le masque de laiton est authentique ! », un message renforcé par la citation mise en exergue de l'Oba Akenzua II : « Il est de même valeur que celui de la Reine mère Idia. C'est un masque plus ancien². » Le masque en laiton est identifié par Akenzua II comme la représentation de l'Oba Ozolua, époux d'Idia et père de l'Oba Esigie, et sa découverte tombe à point nommé : pourrait-il fournir une alternative ou un pendant au masque en ivoire devenu hors de portée du fait du refus du British Museum, arguant de sa très grande fragilité, de le prêter ?

Dans les années 1970, malgré une identification proposée par Akenzua II depuis 1956, au British Museum ce masque n'est pas encore associé au nom d'Idia, considérée par la tradition comme la mère biologique de l'Oba Esigie (vers 1504-1550) et la première femme à porter le titre officiel de reine-mère ou *Iyoba*. Dans le dossier très fourni du Foreign and Commonwealth Office britannique consacré aux négociations entourant le prêt de cet objet en ivoire, il est désigné de façon générique comme un « masque d'ivoire de Bénin ». À côté de documents qui portent l'avis de diplomates plutôt favorables à ce prêt, de nombreux documents attestent les stratégies de défense du musée justifiant sa décision de ne pas prêter le masque, jugé particulièrement fragile. Dans un rapport



1. La une de *The Nigerian Observer*, 15 novembre 1976, avec une photographie de Taro Joseph, *Akenzua II tenant un masque-pendentif en laiton*, 1976.

qui semble être de la main d'un employé du musée, l'auteur anonyme demande : « Pourquoi viser la Grande-Bretagne³ ? » En effet, il souligne l'existence d'autres belles collections d'objets de Benin City ailleurs et mentionne Berlin et la Russie avant de poursuivre : « Le masque de Bénin n'est pas unique : il en existe deux très semblables en mains privées ; un autre au Museum of Primitive Art à New York. Le gouvernement nigérian ne pourrait-il pas essayer d'en racheter quand ils arrivent sur le marché⁴ ? » Il considère visiblement que ces objets sont plus ou moins interchangeables et suggère, non sans une certaine dose de mauvaise foi, que d'autres versions du masque sont peut-être en meilleur état et mieux adaptées au voyage. Il semble ignorer par ailleurs l'existence d'un cinquième masque, qui se trouvait en 1976 au Linden Museum à Stuttgart.

L'histoire de la saisie des objets de Benin City est particulièrement violente et les modalités de leur dispersion, complexes. Rendre compte de cette vie nomade de cinq masques pendants considérés comme les représentations de la même figure historique – un échantillon parmi les quelque cinq mille objets pillés en 1897 par les forces navales britanniques et l'administration du Protectorat – permet de réfléchir aux « vies sociales » du multiple, pour reprendre l'expression d'Arjun Appadurai et d'Igor Kopytoff⁵. Dans cet article, il s'agit de se pencher sur l'histoire de la dispersion de

ces cinq masques en circulation, et de suivre leurs trajectoires depuis qu'ils ont quitté Benin City en 1897.

Datés du XVI^e siècle, on considère qu'ils ont été produits par le même atelier, voire la même main. Ils se distinguent par des variations dans le choix des motifs décoratifs qui sont appliqués, en série ou en alternance, sur le col et dans la coiffure : des têtes de Portugais, des poissons dit « sauteurs de vase » (*mudfish*) ou de simples treillis géométriques qui représentent des rangées de perles en corail⁶. Aussi, les récits rapportés dans les premiers catalogues laissent supposer qu'ils auraient été récupérés ensemble dans la chambre à coucher du prédécesseur d'Akenzua II, son grand-père, l'Oba Idugbowa Ovonramwen Ogbaisi (1857-1914).

Il semble nécessaire d'indiquer succinctement ce que l'on entend ici par la notion de multiple dans le contexte plus large de l'art des guildes de la cour du royaume de Bénin, aussi bien avant les événements de 1897 qu'aujourd'hui, dans la production qui se poursuit sur place depuis. En effet, même un survol rapide des catalogues d'objets

en provenance de Bénin⁷ permet d'observer que la plupart des pièces ont été produites et reproduites afin de former des séries d'objets souvent assez similaires pour confondre un regard superficiel. Au sein des musées ethnographiques, il est souvent arrivé, par le passé, que les pièces appartenant à ces séries soient considérées comme des duplicatas et, jusqu'aux années 1970, elles étaient fréquemment revendues ou échangées entre musées pour favoriser la distribution des types ou « spécimens » entre différentes collections. Toutefois, les techniques pratiquées par les deux guildes appartenant au sommet de la hiérarchie des artisans de la cour, les *igun eronmwon* (les « fondeurs »), qui emploient la fonte à cire perdue, et les *igbesanwan* (« sculpteurs » notamment en ivoire) ne permettent jamais de produire des objets parfaitement identiques⁸. Néanmoins, dans leurs différentes fonctions traditionnelles, ces objets sont considérés comme des véhicules et des supports matériels et visuels de pratiques commémoratives et religieuses dont la répétition et les besoins de transmission favorisaient, et favorisent encore aujourd'hui, la démultiplication de certains motifs et modèles.

