

Dominique Malaquais et Cédric Vincent, « Bis repetita ! Dans la boucle du FESTAC », in Eva Barois de Caevel, Koyo Kouoh, Mika Hayashi Ebbesen, Ugochukwu Smooth C. Nzewi (dirs.). 2020. *États des lieux : De l'histoire de l'art en Afrique*, Berlin, Motto et Raw Material Company, Dakar.

BIS REPETITA ! DANS LA BOUCLE DU FESTAC

Du 15 janvier au 12 février 1977 s'est tenu à Lagos le Second World Black and African Festival of Arts and Culture : le FESTAC. On n'avait rien vu de tel auparavant et le FESTAC resterait unique¹.

Unique. Ainsi va l'histoire et, à bien des égards, elle n'est pas erronée ; mais il convient d'y mettre un bémol. C'est que, en conférant l'unicité à un événement, on risque d'effacer tout un substrat d'éléments de multiplicité, de résonance, de redite ; bref de faire l'impasse sur l'écho. Certes, le FESTAC a été une manifestation inédite, mais elle n'en était pas moins intimement liée à toute une chaîne d'autres événements. Raconter son histoire, c'est en même temps raconter ces autres événements, dans un lacs d'idées et de symboles, complexe jeu d'appels et de réponses. Le festival lui-même et ses retombées sont criblés de répercussions et de réverbérations. S'engager dans ce maquis, c'est se laisser prendre dans une boucle d'enchaînements et d'enchevêtrements. Les pages ci-après en témoignent. Elles ne s'ordonnent pas selon une chronologie linéaire – approche surplombante, largement eurocentrée, de l'Histoire – notre propos étant de penser le FESTAC comme un écheveau de moments dans la galvanisation des mondes africains.

Le point d'entrée est un objet dont on s'est emparé encore et encore, que l'on a décrit, reproduit, imaginé et ré-imaginé, avant le FESTAC, pendant le festival et après. L'étude de cet objet, en soi, n'est pas notre objectif. Ce que nous cherchons à faire ici, c'est montrer comment les processus que nous venons d'énumérer ont façonné – réfracté, refait – cet objet et comment lui, à son tour, a façonné le festival et la période qui l'a suivi. L'appréhension du FESTAC qui résulte de cette lecture fait la part belle à une narration reposant non pas sur l'unicité mais sur un effet de miroirs.

Cette proposition est en quatre parties, dont chacune se suffit à elle-même, mais qui s'articulent aussi les unes aux autres. La première est consacrée au cycle, la deuxième à l'écho, la troisième (qui se subdivise en deux) à l'enchevêtrement et la quatrième à la multiplication. Dans le tout sont esquissées les possibilités de la reprise – au double sens de répétition et de restitution – en tant que projet politique.

¹ On trouvera une version abrégée de ce texte dans *FESTAC 77, The Second World Black and African Festival of Arts and Culture*, Cape Town et Londres, *Chimurenga* et *Afterall*, sous presse. Les auteurs tiennent à remercier Felicity Bodenstein, Sarah Frioux-Salgas et Joseph Nevadomsky des précieuses informations qu'elles et ils ont bien voulu nous communiquer.

I. Cinq casses et un masque

Londres, 1984. Un ministre nigérian en exil est kidnappé, drogué, fourré dans une caisse et chargé dans une soute d'avion à destination de Lagos où il est recherché pour détournement de fonds. Avec lui dans la caisse, un anesthésiste israélien dépêché par le Mossad pour veiller à ce qu'il reste inconscient pendant tout le trajet. Les choses se gâtent lorsqu'un douanier britannique a la fâcheuse idée de vérifier le contenu de la caisse. Le coup avorte et le ministre, Umaru Dikko, se retrouve libre, sain et sauf².

Vraiment, écrit Wole Soyinka en 2006, dans ses mémoires, *Il te faut partir à l'aube*, si le gouvernement nigérian était prêt à se livrer à de telles opérations, il aurait pu jeter son dévolu sur du butin plus intéressant, par exemple sur une pièce en ivoire exposée au British Museum. Dans les années 1970, Soyinka avait conçu le projet de rafler l'objet, un chef-d'œuvre du royaume de Bénin datant du seizième siècle, avec l'aide de soldats de fortune qu'il aurait engagés un ministre, Anthony Enahoro. Hélas, le projet avait capoté, faute d'intérêt dans les hautes sphères du pouvoir.

Le chef-d'œuvre en question était le célèbre pendentif d'Idia (Fig. 1), l'une de cinq pièces raflées par l'armée britannique lors de ce qu'il est convenu d'appeler « l'expédition punitive » de 1897, qui mit à sac la capitale, Benin City. L'histoire de ce sac est bien connue : menée par l'amiral Harry Rawson, une force de quelque 1200 soldats rasa la ville par le feu. Son palais, ses lieux sacrés et ses réserves furent pillés. Plusieurs tonnes d'œuvres d'art – d'exquises sculptures d'ivoire, de bronze, de bois et de terre cuite – furent empilées, puis embarquées pour l'Angleterre où elles devaient être vendues pour couvrir les coûts de l'expédition. Le pendentif visé par Soyinka, un petit objet d'à peu près vingt centimètres célébrant la mère de l'Oba (roi) Esigie (il régna de 1504 à 1550) fut acquis par le British Museum, où l'on peut encore aujourd'hui le voir. Un autre pendentif finit par se retrouver en Allemagne. Deux autres allèrent aux États-Unis et le cinquième resta en Angleterre dans une collection privée³.

Le plan échafaudé par Soyinka était une réponse à une réponse. Pour célébrer le FESTAC et en faire la publicité, le gouvernement nigérian avait choisi un emblème s'inspirant du pendentif du British Museum. Une demande de prêt de l'objet présentée par le Nigeria, qui souhaitait l'exposer au FESTAC, avait rencontré une fin de non-recevoir de la part du musée. Appelé à intervenir, le gouvernement britannique déclina, invoquant le fait que la décision relevait du seul musée. Et Soyinka de déclarer :

« Ce [pendentif] était un bien volé, et ses propriétaires lésés avaient le droit d'utiliser tous les moyens pour le récupérer. Je proposai donc qu'une équipe de spécialistes – comprenant des mercenaires étrangers si nécessaire – soit constituée pour ramener ce trésor, et autant d'autres que possible, en une opération unique, rapide et coordonnée »⁴.

² <https://www.bbc.com/news/magazine-20211380>

³ Pour un récit détaillé de cette dispersion, voir Felicity Bodenstein, « Cinq masques de l'Iyoba' Idia du royaume de Bénin : vies sociales et trajectoires d'un objet multiple », *Perspective : actualité en histoire de l'art*, décembre 2019 (sous presse).

⁴ Wole Soyinka, *Il te faut partir à l'aube*, traduction Étienne Galle, Arles, Actes Sud, 2007, p. 244.

Soyinka n'est pas le seul à avoir conçu le projet de récupérer les biens mal acquis du British Museum. D'autres en avaient caressé l'idée. En 1977, le réalisateur Eddie Ugbomah a filmé *The Mask*, son deuxième long métrage. Deux ans plus tard, la première se donnait à Lagos, au National Arts Theatre, et, à Londres, au Commonwealth Institute de Kensington.