Les péripéties traversées au cours du XX^e siècle par les cinq masques du royaume béninois étudiés ici permettent d'observer deux mouvements en quelque sorte contraires dans la gestion de ce multiple : d'une part, celui de la dispersion globale à travers la mise en valeur sur le marché occidental des arts extra-européens, qui achève le travail d'extraction, de séparation et de singularisation amorcé par le pillage de 1897. Et, d'autre part, la redécouverte de leur statut d'ensemble, et de ce qu'Alfred Gell a appelé l'« objet » ou la « personne disséminée⁹ » qui agit à travers leur identification à Iyoba Idia. Nous verrons que ces deux mouvements s'entremêlent et entrent de façon croissante en tension à partir des années 1950.

Cinq masques dans une « récolte de butin¹⁰ »

Après l'invasion de Benin City en février 1897, les masques disparaissent dans un premier temps. Le premier refait surface à Londres en 1898, dans la maison de vente Stevens. Le numéro 141 du catalogue des *Curios from Benin*, qui ne fournit pas le nom de l'officier qui propose les objets, le décrit comme « un masque féminin magnifiquement sculpté en ivoire et surmonté par des perles de corail. Cette œuvre d'art était cachée dans un vieux coffre en chêne, à l'intérieur de la chambre à coucher du roi Duboar, le monarque récemment décédé. Il est fait d'un morceau massif d'ivoire pur¹¹. » Cette mention permet de l'identifier comme le masque conservé aujourd'hui au Linden Museum à Stuttgart, le seul des cinq à être orné de perles de corail. Il fournit aussi une provenance qui soutient l'hypothèse selon laquelle ces cinq masques étaient conservés ensemble dans la chambre de l'Oba, dans le palais, lors de l'entrée des troupes britanniques dans la ville le 19 février 1897 – ce qui est cohérent avec la fonction et la valeur accordées généralement à ce type d'objet dans la culture de la cour de Bénin¹². En effet, ils étaient portés par l'Oba, sur sa ceinture, lors de cérémonies importantes, et étaient considérés comme apotropaïques. Le catalogue annoté de cette vente conservé au British Museum indique que le marchand William Downing Webster l'acheta pour 20 livres. Il le revendit peu de temps après au général Augustus Pitt-Rivers pour 35 livres. L'ouvrage de Pitt-Rivers nous en offre la première illustration et le désigne comme un masque masculin (**fig. 2**). Dans son introduction, l'auteur dénonce l'absence de membres scientifiques dans l'équipe de l'expédition et met en avant la perte de toutes les informations concernant les objets¹³.

Le haut rang des trois personnalités qui ont emporté les quatre autres masques, s'explique par le lieu de découverte au palais royal : les appartements privés de l'Oba étaient sans doute les premiers à être pillés et occupés par les officiers les plus hauts placés.



2. *Antique Works of Art from Benin*, Londres, Printed Privately, 1900, pl. 6.

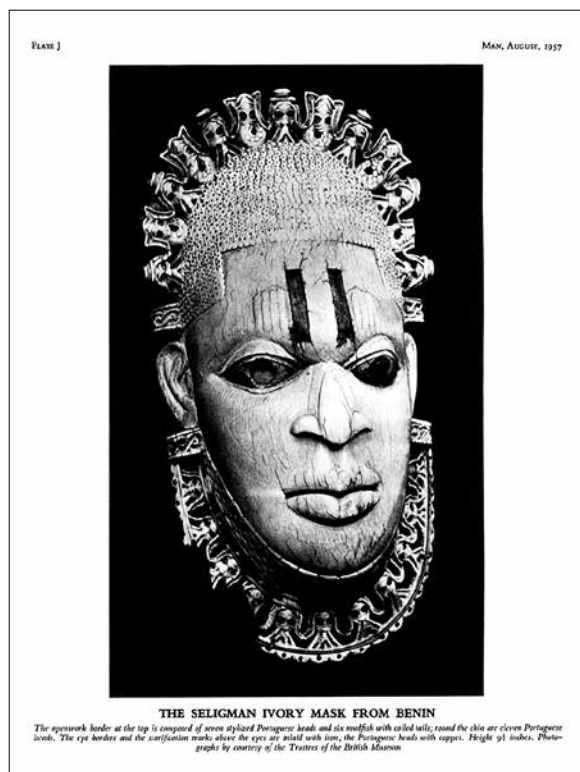
Ce n'est guère un hasard, ainsi, si le consul-général Ralph Moor (1860-1909), qui dirigea les opérations pour l'administration du Protectorat et qui était responsable de la redistribution des objets entre les officiers, s'appropriâ les deux masques les plus

finement ouvragés. Cette distribution du butin en nature relevait d'un procédé considéré comme irrégulier au regard de la démarche codifiée par le *British Prize Law* qui consistait dans la mise en vente du butin avec redistribution des profits. À son retour, Moor eut à se justifier de cette distribution qui devint l'objet de plus de discrétion¹⁴. Il montre ses propres pièces de premier choix aux représentants du British Museum, sans jamais consentir à les vendre¹⁵. Ses deux masques (fig. 3 et 4) ne furent dévoilés au public qu'après sa mort en 1909 lorsque le médecin et ethnologue Charles Gabriel Seligman (1873-1940) les acquit. Seligman en revendit rapidement un au British Museum pour la somme de 37,10 livres¹⁶ – un prix qui ne le distinguait pas, du moins sur le plan de la valorisation marchande, des autres objets provenant de Bénin, qui se vendaient à des prix moyens allant de 30 à 100 livres entre 1897 et 1910¹⁷. Les deux derniers masques étaient alors encore dans les collections privées des membres de l'expédition ou de leurs descendants, celle du capitaine Henry L. Galway (1859-1949) et celle du médecin principal de l'Oil Rivers Protectorate, Robert Allman (1854-1917).

Ces derniers sont plus proches, dans leur style et leur facture, du masque de la collection Pitt-Rivers tandis que le masque de Seligman ressemble de très près à celui du British Museum (**fig. 3 et 4**). Seuls les motifs du col et de la coiffure permettent de distinguer ces derniers ; ainsi, à la place des têtes de Portugais, le masque du British arbore un simple entrelacs autour du cou, presque identique aux trois autres. Or, c'est la cassure au niveau du col – blessure absente des images publiées en 1919¹⁸, et donc subie par le masque Seligman pendant son séjour dans cette collection privée –, qui le distingue le plus nettement des autres. En 1950, les cinq masques se trouvent encore en Grande-Bretagne.

Un masque pour le musée de Lagos ?

Après la mort de son propriétaire en 1940, l'existence du masque Seligman attise les convoitises du petit groupe d'experts en artefacts africains pour la plupart, hors d'Afrique, alors qu'au même moment, on tente d'acquiescer sur le marché de l'art international des objets de Bénin pour les nouveaux musées établis au Nigeria. Le principal initiateur de cet effort est Kenneth C. Murray (1902-1972) ; professeur d'art né en Grande-Bretagne, il arrive au Nigeria dans les années 1920 pour y développer un enseignement qui doit promouvoir la préservation des techniques et des formes artistiques traditionnelles¹⁹. Dans les années 1930 et 1940, il œuvre aussi à l'établissement d'institutions pour la protection du patrimoine. Il acquiert des pièces partout dans le pays pour établir cette collection dans la capitale, à Lagos. Dans ce contexte, pour récupérer des objets de Bénin pillés en 1897, il se voit contraint de demander au gouvernement colonial d'investir sur le marché international. En 1948, il propose 1 000 livres²⁰ à la veuve de Seligman pour racheter le masque qu'il sait être le pendant de celui du British Museum, un musée avec lequel il travaille en étroite collaboration pour faire ses achats depuis Lagos. C'est William B. Fagg (1914-1992), gardien en charge des collections ethnographiques au British Museum, qui lui sert en effet d'intermédiaire et qui négocie, en 1953, pour un « prix spécial » de 1 500 livres²¹, la vente de dix plaques en bronze considérées comme des *duplicatas* au sein de l'ensemble de deux cents plaques offertes au musée par le ministère des Affaires Étrangères en 1898. À la différence des masques que les hommes s'étaient appropriés comme des biens privés, ces plaques avaient été envoyées à Londres par Moor en tant que *prize* ou butin officiel. En 1953, Fagg est également présent chez Sotheby's pour acheter des objets pour le compte du gouvernement nigérian, notamment une tête en bronze de la collection Allman pour la somme très importante de 5 500 livres (somme qui correspond alors à la moitié du budget dont Murray dispose pour la construction du musée de Lagos). On peut remarquer que ce jour-là, le fils d'Allman



3. « The Seliman Ivory Mask from Benin », dans *Man*, août 1957, pl. 1.

ne met pas en vente le masque en ivoire, qui semble bénéficier d'un statut particulier au sein de la collection de son père²². La collaboration entre Fagg et Murray, si bénéfique pour les collections de Lagos, cesse de fonctionner dans le cas du masque Seligman en raison des intérêts de Fagg.