« En 1979, année où paraît *Moonraker* – le douzième *James Bond* – sortit en Angleterre et au Nigeria un autre thriller. Il avait pour titre *The Mask*. Le personnage principal, un certain Major Obi, détective nigérian, était interprété par Ugbomah en personne [...] Tout occupé qu'il était à faire les yeux doux aux jolies Anglaises, il trouva le moyen, flanqué de mercenaires étrangers, de s'infiltrer dans le musée pour en extraire un pendentif d'ivoire [du royaume de Bénin] [...] La scène fut filmée dans le musée même. Un coup à la Bond au pays de Bond [...] »⁵.

« À l'origine de ce film », devait dire quarante ans plus tard Ugbomah : « le refus des Britanniques de nous rendre le [pendentif pour le FESTAC] »⁶.

Entre-temps, le film d'Ugbomah disparut. Impossible d'en retrouver une copie. Le scénario de *The Mask* a toutefois fait des émules. En 2014, Lancelot Oduwa Imasuen, réalisateur culte de Nollywood, lance *Invasion 1897*. Les premières séquences du film sont centrées sur un casse dans un célèbre musée londonien. À l'occasion d'une conférence universitaire, un étudiant britannique d'origine nigériane est initié par un professeur à l'histoire de la fameuse expédition punitive et, lors d'une visite au musée en question, tombe sur une manne d'objet pillés alors. Comme l'Obi d'Ugbomah, il s'infiltrer dans le musée et, à la Bond, s'enfuit avec du butin. En l'occurrence il s'agit non pas du pendentif d'Idia, mais de figurines de bronze. N'empêche, le pendentif est pour beaucoup dans l'histoire : à l'entrée du musée, le protagoniste se trouve face à une image géante de l'objet tant convoité.

Ugbomah et Imasuen n'auraient pas tort de voir dans le début du film-événement *Black Panther* (Ryan Coogler, 2018) un remake des scènes de casse qu'ils avaient tournées, eux.

« Une des premières scènes de *Black Panther* [...] a lieu au " Musée du Royaume-Uni ". En fait, elle a été tournée au High Museum d'Atlanta [...] mais la référence au British Museum va de soi. Le personnage d'Erik 'Killmonger' Stevens [...] admire [...] un groupe d'objets africains lorsque [une conservatrice] s'approche de lui et lui propose des explications. »⁷

Parmi les objets, une reproduction taille XXL du pendentif d'Idia. Quelques minutes plus tard, Killmonger et un complice, Ulysses Klaue, s'emparent d'un autre artefact : une arme pillée par les Britanniques au Bénin (il semble y avoir ici confusion entre le Bénin en tant que royaume et en tant que pays), arme forgée en vibranium, le métal miracle à l'origine du pouvoir des

⁵ Eromo Egbejule et Lutz Mükke, « 121 Years in Absentia, Tracking the Benin Bronzes », 4/6/2018, <https://guardian.ng/issue/121-years-in-absentia-tracking-the-benin-bronzes/>

⁶ *Ibid.*

⁷ <https://news.artnet.com/art-world/black-panther-museum-heist-restitution-1233278>.

Wakandas. Comme chez Imasuen, bien qu'il ne soit pas directement en cause, le pendentif d'Idia joue un rôle clé dans la scène⁸.

Un an après la sortie du film de Coogler, il était de nouveau question du vol d'un objet du royaume de Bénin. Cette fois, l'histoire était racontée dans un roman à l'adresse de jeunes lecteur·rice·s, *Legend of Idia: The Call of the Mask*, par Jovita Efehi Obadolagbonyi, membre auto-proclamé de la famille royale de Bénin.⁹ Le récit porte ici sur le pendentif d'Idia lui-même, mais nous ne sommes plus au British Museum. Un universitaire anglais le recèle dans sa collection privée. Son fils, dont la mère appartient à la royauté de Bénin, s'enfuit avec le pendentif pour le rendre à son propriétaire légitime, l'Oba. Comme l'arme en vibranium de Coogler, le pendentif d'Obadolagbonyi est investi de pouvoirs miraculeux.

Certaines des similitudes entre ces diverses histoires de casse peuvent relever de l'emprunt, d'autres encore du plagiat. Mais il y a plus. Une même réalité sous-tend tous les récits. Spoliée des siècles durant par le « Nord », l'Afrique se heurte à un déni profond de la part de ce même « Nord ». À ses revendications, l'Europe et l'Amérique du Nord opposent un silence assourdissant. Ainsi celles et ceux qui, depuis l'Afrique ou ses diasporas, œuvrent à la restitution – qu'elle soit matérielle ou morale – se trouvent comme pris dans une chambre aux échos. Telle une boucle, cela se répète encore et encore. Et c'est précisément dans une telle boucle que se trouve embarqué le pendentif d'Idia.

II. Dans la chambre aux échos

La recherche sur Google des termes « Idia » et « FESTAC » fournit nombre d'exemples de la vaine quête à laquelle s'est livré le Nigeria pour ramener au pays le pendentif à l'occasion du festival. La lecture de la toile et celle de plus d'un·e chercheur·se¹⁰ donneraient à penser que rien, ou si peu, n'avait été fait dans ce sens avant le FESTAC. Or, un récent travail de l'historienne Felicity Bodenstein¹¹ montre que tel n'est pas le cas. Déjà dans les années 1940, écrit-elle, il a été question de faire revenir au Nigeria au moins l'un des cinq pendentifs pillés à Benin City en 1897 et, au cours des deux décennies suivantes, une série de tentatives de rapatriement firent chou blanc. C'est à croire que l'amnésie s'est installée là-dessus, alors même qu'un timbre-poste émis par Lagos en 1961 et qui représentait le pendentif du British Museum témoignait de la résonance que trouvaient ces démarches tant au Nigeria qu'en Afrique de l'Ouest plus largement.

Oubliés, semble-t-il aussi, sont les cas où, en amont du FESTAC, le gouvernement nigérian prit le pendentif d'Idia pour symbole de son investissement dans des manifestations

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Z2KJxdvckEk>.

⁹ Unitingwalls International Publisher, 2017.

¹⁰ Voir par exemple : Babatunde Adebisi, *Legal and Other Issues in Repatriating Nigeria's Looted Artefacts*, Abuja, éditeur inconnu, 2009, p. 90, 125 et 153 ; Jeannette Greenfield, *The Return of Cultural Treasures*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007 [1989, 1996] ; Staffan Lundén, *Displaying Loot: The Benin Objects and the British Museum*, thèse de doctorat, University de Gothenburg, 2016, p. 94, 181, 183, 227-228, 406, 409 et 455 ; David Wilson, *The British Museum: Purpose and Politics*, Londres, The Trustees of the British Museum, 1989, p. 113 ; Adepeju Layiwola dans Barbara Plankensteiner, (dir.), *Bénin. Cinq siècles d'art royal*, Gand, Snoeck, 2007, p. 504-505.

¹¹ Voir Felicity Bodenstein, *art. cit.*.

panafricaines. À preuve le Premier festival mondial des arts nègres (FESMAN), accueilli par le Sénégal de Léopold Sédar Senghor. Du 1^{er} au 24 avril 1966, des dizaines de délégations nationales, des centaines d'artistes et des milliers de spectateur·rice·s venu·e·s d'Afrique et d'ailleurs convergèrent sur Dakar pour une célébration hybride des idéaux de la Négritude et du panafricanisme.¹² L'invité d'honneur du festival fut le Nigeria. Pour l'occasion, Lagos dépêcha tout un contingent d'artistes (peintres, sculpteur·rice·s, performeur·euse·s, musicien·ne·s et écrivain·e·s). Le Ministère fédéral nigérian de l'information fit imprimer pour le festival une édition spéciale de la revue *Nigeria Today* consacrée au FESMAN et intitulée *Our Cultural Heritage*. En couverture figurait le pendentif du British Museum (Fig. 2).

Cette édition spéciale avait deux objectifs. Tout en célébrant le passé du Nigeria, elle faisait ressortir les actes de rapine du colonisateur sur les œuvres d'art qui incarnaient ce passé. À ce dernier égard, elle visait – et peut-être bien critiquait directement – l'un des événements phares du FESMAN, une ambitieuse exposition intitulée *Art nègre : sources, évolution, expansion* que Senghor lui-même avait suivie de près et pour laquelle il avait fait construire un musée¹³. L'exposition qui, après Dakar, alla à Paris, où on la vit au Grand Palais, mettait en exergue d'importantes œuvres de l'art africain classique. En bonne place y figuraient des pièces provenant du royaume de Bénin. Pas de trace du pendentif d'Idia ; mais la couverture de *Nigeria Today* criait contre son absence et, ce faisant, contre le fait que bien des fleurons de l'art de l'Afrique ne pouvaient y être admirés sur le continent parce qu'ils lui avaient été volés.

C'était là un gros problème, qui avait été soulevé lors de la préparation du festival. Pour beaucoup, les œuvres exposées devaient provenir d'institutions occidentales. Afin de rendre la chose possible, Senghor avait envoyé des émissaires en Europe et en Amérique du Nord. Alors même que celles·ux-ci rencontraient des conservateur·rice·s de New York à Paris, et à Londres et à Berlin, des voix s'élevaient en Afrique pour exiger la restitution de l'art pillé. Même des allié·e·s de Senghor se joignaient au chœur. En janvier 1965, le poète et journaliste béninois Paulin Joachim, qui partageait la philosophie de la Négritude prônée par le président sénégalais, rédigea un éditorial cinglant sur le sujet, au titre de « Rendez-nous l'art nègre », qui parut dans *Bingo*, une revue de Dakar à grande diffusion dans l'Afrique de l'Ouest francophone. Ce genre de revendications sema la panique dans les sphères de la haute culture occidentales et Senghor dut se résoudre à garantir personnellement le retour des objets qui seraient prêtés. L'atteste une lettre du 6 août 1965, adressée par l'ambassadeur du Sénégal en France aux commissaires principaux de l'exposition, Alexandre Adandé et Georges-Henri Rivière :

« Ayant été informé des hésitations de certains musées et de certains collectionneurs à prêter des œuvres pour l'exposition "Art-Nègre" de Dakar et de Paris, Monsieur le Président Léopold Sédar Senghor [...] m'a chargé de vous transmettre ses assurances les plus formelles. Aucune revendication ne sera

¹² Pour une analyse du Premier festival mondial des arts nègres en tant que célébration hybride des idéaux de la Négritude et du panafricanisme, voir David Murphy, « Performing Global African Culture and Citizenship: Major Pan-African Cultural Festivals from Dakar 1966 to FESTAC 1977 », *Tate Papers* 2018 : <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/30/performing-global-african-culture-and-citizenship>

¹³ Pour une analyse détaillée de l'exposition, voir 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: Contexts and Legacies*, Liverpool, Liverpool University Press, 2016, p. 55-73. Voir aussi : Eloi Ficquet et Lorraine Gallimardet, « On ne peut nier longtemps l'art nègre », *Gradhiva* 10, 2009, p. 134-155.

tolérée à l'occasion du Festival Mondial des Arts Nègres que nous tenons absolument à placer sous le signe de la coopération internationale et de la compréhension interraciale, au service de l'amitié humaine et du prestige de la "Négritude" ¹⁴ ».

Toutes les demandes de prêt furent accompagnées d'une déclaration imprimée consacrant cette assurance¹⁵.

À peu près au même moment, derrière des portes closes – des mémorandums internes le montrent – la délégation nigériane au FESMAN se demandait s'il était bon d'envisager l'envoi à Paris pour l'exposition au Grand Palais des œuvres tirées des collections nationales de Lagos. Pourquoi, voulait savoir le directeur du Département des antiquités, les musées du continent prêteraient-ils à l'Europe des œuvres d'art africain, alors que ses collections à elle en regorgeaient déjà ? Pourquoi, alors que des institutions particulièrement riches sur ce plan – le British Museum en tête – rejetaient la possibilité de conclure des accords de prêt réciproques grâce auxquels les Africain·e·s qui n'auraient pas le moyen de voyager hors du continent pourraient faire la connaissance de leur propre patrimoine¹⁶ ? Celui qui posait ces questions lourdes de sens n'était autre que Kenneth Murray, le fondateur du Musée national de Lagos qui, dans les décennies 1940 et 1950 avait – comme Bodenstein le montre – cherché (en vain) à rapatrier au Nigeria un des pendentifs d'Idia qui devait un jour prendre la route des États-Unis et passer de la collection Rockefeller au Musée d'art primitif pour gagner enfin le Metropolitan Museum of Art¹⁷.

Si le pendentif lui-même ne paraît pas dans ces mémorandums, les questions posées par Murray dans le contexte du FESMAN faisaient, elles, l'objet de grands débats au sein du Conseil international des musées (ICOM), organisation non gouvernementale étroitement liée à l'UNESCO. On les retrouve dans des mémos internes du FESMAN, notamment dans la bouche du co-commissaire de l'exposition *Art nègre*, G.H. Rivière, qui présida l'ICOM de 1948 à 1965. Elles feront de nouveau débat, comme celles soulevées par l'éditorial de P. Joachim, à l'occasion d'une autre grande manifestation qui eut lieu avant le FESTAC, à Alger en 1969 : le premier Festival culturel panafricain (PANAF). Discours après discours ces questions furent reprises au cours du symposium de plusieurs jours qui marqua le début du PANAF, et elles dominèrent dans un manifeste appelant à « Engager toutes les démarches nécessaires, y inclus par l'intermédiaire des institutions internationales, pour récupérer les objets d'art et les archives pillés par les puissances coloniales ; prendre les mesures nécessaires pour arrêter l'hémorragie des biens culturels qui quittent le continent africain »¹⁸. Quelques années plus tard, Mobutu Sese Seko lançait une initiative dans ce sens. Le président du Zaïre prononça en 1973, à

¹⁴ Lettre datée du 4 août 1965. Archives des Musées nationaux, Paris (ci-après AMN), dossier 4CC68.

¹⁵ Résumé d'une séance de travaux préparatoires concernant l'exposition *Art nègre* tenue à Paris, le 29 juillet 1965. AMN, dossier 4CC68.

¹⁶ « Exposition d'art nègre. Séance de la commission du programme du 30 juin 1965 ». AMN. Voir aussi Maureen Murphy, *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 273.

¹⁷ Voir Felicity Bodenstein, *art. cit.*, p. 231.

¹⁸ *La Culture africaine : Le symposium d'Alger (21 juillet-1^{er} août 1969)*, « Actes finaux », Alger, Société nationale d'édition et de diffusion, 1969, p. 185.

l'Assemblée générale des Nations Unies, un discours largement relayé dans lequel il demandait instamment que le patrimoine de l'Afrique soit rapatrié et appelait à la condamnation des pillards coloniaux¹⁹.

La requête présentée au British Museum par le Nigeria touchant le retour en Afrique pour le FESTAC du pendentif d'Idia avait donc toute une histoire : deux décennies d'activisme au moins. Et pourtant, plus d'un demi-siècle plus tard et avec *Black Panther*, on en est toujours au même point. Un rapport qui a causé grand bruit en 2018 et qui reste au cœur de débats passionnés, le Rapport Sarr-Savoie sur la restitution du patrimoine africain²⁰, vient nous rappeler qu'il faudrait rendre à l'Afrique ce qui lui a été pris. Écho d'échos. La boucle tourne toujours sur elle-même. Plus ça change...