Le musée de Lagos ouvre ses portes en 1957, au même moment que le Museum of Primitive Art à New York. William Fagg est entre-temps devenu conseiller pour l'art africain auprès de cette institution fondée quelques années plus tôt par Nelson A. Rockefeller. La même année, sur une suggestion de William Fagg, on choisit le masque Seligman pour figurer sur la carte postale de la Royal Anthropological Society : il s'agit d'une « sélection plus qu'à propos, explique-t-il, du fait de son association possible avec la figure du premier roi chrétien de Bénin²³ ». Il accompagne son identification du masque au mari d'Idia, Oba Ozolua – identification qui semble avoir été inventée pour l'occasion –, d'une évaluation qui vise clairement à augmenter sa valeur, et le présente comme la plus belle et la plus précieuse antiquité de Bénin encore en mains privées dans le monde. Dans le même temps, la veuve de Seligman a promis de reverser une partie des profits de la vente du masque pour financer cette même Royal Anthropological Society qui se trouve au bord de la faillite. C'est précisément à ce moment-là que l'on présente le masque Seligman à la direction du Museum of Primitive Art, comme une pièce encore plus belle que celle du British Museum, et même comme « le plus bel objet connu de ce type²⁴ ». Pour le prix record de 20 000 livres, le masque Seligman part à New York où il devient le masque Rockefeller. Il s'agit d'une somme encore jamais atteinte par un artefact en provenance du continent africain et elle explique sans doute pourquoi le gouvernement colonial nigérian n'a pas été en mesure d'ajouter le masque à sa collection²⁵.

Ce prix exceptionnel eut pour conséquence de provoquer la vente de deux des cinq autres masques qui apparurent sur le marché peu de temps après. En 1960, le masque de la collection Allman est mis en vente chez Sotheby's, à Londres, au prix de 20 000 livres avant d'être acquis, à New York, la même année, par Katherine C. White, qui le légua au Seattle Art Museum en 1981. En 1964, afin de se refaire une santé financière, le Pitt Rivers Museum (Farnham) vend son masque pour le nouveau prix record de 22 000 livres au Linden Museum (Stuttgart). En l'espace de six ans, plus de 60 000 livres ont été investis, en Europe et aux États-Unis, dans la vente et l'acquisition de ces objets, sauvant de la faillite deux institutions patrimoniales britanniques.

La démultiplication comme forme de résilience nationale et locale

Les archives du Musée national de Lagos attestent de la réaction des membres de la cour de Bénin immédiatement après la vente. Ils interviennent pour soutenir un rachat. Dans une déclaration en faveur d'une pétition locale, le chef Omo Osagie, l'un des principaux collectionneurs privés de la ville et secrétaire parlementaire du ministère fédéral des Finances, ne cache pas sa déception : « J'accuse les Britanniques de vol et pour sauver la réputation du seul pays juste et équitable, ils doivent racheter ce masque²⁶. »

Murray avait considéré l'acquisition du masque Seligman comme un objectif de première importance pour les nouvelles collections nationales, et au cours de sa levée de fonds, il chercha un soutien politique du côté de Benin City où il travaillait avec des historiens

4. Masque-pendentif de l'Iyoba Idia, vers 1517-1550, ivoire, provenant du Nigeria (royaume de Bénin), Seattle, Seattle Art Museum, don de Katherine White et de la Boeing Company, inv. 81.17.493.