III. Bombe diplomatique : Une histoire en deux parties

Dakar et ses obje(c)t(ion)s

Le choix du pendentif d'Idia comme emblème du FESTAC dénote un rejet explicite des idées qu'avait portées le premier Festival mondial des arts nègres. À Dakar en 1966, Lagos avait été officiellement désignée comme site du deuxième FESMAN. Pour le président sénégalais, il allait de soi que le festival nigérian reprendrait le flambeau de la Négritude. Tout d'abord, les choses semblèrent aller dans ce sens. La présence sénégalaise dans le comité d'organisation du FESTAC était de belle taille : Alioune Diop, fondateur de la célèbre maison d'édition Présence africaine et pièce maîtresse de la manifestation de Dakar, en était le secrétaire général. Très vite cependant, des divisions se firent jour, le Sénégal et le Nigeria se disputant le contrôle idéologique du comité. Comme le note Andrew Apter²¹, l'un des principaux points de désaccord entre les deux pays portait sur l'emblème du nouveau festival. Résolu à ce que la philosophie prônée par Senghor reste le pivot de l'événement, le contingent sénégalais comptait bien voir adopter par le Nigeria l'emblème qui avait fait connaître la manifestation de 1966. Pour Ibou Diouf, qui l'avait dessiné, il était l'incarnation de l'« art nègre » célébré par Senghor²², « une source jaillissante qui ne tarit pas : un élément essentiel de la Civilisation de l'Universel qui s'élabore sous nos yeux, par nous et pour nous, par tous et pour tous »²³. En

¹⁹ Pour une analyse de l'intervention dans le débat de la restitution de Mobutu à l'Organisation des Nations Unies, voir Douglas N. Thomason, « Rolling Back History: The United Nations General Assembly and the Right to Cultural Property », *Case Western Reserve Journal of International Law* 22 (1), 1990, p. 48 ff et Sarah Van Beurden, *Authentically African: Arts and the Transnational Politics of Congolese Culture*, Athens, Ohio University Press, 2015, chapitre 3.

²⁰ <https://bj.ambafrance.org/Telecharger-l-integralite-du-Rapport-Sarr-Savoy-sur-la-restitution-du>

²¹ Andrew Apter, *The Pan-African Nation: Oil and the Spectacle of Culture in Nigeria*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, p. 66-67.

²² Onuora Nzekwu, « Nigeria, Négritude and the World Festival of Negro Arts, » *Nigeria Magazine* 89, juin 1966, p. 84.

²³ Léopold Sédar Senghor, « Fonction et signification du Premier festival mondial des arts nègres », discours de Senghor, le 31 mars 1966, lors du vernissage d'une exposition organisée par la délégation du Nigeria au premier Festival mondial des arts nègres. Pour le texte intégral, voir Senghor, *Liberté*, Tome 3. *Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Éditions du Seuil, 1977 p. 58-63.

tant que tel, l’emblème représentait des aspects de la philosophie senghorienne que rejetait à l’époque un large éventail de l’intelligentsia anglophone et francophone – notamment qu’elle était ancrée dans la pensée moderniste européenne, avec ses prétentions à l’universalité. Or c’était là précisément ce que Diouf avait à l’esprit : l’emblème, expliquerait-il un jour, se référerait explicitement aux écrits de Senghor et d’André Malraux²⁴, l’homme d’État et ami intime de celui-ci. Aux yeux de plusieurs membres du comité, cela était inacceptable : l’emblème de Diouf, en lequel ils voyaient un « totem », ne représentait pas « la culture noire » comme il le fallait²⁵.

Bien décidé à éliminer l’insigne offensant, le comité, passant outre aux objections de l’opposition sénégalaise, invita ses membres à rassembler des « suggestions en vue d’identifier un [autre] motif »²⁶. En mars, il tint une nouvelle réunion pour étudier les propositions réunies²⁷, qui donnèrent lieu à des échanges très vifs. Il n’en résulta pas d’accord et l’on put s’inquiéter de voir le groupe se dissoudre. Appelant au calme, le contingent d’Afrique orientale proposa de « mettre la question au sommeil jusqu’à ce que des experts de diverses zones aient confié à des artistes la tâche de concevoir quelque chose qui pût satisfaire la majorité »²⁸. Cela était encore trop optimiste. On ajourna la réunion sur la décision suivante : « Le président du comité consulterait [...] en haut lieu et ferait rapport, dès que possible »²⁹. La question de l’emblème était devenue une bombe diplomatique.

Sans tarder – ce qui est surprenant, vu que l’on semblait bel et bien dans l’impasse – le comité annonça qu’il avait pris une décision : le pendentif d’Idia du British Museum (identifié dans un mémorandum sous le nom d’« ivoire royal de Bénin ») serait l’insigne du FESTAC³⁰. Ce qui avait fait changer la donne reste à établir. Il se peut que le contingent sénégalais aie été convaincu de revenir sur ses exigences. Il est plausible que l’aie tranquilisé le choix d’un emblème appartenant à une tradition artistique – celle du royaume de Bénin – qui avait joué un rôle clé dans l’exposition *Art nègre* et que la philosophie de la Négritude célébrait, au même titre que les arts d’Ifé, comme étant l’incarnation de la grandeur de l’Afrique.³¹ En toute probabilité, les objections du Sénégal furent tout simplement balayées, laissant présager de

²⁴ <https://legrenierdekibili.wordpress.com/2016/12/19/ibou-diouf-un-artiste-doit-etre-tres-honnete/>

²⁵ « Second World Black and African Festival of Arts and Culture, Minutes of the Second Meeting of the International Festival Committee Held in Lagos on 27th March, 1973 », p. 7. Centre for Black and African Arts and Civilization, Lagos (ci-après CBAAC). Voir aussi Apter, *op. cit.*, 2004, p. 67.

²⁶ « Second Meeting of the International Committee of the 2nd World Black and African Festival of the Arts and Culture », 10/2/1973, dossier IS 404/50. CBAAC.

²⁷ « Minutes of the Second Meeting of the International Festival Committee Held in Lagos on 27th March, 1973 », p. 7. CBAAC.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ « Deuxième Festival Mondial des Arts Négro-africains. Informations générales ». Dossier FESTAC 1 – UNESCO, Paris.

³¹ Aimé Césaire, « Dit d’errance », dans *Corps perdu, La poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 229.

plus profonds clivages entre Dakar et Lagos qui, en juillet 1976, allaient causer l'éjection d'Alioune Diop du comité.³²

Si une décision concernant l'insigne fut prise dès 1973, il restait encore à établir sous quelle forme celle-ci se présenterait. La production et la diffusion, en amont du festival, de produits publicitaires ornés de logos qui ne ressemblaient en rien à celui qui finit par s'imposer, le montre bien. On en veut pour preuve un badge promotionnel lancé en 1975. Plusieurs dates (1970, 1974, 1976 et enfin 1977) furent retenues tour à tour pour le festival – les reports étant dus à une guerre civile, deux coups d'État, la corruption et de nombreux problèmes de logistique. Pour 1975, deux périodes furent envisagées : janvier-février et novembre-décembre. On produisit des badges pour cette dernière. Ils affichaient un logo tout nouveau : sur fond de carte d'Afrique était esquissé un masque flanqué du drapeau nigérian. Même si la ressemblance laisse à désirer, on peut supputer qu'il s'agit du pendentif d'Idia. Il se pourrait que ce fût l'œuvre d'un artiste proposé par le contingent d'une des zones du comité. Quoi qu'il en soit, cette version du logo avait disparu en 1977 et d'ailleurs, alors même qu'elle circulait en 1975, des dépliants publicitaires arboraient le logo qui, à ce jour encore, symbolise le FESTAC : un médaillon ovale au centre duquel se voit une reproduction immédiatement reconnaissable du pendentif londonien encadrée, en lettres stylisées, du nom du festival (Fig. 3).

Le plus souvent, dans les années 1970, les logos étaient dessinés. Pour celui du FESTAC, le comité procéda différemment. Il décida de reproduire une photographie. Quel fut l'itinéraire de cette photographie ? D'où provenait-elle ? Comment se fait-il que le FESTAC ait jeté précisément sur elle son dévolu ? Ces questions nous ramènent à notre point de départ : la boucle de la restitution. Et du coup, se profile une seconde crise diplomatique.

Cette photo était en tous points celle dont on avait vu la reproduction, dix ans plus tôt, dans l'édition spéciale de *Nigeria Today* consacrée au FESMAN : une image d'Idia tirée en noir et blanc sous un éclairage intense faisant ressortir des bandeaux d'ombre opaques sur le front de la reine mère. La décision de choisir cette reproduction de préférence à une autre, moins théâtrale, est le reflet d'affinités d'ordre culturel et intellectuel dans le Nigeria des années 1960 et 1970. La source de l'image était la couverture d'une publication de 1960 intitulée *Benin Art*, dont les illustrations étaient dues à un duo renommé, photographe/designer, les frères tchèques Werner et Bedřich Forman, et le texte à l'anthropologue Philip Dark³³ (Fig. 4). *Benin Art* avait été annoncé comme étant le premier ouvrage à paraître sur le sujet depuis 1919, année de sortie de *Die Altertümer von Benin* [Les Antiquités de Bénin] de Felix von Luschan³⁴, conservateur au Musée d'ethnographie de Berlin. En toute probabilité, l'ouvrage Dark/Forman circulait largement, au Nigeria, entre les aficionados de l'art classique, parmi lesquels il fallait compter à tout le moins deux figures qui jouèrent un rôle crucial dans le choix du pendentif d'Idia. Dark rédigea le texte dans le courant des années 1958-1960, où il occupa le poste de chercheur à l'Institut de recherche économique et sociale (Centre d'histoire de Bénin) de

³² Pour une analyse de cette situation, qui suscita de violentes récriminations de la part du contingent sénégalais et mit même en question la tenue du festival, voir Apter, *op. cit.*, 2004, p. 66-70.

³³ W. et B. Forman et Philip Dark, *Benin Art*, Londres, Paul Hamlyn, 1960.

³⁴ Berlin, Walter de Gruyter, 1919.

l'Université d'Ibadan³⁵. Donc, plus ou moins à l'époque où Kenneth Murray fondait le Musée national de Lagos et où *Nigeria Today* nommait au poste de rédacteur en chef l'écrivain Onuora Nzekwu, qui, lui-même, avait fait mettre en couverture de la revue, en 1966, la reproduction du pendentif d'Idia. Sans l'ombre d'un doute, ces hommes se connaissaient de réputation et il est tout à fait probable qu'ils avaient des relations personnelles³⁶. En tant que directeur adjoint du Ministère fédéral de l'information à Lagos, poste qu'il prit en 1970³⁷, Nzekwu aurait certainement été en rapport avec des membres du comité d'organisation du FESTAC. Et il est un autre acteur qu'il aurait bien connu et qui tint des rôles de premier plan, tant au FESMAN qu'au FESTAC, Erhabor Emokpae (1934-1984). Célèbre artiste originaire du royaume de Bénin, Emokpae (dont on parlera plus loin) fut exposé dans l'un et l'autre festivals et, selon d'aucuns, ce serait lui qui le premier aurait recommandé que le pendentif d'Idia du British Museum soit pris comme symbole du FESTAC³⁸.

Comme le fait penser tout ce qui précède, la réapparition du pendentif d'Idia du British Museum comme insigne du FESTAC ne tient pas du hasard. Pour le musée, cependant, il n'en était pas ainsi. Aux yeux de l'institution, le choix fait par le comité du FESTAC et la demande consécutive d'emprunt présentée par les autorités nigérianes étaient purement arbitraires. Pour le musée, si l'on voulait absolument arrêter le choix sur Idia, fort bien, mais il existait d'autres pendentifs de la reine mère, notamment celui que détenait à New York le Museum of Primitive Art³⁹.

Londres et ses obje(c)t(ion)s

Il y a bien des façons de raconter comment le Nigeria s'y est pris pour faire revenir au pays, à l'occasion du FESTAC, le pendentif du British Museum. Une option : un récit chronologique, au coup par coup, des échanges croisés entre les parties concernées, axé sur les revendications et contre-revendications des uns des autres. Autre angle d'approche, plus difficile à aborder vu le temps qui s'est écoulé depuis avril 1974, lorsque le musée reçut la première indication se

³⁵ Jerome S. Sandler, « Obituary: Philip John Crossley Dark (1918-2008) », *American Anthropologist* 110 (4), 2008, p. 536-538.

³⁶ On ignore si Onuora et Dark se connaissaient. Dark et Murray, eux, se connaissaient bien ; ils échangeaient des analyses de leurs travaux respectifs (voir par exemple Dark, « Benin Bronze Heads: Style and Chronology », dans Daniel F. McCall et Edna G. Bay, *African Images: Essays in African Iconology*, New York, Holmes & Meier/Africana Publishing Company, 1975, p. 25-103). Onuora et Murray se connaissaient à coup sûr ; ils faisaient l'un et l'autre partie du National Council for the Advancement of Arts and Culture, établi à Lagos en 1959 (Chika Okeke-Agulu, *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*, Durham et Londres, Duke University Press, 2015, p. 307).

³⁷ <https://www.britannica.com/biography/Onuora-Nzekwu>. En 1976, Nzekwu fut nommé directeur administratif et rédacteur en chef de la News Agency of Nigeria (<http://www.nan.ng/about-us/>; <https://www.thecable.ng/obituary-onuora-nzekwu-legendary-co-author-eze-goes-school-couldnt-afford-books>). Il est probable que, dans ce rôle également, il ait souvent rencontré des membres du comité d'organisation du FESTAC.

³⁸ Dele Jegede, « The Essential Emokpae », dans Clémentine Deliss, (dir.), *Seven Stories about Modern Art in Africa*, Whitechapel/Flammarion, New York et Paris, 1995, p. 200 ; Flora Edouwaye S. Kaplan, « Les femmes dans la société et les arts de Bénin », dans Barbara Plankensteiner (dir.), *Bénin. Cinq siècles d'art royal*, Snoeck, Amsterdam, 2008 (2007), p. 144.

³⁹ « Benin Ivory Mask », mémorandum confidentiel signé JPH (John Pope-Hennessy, directeur du British Museum de 1974 à 1976), 3 septembre 1974, archives du British Museum (ci-après ABM).

rapportant au retour du pendentif⁴⁰ : un travail centré sur les récits oraux de témoins. Nous proposons ici une troisième méthode : celle de diriger la focale sur un objet particulier produit par le British Museum en réponse à la requête du Nigeria.