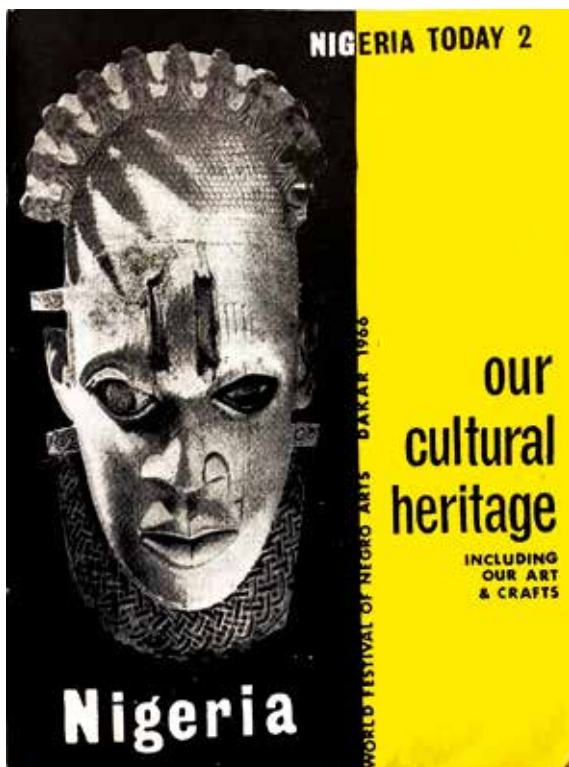
locaux comme Jacob Egharevba. À travers ces initiatives, les acteurs autochtones du patrimoine, et notamment Akenzua II, qui avait fait don de sa collection pour créer le premier musée de Benin City en 1943, étaient amenés à redécouvrir, du moins par l'image, les objets emportés depuis plus de 50 ans. En effet, la rencontre avec les reproductions de ces masques conduit Akenzua II à les identifier dans la presse dès 1956 comme des représentations de la figure de la reine mère ou *Iyoba Idia*²⁷. Akenzua II redonne ainsi à ce groupe un semblant de contexte ; et si l'on met des décennies à associer cette information avec les objets en Europe, à Bénin, ces masques redeviennent à partir de ce moment-là des représentations d'un ancêtre d'exception. Cette identification repose donc sur la tradition orale de la cour de Bénin, que Jacob Egharevba a recueilli à partir des années 1920 en l'associant à des documents historiques, souvent européens, pour rédiger son ouvrage, *A Short History of Benin*, dont la première édition remonte à 1930²⁸.

Par la médiatisation qu'elle apporte au masque Seligman et à ses pendants, cette tentative échouée d'acquisition prépare la voie à l'essor de cet (ces) objet(s) comme symbole clé de la culture locale de Bénin mais aussi nigériane, voire panafricaine. Dans un esprit de résistance et de résilience, à l'heure des indépendances, cet échec est surtout perçu comme le refus de la Grande-Bretagne et du gouvernement colonial à intervenir pour assurer le retour, du moins à Lagos à défaut d'un retour à Bénin, de l'équivalent

du masque du British Museum. C'est donc ce dernier masque, plutôt que celui qui quitte la Rockefeller Collection en 1974 pour le Metropolitan Museum of Art à New York, qui attire plus particulièrement l'attention des acteurs nigériens du patrimoine.

Ainsi, en 1966, le masque du British Museum figure en couverture de la brochure sur le patrimoine nigérian publiée à l'occasion du premier Festival mondial des arts nègres à Dakar (le FESMAN) selon une volonté qui remonte très probablement à Murray lui-même (fig. 5). Celui-ci tente de refuser le prêt d'objets précieux des collections de Lagos pour l'exposition prévue à Dakar, car il ne veut pas les laisser voyager en dehors du continent africain, notamment à Paris pour un événement associé au FESMAN en France. Dans sa correspondance au sujet des demandes de prêts d'objets avec Georges Henri Rivière, alors directeur du comité d'organisation de l'exposition *Art Nègre : sources, évolution, expansion* qui devait former le cœur de FESMAN, Murray dément les propos de ses interlocuteurs au British Museum qui prétendent, selon lui, que les collections de Lagos seraient tout à fait comparables en qualité à celles de Londres, et conseille à Rivière de s'adresser à Londres plutôt qu'à Lagos²⁹. Ainsi, en 1974, le masque du British Museum apparaît-il comme le choix évident pour devenir l'emblème de la deuxième édition

5. Le masque-pendentif du British Museum (XVI^e siècle, ivoire, incrustations de fer et de bronze, inv. Af1910,0513.1) reproduit en couverture de la brochure *Nigerian Heritage*, publiée pour le FESMAN, 1966.



du festival désormais prévu à Lagos, et selon la proposition de Dominique Malaquais et de Cédric Vincent, comme une façon de se détacher de l'événement précurseur de Dakar, avec son logo placé sous le signe de la négritude de Senghor³⁰.

La demande de prêt du masque qui découlait de ce choix fut aussitôt refusée par le musée londonien ce qui souleva, outre une âpre polémique dans la presse, la question de la substitution du masque de plusieurs façons et par des acteurs différents. À Londres, au Foreign and Commonwealth Office, on tenta de trouver une réplique du masque qui pourrait apporter une réponse adaptée à la situation. Deux catégories d'arguments s'opposent rapidement : d'abord l'issue potentiellement négative d'un tel refus d'un point de vue diplomatique. David R. Lewis, en charge du département de l'Afrique de l'Ouest suggère que cela pourrait être perçu comme une insulte et qu'une « réplique » (alors, on n'emploie pas le terme copie mais toujours l'anglais *replica*) ne soit produite que dans le cas où une demande expresse serait formulée par les Nigériens³¹. Toutefois, on souligne également la difficulté réelle d'une telle entreprise. Déclaré trop fragile pour être moulé, il semble d'abord difficile d'envisager une reproduction *free hand*, donc à la main et sans prendre l'empreinte physique du masque, un processus très long et très coûteux³².