Les archives du musée contiennent un dossier intitulé « Masque en ivoire de la reine Idia – restitution FESTAC, etc. », dans lequel se trouve une petite feuille de papier du type memorandum. En en-tête, « Département d’ethnographie du British Museum » et, plus bas et en plus petit, « destinataire » et « expéditeur ». Après le premier est griffonné le nom « Malcolm » et après le second « John », suivi d’une date : 17/10/77. « Malcolm » est Malcolm McLeod, conservateur en chef de 1974 à 1990 du Département d’ethnographie du Museum of Mankind où, à l’époque, était conservé le pendentif d’Idia, et « John » est John Picton, conservateur adjoint de 1974 à 1979. Suit la phrase ci-après : « Lors de sa dernière visite, Ekpo Eyo [directeur du Département fédéral des antiquités du Nigeria de 1968 à 1979] s’est dit convaincu que présenter la copie serait reçu comme une insulte ». La copie en question est l’objet particulier qui nous intéresse ici.

En septembre 1974, le Conseil d’administration du British Museum avait fait savoir qu’en aucun cas il n’accepterait de prêter ou de rendre le pendentif d’Idia, et ce pour trois raisons : le règlement du musée interdisait toute cession, ce qui rendait impossible toute restitution ; l’œuvre était trop fragile pour voyager, ce qui interdisait le prêt et, en tout état de cause, comme on l’a déjà vu, il existait d’autres collections auxquelles on pouvait emprunter un pendentif⁴¹. Les administrateurs du musée, cependant, n’étaient pas les seules personnes concernées, côté britannique. Le Foreign and Commonwealth Office (le Ministère des affaires étrangères) s’intéressait lui aussi de près à l’affaire du pendentif. Pour le FCO, cela soulevait d’importantes questions diplomatiques. Entraient en jeu, en particulier, la vente d’armes britanniques au Nigeria, un contentieux en cours opposant la compagnie British Petroleum aux autorités de Lagos et le fait que le Nigeria occupait une importante place au sein des pays de la zone sterling⁴². L’affaire Idia, craignait le FCO, risquait d’avoir des conséquences géopolitiques néfastes. À nouveau, le pendentif devenait une bombe diplomatique.

⁴⁰ En fait, la suggestion datait de Janvier 1974. Elle avait été faite par le commandant du Police College d’Ikeja, dans une lettre adressée au Haut-Commissaire du Royaume-Uni à Lagos. Le British Museum en reçut copie en avril, via le FCO. (« Benin Ivory Mask », memorandum non signé reçu par le Conseil d’administration du musée le 14 septembre 1974. ABM).

⁴¹ Lettre du Conseil d’administration à D.W.R. Lewis, Département Afrique de l’Ouest, FCO, 16 septembre 1974. ABM. Un argument supplémentaire, se rapportant à la troisième raison invoquée, allait comme suit : plusieurs années auparavant, le gouvernement nigérian avait eu l’occasion d’acquérir le pendentif qui allait se retrouver au Museum of Primitive Art, mais il avait décliné cette offre, estimant le coût (20 000 livres sterling) trop élevé. Pour un récit détaillé de cette offre, voir Bodenstein, *art. cit.*, sous presse.

⁴² Nous remercions Felicity Bodenstein d’avoir appelé notre attention sur des mémorandums se trouvant dans les archives du FCO concernant la question de la vente d’armes au Nigeria par le Royaume-Uni et le différend British Petroleum. À propos de l’implication du Nigeria dans la zone sterling, voir « Negotiations with Nigeria for the return of the Benin Ivory Mask », memorandum rédigé par Malcolm McLeod à l’intention du président du Conseil d’administration du British Museum et du directeur du musée, préalablement à une réunion avec le Ministère des affaires étrangères britannique le 25 mai 1977. ABM. Il existe par ailleurs, dans les archives du musée, une correspondance d’ordre plus général relevant des avantages *soft power* qu’il y avait à restituer le pendentif afin de remédier à une situation dans laquelle « le Royaume-Uni semble mal se sortir par rapport à d’autres pays occidentaux qui remportent un nombre disproportionné d’importants contrats passés, quasiment tous les jours, par [le Nigeria] » (copie d’une lettre signée Beverly Pick, adressée au Premier ministre, Harold Wilson, en date du 30 décembre 1974. ABM). Pour plus d’informations sur le différend BP, voir Chibuike Uche, « British Petroleum

Si les administrateur·rice·s du British Museum s’imaginaient que leur refus mettrait un terme à l’affaire, elles et ils se leurrèrent. À l’automne 1976, poussé par les autorités nigérianes, le FCO tentait encore de convaincre le musée de prêter le pendentif. Déjà Lagos avait abandonné l’espoir d’une restitution en bonne et due forme et – avec un calme impressionnant, vu les circonstances – « en appelait à la compréhension du gouvernement de Sa Majesté, qu’il priait de coopérer au succès du festival » en acceptant que le pendentif regagne le Nigeria pour la durée du FESTAC, « manifestant par-là de manière concrète sa bonne volonté »⁴³. Le musée n’en eut cure et, peu après avoir reçu une nouvelle supplique du FCO⁴⁴, produisit un communiqué de presse par lequel il réitérait officiellement sa position⁴⁵.

Quelques semaines après la publication de ce communiqué, l’idée qu’Ekpo Eyo trouverait par la suite si insultante se fit jour : au lieu de l’original du pendentif, le Nigeria recevrait une copie. Le conseil d’administration lança d’abord un ballon d’essai⁴⁶. L’idée plut au FCO, qui ne tarda pas à l’adopter⁴⁷. Ce n’était pas la première fois que le musée envisageait de faire copier un objet du royaume de Bénin. Lors d’une première tentative de convaincre le musée de restituer le pendentif d’Idia, le FCO avait mentionné un plan qu’il caressait, à savoir d’amener la reine d’Angleterre à rendre au Nigeria une paire de léopards d’ivoire et de bronze de sa collection – chef-d’œuvre qui, à ce moment-là (et aujourd’hui encore) était en prêt permanent au British Museum⁴⁸. Si, à des fins diplomatiques, Buckingham Palace se laissait convaincre de restituer les léopards, certainement le musée pourrait en faire de même pour le pendentif... Réponse du musée, qui de toute évidence ne voyait pas la chose du même œil : « À l’avis du conservateur

vs. the Nigerian Government: The Capital Gains Tax Dispute, 1972-9 », *The Journal of African History* 51 (2), 2010, p. 167-188.

⁴³ Lettre du Département Afrique de l’Ouest du FCO, signée Patrick Roberts et adressée à Malcolm McLeod, 5 octobre 1976. ABM.

⁴⁴ Lettre du Département Afrique de l’Ouest du FCO, signée Patrick Roberts et adressée à Malcolm McLeod, 19 octobre 1976. ABM.

⁴⁵ Texte d’un communiqué de presse intitulé « Benin Ivory Mask », daté du 25 octobre 1976. ABM. Ce communiqué avait été rédigé en partie pour répondre à l’annonce, dans les journaux nigériens, que le British Museum avait consenti à prêter le pendentif à condition que le gouvernement nigérian accepte de verser une caution de 1,5 million de livres sterling. Le musée démentit avec véhémence ces informations. (« Negotiations with Nigeria for the return of the Benin Ivory Mask », mémorandum rédigé par Malcolm McLeod à l’intention du président du Conseil d’administration du British Museum et du directeur du musée, préalablement à une réunion avec le Ministre des affaires étrangères le 25 mai 1977. ABM.)