Du côté des acteurs nigériens, on se met également à la recherche d'alternatives. Ainsi, dès 1976 les journalistes du *Nigerian Observer*, dont la maison d'édition, Bendel Publications, est basée à Benin City, se mettent en quête d'un objet similaire³³. Ils découvrent le masque en laiton qu'Akenzua II identifie immédiatement comme un cadeau diplomatique historique et une représentation du père d'Idia, et qu'il déclare donc comme plus ancien et tout aussi précieux que le masque du British Museum. Toutefois, en novembre 1976, à quelques mois de l'ouverture du FESTAC, il est trop tard pour remplacer l'emblème du festival, déjà reproduit sous de nombreuses formes, par cet autre masque qui avait pourtant l'avantage de se trouver sur le sol national.

C'est à ce moment-là qu'une équipe de cinq sculpteurs béninois reçoit la commande de l'Oba de produire une réplique à partir des documents photographiques qu'on leur fournit. Celle-ci est offerte le 3 janvier 1977 (quelques jours seulement avant l'ouverture de FESTAC) par le gouverneur militaire de Bendel State, le commodore Husaini Abdullahi, au chef de l'État, le lieutenant-général Olusegun Obasanjo. La presse nigérienne déclare que la réputation de la nation est sauvée grâce à cet acte qui doit rendre sa fierté au « monde noir » dans son ensemble. La une du *Daily Times* salue le travail collectif des artistes de Bénin : « Une réplique du symbole du FESTAC pour galvaniser l'égo du Nigeria. Hourra aux 5 sculpteurs sur ivoire » ; travail qui est plus tard surtout associé au nom de l'un des cinq sculpteurs, Joseph Igbinovia Alufa³⁴.

Il suffit de visiter la collection du centre culturel du chef ou du prêtre Osemwegie Ebohon pour comprendre combien la capacité de poursuivre, jusqu'à aujourd'hui, l'entreprise de démultiplication de ces objets précieux est clairement perçue comme une forme de résistance. On y trouve en effet une réplique contemporaine du masque, conservée dans la chambre à coucher d'Ebohon. Créée en 1965, il s'agit de l'une des plus grandes collections particulières de Benin City. On y est accueilli par un panneau qui déclare : « Ce centre est la réplique de quelques valeurs d'une ancienne civilisation. C'est une terre sainte – faites attention à vos pas. » Ebohon définit explicitement tous les objets de sa collection comme des antiquités, alors qu'il s'agit, pour la grande majorité, de créations très récentes quoiqu'inspirées de pièces anciennes. Selon son témoignage, le masque qui lui appartient permet à la figure d'Idia d'agir encore et de façon aussi puissante que les objets conservés dans les musées en Europe et aux États-Unis ; des objets qu'il connaît bien car il a participé aux premières négociations pour le prêt du masque du British Museum en 1974, et qu'il travaille régulièrement avec les musées

américains³⁵. Il l'a présenté à Fort Lauderdale en Floride en 2005 dans l'exposition *Benin, a Kingdom in Bronze*, une expérience qui lui a fait comprendre le manque de considération que les conservateurs étrangers avaient pour ces objets « nouveaux » : son masque a été endommagé pendant le voyage et recollé sans qu'il en soit averti. Son récit retourne sciemment l'argument selon lequel les objets seraient mieux conservés dans les musées occidentaux.

D'une manière plus générale, à Benin City, où l'image d'Idia (aussi connue sous le nom de *FESTAC Mask*) est omniprésente sous la forme de nouveaux masques en laiton, en ivoire, mais aussi en plastique et en bois, on sait qu'Idia vit aussi une existence disséminée à travers le monde. Au Musée national de la ville, on trouve les photographies des masques du British Museum et du Metropolitan Museum of Art. Le contraste est frappant : à Londres, à New York, comme à Stuttgart et à Seattle, le(s) masque(s) d'Idia font le plus souvent figure de pièce(s) singulière(s) et unique(s) grâce à une mise en scène présentant les objets exposés à la manière de chefs-d'œuvre de l'art africain. En 2010, le cinquième masque refit surface à Londres ; toujours en la possession de la famille Galway, il était estimé à 4 millions de livres par la maison de vente Sotheby's, avant que la polémique ne conduise la maison à le retirer de la vente³⁶. Il est donc aujourd'hui toujours en mains privées.