⁴⁶ Lettre portant la mention « confidentiel », signée Trevalyan (Humphrey Trevalyan, président du Conseil d’administration) adressée à Michael Palisser, secrétaire adjoint du FCO, et datée du 12 novembre 1976. ABM. L’idée de présenter une réplique avait, semble-t-il, été caressée quelques années plus tôt par le Conseil, mais il n’en était rien sorti (mémorandum intitulé « File Note for Files A3/2/60 and 133 75/01 – Benin Ivory Mask », signé G.B. Morris (George Morris, secrétaire du musée), 22 décembre 1976. ABM.

⁴⁷ Réponse de Michael Palisser à Humphrey Trevalyan, portant la mention « confidentiel », 19 novembre 1976. ABM.

⁴⁸ Lettre du Département Afrique de l’Ouest du FCO, signée D.W.R. Lewis à M.F. Webb (Maysie Florence Webb, directrice adjointe du British Museum de 1971 à 1983), 23 juillet 1974. ABM. Ces pièces, qui aujourd’hui toujours « appartiennent » à la reine et restent exposées au British Museum, comme le pendentif d’Idia, furent pillées en 1897.

en chef des collections ethnographiques [McLeod], ce qu'il convient de faire [...] c'est des répliques des deux léopards, de sorte que Londres et le Nigeria puissent chacun exposer un original et une réplique »⁴⁹. Il ne semble pas qu'on se soit préoccupé de savoir si le Nigeria serait prêt à accepter que l'on traite ainsi son patrimoine. Pas plus d'ailleurs qu'on ne se soit demandé quelle pourrait être la réaction du Nigeria face à une copie du pendentif d'Idia.

Une fois obtenu l'accord du FCO – « Je remercie le Conseil d'administration de son offre d'accorder aux Nigériens une réplique du Masque », écrivit à son président, sans une once d'ironie, le Secrétaire général adjoint du FCO⁵⁰ – on s'attela à établir comment procéder concrètement. On avait tout d'abord eu l'idée de faire une copie à main levée, mais on comprit bien vite que ce ne serait pas possible. Aussi, contrairement à l'avis de McLeod et de plusieurs autres membres du Conseil qui tous pensaient que la surface du pendentif était trop fragile pour un tel traitement, on opta pour un moulage. Le pendentif recevrait une pellicule de laque qui le protégerait tout au long du processus et qui, celui-ci mené à bonne fin, serait retirée ; quant à la réplique, elle serait en résine⁵¹. La tâche serait confiée à Derrick Giles, du service reproduction du musée – un remarquable conservateur au dire de tous.

Si réussie fut la réplique aux yeux des administrateur·rice·s qu'elle valut à Giles non pas une mais deux lettres de félicitations de la part de la toute haute hiérarchie. La seconde lettre, signée par nul autre que le directeur du musée, se lisait comme suit :

« M. David Owen m'a demandé de vous écrire pour vous remercier sincèrement de tout ce que vous avez fait au début de l'année pour réaliser la copie du masque d'ivoire. Il regrette que la situation politique actuelle ne lui permette pas d'offrir maintenant cette réplique aux Nigériens, mais il espère pouvoir le faire dans le futur »⁵².

Comme le suggèrent ces lignes, le gouvernement britannique mit du temps à comprendre que son homologue nigérian pourrait bien – pour faire un euphémisme – ne pas se satisfaire d'une copie. Il importe de noter que les deux lettres adressées à Giles, comme le mémorandum faisant mention de la vive désapprobation d'Ekpo Eyo, furent écrites après le FESTAC : le 29 juillet pour la première et le 11 octobre pour la seconde. Bien après la fin du FESTAC, la bombe-pendentif restait enclenchée.

La réplique n'était pas prête à temps pour le festival. Selon les registres du musée, Giles la créa entre le 3 et le 15 juillet 1977, cinq mois bien comptés après le FESTAC. Pourquoi si tard ? On n'en sait trop rien. Ce qui est clair, c'est qu'à deux reprises au moins, après le festival, le FCO tenta de présenter la réplique à des émissaires du Nigeria. En pure perte. Fin de non-recevoir. La chose tourna même une fois au comique. En juin 1977 se tint à Londres l'Assemblée du

⁴⁹ « Benin Ivory Mask », mémorandum confidentiel signé JPH (John Pope-Hennessy, directeur du British Museum, 1974-1976), 3 septembre 1974. ABM.

⁵⁰ Lettre portant la mention « confidentiel », signée Trevalyan et adressée à Michael Palisser, 19 novembre 1976. ABM.

⁵¹ Mémorandum intitulé « File Note for Files A3/2/60 and 133 75/01 – Benin Ivory Mask », signé G.B. Morris (George Morris, secrétaire du musée), 22 décembre 1976. ABM ; note manuscrite non datée de John Picton à Malcolm McLeod. ABM.

⁵² Lettre à Derrick Giles du président du Conseil d'administration, 29 juillet 1977, et lettre à Giles de David Wilson (directeur du British Museum de 1977 à 1992), 11 octobre 1977. Toutes deux ABM.

Commonwealth, réunissant vingt-six chefs de pays anglophones. À cette occasion, Owen souleva la question de la réplique auprès du général de Joseph Nanven Garba, ministre nigérian des affaires étrangères. Silence total. Une possibilité – que le FCO essaie de procurer au Nigeria un autre pendentif d'Idia, dont la rumeur voulait qu'il soit dans une collection britannique privée – fut accueillie par un silence assourdissant ou, à en croire un mémorandum, « studieusement évité »⁵³.

Face au refus d'entrer en matière du Nigeria, le FCO finit par reculer ; la réplique ne serait pas présentée :

« Les Nigériens, » écrivit Owen au président du Conseil d'administration du musée, « ont eu deux occasions de manifester leur intérêt pour la réplique et n'ont pas réagi. Si nous revenons à la charge, nous risquons de relancer l'affaire [...] Se fondant sur l'existence de la réplique, les Nigériens pourraient rouvrir la campagne pour le retour du masque, nous proposer de garder la copie et nous demander de rendre l'original »⁵⁴.

Et ce n'était pas tout.

« Notre suggestion de leur remettre la réplique, » ajoutait Owen, « risquerait aussi d'être perçue comme reflétant une vue critique de leurs propres artistes car, avant l'ouverture du festival, une copie réalisée par des sculpteurs nigériens et présentée à grand renfort de publicité aux organisateurs de la manifestation avait été qualifiée par la presse locale de plus belle encore que l'original »⁵⁵.

Là, l'affaire se corsait. Pendant que les Britanniques pesaient le pour et le contre de leur copie, une autre réplique avait fait surface... au Nigeria.

IV. Répliques nigérianes

À Benin City, 1976 touchait à sa fin quand l'Oba Akenzua II (qui régna de 1933 à 1978) commanda à des artistes une réplique du pendentif du British Museum. Le 3 janvier 1977, au cours d'une cérémonie à la caserne Dodan de Lagos, la pièce fut présentée au chef de l'État, le général Olusegun Obasanjo, par le contre-amiral Husaini Abdullahi, gouverneur de la Province de Bendel (où se trouve Benin City), en la présence du président du FESTAC, le commandant Ohegomie Promise Fingesi, et de plusieurs représentants du Ministère des affaires et de la culture des chefferies. En la recevant, signala le journaliste Bayo Rotibi dans le *Daily Times* de Lagos, Obasanjo déclara qu'à coup sûr cette pièce « montrait [...] que les petits-enfants des grands artistes de Bénin étaient tout aussi capables que leurs ancêtres de créer des œuvres d'art »⁵⁶.