Felicity Bodenstein

Historienne de l'art, spécialiste de l'histoire des musées et des collections, Felicity Bodenstein est maître de conférences à Sorbonne Université en histoire du patrimoine. Depuis 2016, elle travaille sur le cas d'un butin de guerre pris à Benin City (aujourd'hui au Nigeria) en 1897. Ce projet tente de retracer l'histoire de la dispersion des objets et de comprendre comment la mémoire des objets est tangible à Benin City. Ces recherches ont été menées dans le cadre du projet « Translocations », dirigé par Bénédicte Savoy à la Technische Universität, à Berlin.

NOTES

1. Chime Onyemem, « Brass Mask's Real! », dans *The Nigerian Observer*, 15 novembre 1976, p. 1.
2. « It's of equal value as that of Queen mother Idia. It's an older mask. »
3. Kew, The National Archives, FCO 65/1797, *Antiquities of Nigeria: Refusal of British Museum to Loan Benin Ivory Mask*, 1^{er} janvier 1976 – 31 décembre 1976, document anonyme : « Why Single out Britain? »
4. « The Benin ivory mask for instance is not unique: two similar ones are in private hands; and another is in the Museum of Primitive Art in New York. Cannot the Nigerian government buy back pieces as they come on to the market? », *Ibidem*.
5. Arjun Appadurai, « Introduction: Commodities and the Politics of Value », dans *Idem* (dir.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1986, p. 3-63 ; Igor Kopytoff, « The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process », *Ibidem*, p. 64-92.
6. Flora Edouwaye S. Kaplan, « Women in Benin Society and Art », dans Barbara Plankensteiner (dir.), *Benin Kings and Rituals: Court Arts from Nigeria*, cat. exp. (Vienne, Weltmuseum ; Paris, musée du Quai Branly ; Chicago, The Art Institute of Chicago, 2007-2008), Gand, Snoeck, 2007, p. 141-142.
7. Felix van Luschan, *Die Altertümer von Benin* (Berlin, 1919), New York, Hacker Art Books, 1968. Philip J. C. Dark, *An Illustrated Catalogue of Benin Art*, Boston, G.K. Hall, 1982.
8. Kokunre Agbontaen-Eghafona, « The Guilds of Benin: Artefacts, Antiquities and Arts », dans Oriiz U. Onuwaje (dir.), *The Benin Monarchy. An Anthology of Benin History*, Nigeria, Wells-Crimson, 2018, p. 221-233.
9. Alfred Gell, *L'art et ses agents : une théorie anthropologique*, Paris, Les presses du réel, 2009, p. 265 [éd. orig. : *Art and Agency, an Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998].
10. Henry L. Galway, « Lecture by Lt.-Colonel Sir Henry L. Galway, K.C.M.G., D.S.O., Before the Royal Geographical Society of Australasia on July 14, 1914 », dans *Proceedings of the Royal Geographical Society of Australasia*, vol. 16, 1916, p. 84.
11. « Beautifully carved ivory mask of a female, surmounted with Italian coral beads. This artistic piece of work was hidden away in an old oaken chest, inside the sleeping apartment of King Duboar, the lately deceased monarch. It is made out of a solid piece of pure ivory », *Curiosities. To be sold on Monday, April 4th, 1898*, Londres, J. C. Stevens, 1898, p. 11.
12. Flora Edouwaye S. Kaplan, « Iyoba, the Queen Mother of Benin: Images and Ambiguity in Gender and Sex Roles in Court Art », dans *Art History*, vol. 16, n° 3, 1993, p. 386-407.
13. Augustus H. L. F. Pitt Rivers, *Antique Works of Art from Benin*, Londres, Printed Privately, 1900, p. 3.
14. Kew, The National Archives, FO 83/1610, Miscellaneous. Africa, vol. 5, consul-général Ralph Moor, « Explanation as to Benin Trophies », 9 juin 1898.
15. British Museum, archives of the Department of Prehistory, MFD-46-C250_0817_001, Ralph Moor à Charles Read, 15 juillet, 1898.
16. Londres, British Museum Archives, A/136/121/3.1992 – *Restitution Claims*, « In confidence. Benin Ivory Mask », 12 juillet 1978.
17. Felicity Bodenstein, « Notes for a Long-Term Approach to the Price History of Brass and Ivory Objects Taken from Benin City in 1897 », dans Christine Howald, Bénédicte Savoy et Charlotte Guichard (dir.), *Acquiring Cultures. World Art on Western Markets*, Boston / Berlin, De Gruyter, 2018, p. 268.
18. Van Luschan, (1919) 1968, cité n. 7.
19. Frank Willett, « Kenneth Murray: Through the Eyes of His Friends », dans *African Arts*, vol. 6, n° 4, 1973, p. 92-93.
20. Lagos, archives du National Museum of Nigeria, dossier B. Fagg, lettre de Kenneth Murray à Bernard Fagg, du 6 août 1948.
21. Voir la note 17.
22. Voir le catalogue de la vente du lundi 7 décembre 1953, comprenant entre autres *Ethnographical Art and Highly important Benin Bronzes and Ivories, the property of R. B. Allman, Esq.*, Londres, Sotheby's & Co. Le Seattle Art Museum mentionne cette vente de façon erronée dans les indications de provenance du masque d'Allman.
23. William B. Fagg, « 143. The Seligman Ivory Mask from Benin: The Royal Anthropological Institute Christmas Card for 1957 », dans *Man*, vol. 57, 1957, p. 113-113. « A selection perhaps made more than usually appropriate by its possible association with the first Christian king of Benin. »
24. Alisa LaGamma, « The Nelson A. Rockefeller Vision: In Pursuit of the Best in the Arts of Africa, Oceania, and the Americas », dans *The Nelson A. Rockefeller Vision: Arts of Africa, Oceania, and the Americas*, numéro spécial de *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 72, n° 1, 2004, p. 7 : « the best object of its kind known ».
25. Lagos, archives du National Museum of Nigeria, dossier n° 131, Sales of Benin Antiquities Press Cuttings (1953-1958).
26. Lagos, archives du National Museum of Nigeria, dossier n° 131 : « I accuse the British of stealing and

in order to redeem the good name of the only nation which is fair and just – they must repurchase the mask. »

27. Barbara Winston Blackmun, « Who Commissioned the Queen Mother Tusks? A Problem in the Chronology of Benin Ivories », dans *African Arts*, vol. 24, n° 2, 1991, p. 9. *The Nigerian Observer*, November 15, 1956, p. 1.

28. Stefan Eisenhofer, « Lokalthistoriographien in Südnigeria und die Schriften Jacob Egharevbas über die Geschichte des Reiches Benin (Nigeria) », dans Heike Behrend et Thomas Geider (dir.), *Afrikaner schreiben zurück: Texte und Bilder afrikanischer Ethnographen*, Cologne, Köppe, 1998, p. 105-130.

29. Cédric Vincent, « The Real Heart of the Festival: The Exhibition of *L'art nègre* at the Musée Dynamique », dans David Murphy (dir.), *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966*, Oxford, Liverpool University Press, 2016, p. 55.

30. Dominique Malaquais et Cédric Vincent, « Replicate This! Into the FESTAC loop », dans Eva Barois de Caemel et Koyo Kouoh (dir.), *Condition Report 3: Art History in Africa. Debating Localization, Legitimization and New Solidarities*, Dakar, RAW Material Company, à paraître en décembre 2019.

31. Kew, The National Archives, FCO 65/1797, lettre de David R. Lewis à J. R. Johnson Esq., Lagos, 19 janvier 1976.

32. Kew, The National Archives, FCO 65/1797, lettre de P. J. Roberts du département de l'Afrique de l'Ouest à un certain M. Fairweather du département des relations culturelles, le 1^{er} janvier 1976. Grâce aux travaux de Dominique Malaquais et Cédric Vincent (Malaquais, Vincent, à paraître, cité n. 30), nous savons qu'il existe une réplique au British Museum, produite quelques mois après cet incident diplomatique.

33. "When therefore the British Museum authorities refused to return the 18th [sic] century ivory mask for use during the FESTAC, the black world felt disappointed but *The Nigerian Observer* however did not lose hope." s.a. *The Hidden Treasures of Ancient Benin. A FESTAC Souvenir*, Benin City, Bendel News Corporation, s.d., p. 3.

34. « Replica of FESTAC symbol – Boost to Nigeria's Ego. Hail 5 ivory carvers » ; Plankensteiner, 2007, cité n. 6, p. 505.

35. Entretien de l'auteure avec Osemwegie Ebohon, le 16 mars 2017 à l'Ebohon Center, Benin City.

36. Barbara Plankensteiner, « Return and Dialogue – Two Sets of Experiences from Vienna », dans Eckart Köhne et al. (dir.), *Positioning Ethnological Museums in the 21st Century*, actes de colloque (Hannovre, Schloss Herrenhausen, 2015), Berlin, Deutscher Museumsbund, 2016, p. 62-63.