⁵³ Mémorandum manuscrit intitulé « Benin Ivory Mask » du bureau du secrétaire adjoint du British Museum, adressée à David Wilson, 15 juin 1977 ; mémorandum sans titre signé M (McLeod), 17 juin 1977. Tous deux ABM.

⁵⁴ Lettre de David Owen à Humphrey Trevalyan, 6 octobre 1977. ABM.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Bayo Rotibi, « Nigeria's Ego: Hail 5 Ivory Carvers », *Daily Times*, 4 janvier 1977, p. 5.

L'article de Rotibi parut le 4 janvier. Les jours suivants, la remarque d'Obasanjo fut reprise et amplifiée dans la presse. Le 6 janvier, un article du *Daily Times* (Nigeria) présentait la nouvelle sculpture comme étant une « récréation », suggérant par-là que la copie était l'égal de l'original⁵⁷. Par la suite, un billet d'opinion, publié dans le même journal, vit en elle plus encore :

« Elle est magnifique, encore plus belle que le vieux masque qui hante notre sommeil et perturbe notre quotidien »⁵⁸.

Dans une lettre à l'éditeur, l'admiration monta encore d'un cran :

« [La] réplique a une valeur monétaire bien plus grande que l'original qui nous a été pris il y a des années et il faut espérer que notre Département des antiquités, comprenant que cette valeur est sans limite, saura la mettre à l'abri du vol »⁵⁹.

Hyperbole ? Certes. Il n'empêche que ces affirmations successives font aussi – et surtout – ressortir une différence fondamentale d'approche entre les acteurs nigériens et britanniques, de la saga du retour du pendentif d'Idia. Pour les Britanniques, il ne faisait aucun doute que seule une pièce avait de la valeur : l'original. Pour les Nigériens, l'originalité, tout comme la valeur, revêtaient une élasticité et une signification plus complexes.

Si la réplique du British Museum se voulait une copie exacte de l'original, il n'en était pas de même de celle du Nigeria. Faute d'accès à l'original, il était évident d'entrée que les sculpteurs nigériens auraient à se baser sur des photographies – en particulier sur une carte postale imprimée dans les années 1960, au dos de laquelle figuraient les dimensions de l'objet – et que cela affecterait concrètement leur copie. La carte postale (comme la couverture du livre Forman/Dark) montrait le pendentif de face ; il serait en conséquence impossible de reproduire des détails de la pièce vue de côté et de dos. Cette difficulté fut relevée dans la presse de l'époque⁶⁰ et on en voit l'incidence sur la réplique aujourd'hui exposée au Musée national de Lagos. Deux différences sautent aux yeux : la coiffure n'est pas la même (dans l'original et la copie britannique, celle-ci comporte trois rangs, alors que, dans la copie nigérienne, elle n'en a que deux) ; le revers, évidemment impossible à voir sur la carte postale, est traité différemment. Sur un autre point, la réplique nigérienne visait explicitement à s'écarter de l'original. La coiffure de ce dernier est endommagée. Alors que la copie britannique reproduit cet accident, ce n'est pas le cas de la copie nigérienne. Ce qui a été perdu est restauré. Autre restauration : à la base du front, deux incrustations verticales disparues dans l'original et donc absentes dans la copie britannique.

À l'évidence, la copie nigérienne visait à réparer : réparer au sens de remettre en état (du latin *reparare* – *re* [de nouveau] + *parare* [apprêter]) et au sens de rendre (du moyen français *reparer*, rentrer dans son pays). De cette double visée résulte un objet qui n'est pas tant une

⁵⁷ *Daily Times*, 6 janvier 1977, p. 17.

⁵⁸ Chukwujindu Nnite, « Carvers that Deserve a Handshake », *Daily Times*, 20 janvier 1977, p. 16. Voir aussi Alma Robinson, « The Controversial Mask of Benin », *Washington Post*, 11 février 1977.

⁵⁹ Herbert Ibikunle, « Higher Values », *Daily Times*, Janvier 1977 (date exacte inconnue).

⁶⁰ Bayo Rotibi, *art. cit.*, 4 janvier 1977, p. 1.

copie qu'une réponse, un écho. La copie existe grâce à l'original, avec laquelle elle dialogue, mais s'en distingue. Elle est aussi en dialogue avec d'autres objets qui lui font écho et, de ce fait, la transforment.

Aux yeux du FCO et du British Museum, le retour du pendentif sous la forme d'une copie tenait de la pure substitution. Pour les autorités nigérianes, il y allait de tout autre chose : non pas de remplacer un pendentif par un autre, mais par une multiplicité d'autres. Au lieu d'une sculpture sur le modèle de l'original, elles en commandèrent deux – la copie voulue par Akenzua II et une autre faite à la demande du Ministère fédéral de l'information⁶¹. À cet effet, celui-ci s'adressa non pas à un ou même à deux artistes, mais à toute une équipe de maîtres béninois. Au bout du compte, une bonne partie du projet fut menée à bien par deux hommes, Joseph Alufa Igbinovia et Emoruyi Omoregie⁶². La presse écrite et les chercheurs se sont cependant signalés par la participation d'au moins six exécutants, coiffés par Félix Idubor (1928-1991), artiste renommé dont l'œuvre avait été exposée lors du premier Festival mondial des arts nègres. Un autre artiste encore entra en lice, Erhabor Emokpae, qui avait aussi exposé à Dakar et dont nous avons déjà fait la connaissance. Emokpae fut chargé de la scénographie du FESTAC⁶³. Dans ce rôle, et dans l'esprit de consommation ostentatoire⁶⁴ qui concrétisait la manifestation dans son ensemble, il inonda Lagos du logo. Il ordonna la construction de gigantesques médaillons. L'un, haut de plusieurs mètres, fut monté sur une plateforme pivotante. D'autres, de grande taille et de couleur noir et or, étaient immobiles⁶⁵. Des drapeaux et des bannières géantes à l'image du pendentif furent dressés le long des avenues, dans les stades et autres lieux publics. Des versions moins voyantes du logo se répandirent un peu partout – brochures, programmes, affiches, badges et T-shirts (Fig. 5), casquettes, tasses, sacs et même rouleaux de papier hygiénique, le tout fabriqué selon les spécifications du comité d'organisation. Les boutiques regorgèrent de souvenirs en argent et plaqué or, de cendriers, de porte-clés et de fanions, tous ornés du logo. Banques, brasseries et grands magasins l'incorporèrent dans leur publicité (Figs. 6-7). On vit Idia partout, y compris sur les billets de 1 naira qui avaient été émis quatre ans plus tôt en prévision du festival. En photo, le Lagos de l'époque évoque une campagne de rapatriement à l'échelle d'une ville.

Cette campagne fit si bien que sous peu la distance séparant le logo de son origine se trouva abolie. Dans un article de presse de janvier 1977, un tour de phrase révélateur donne le

⁶¹ Barbara Winston Blackmun, « Contemporary Contradictions: Bronzecasting in the Edo Kingdom of Benin », dans Gitti Salami et Monica Blackmun Visoná (dirs.), *A Companion to Modern African Art*, Oxford, Wiley Blackwell, 2013, p. 400.

⁶² La pièce exposée au Musée national est généralement attribuée à Igbinovia (Joseph Nevadomsky, « Vergangenheitsbewältigung. Recursive Practices and Historical Consciousness among Brass-Casters in Benin City », *Critical Interventions: Journal of African Art History and Visual Culture* 6 (1), p. 48 ; Adepeju Layiwola *art. cit.*, 2007). Il reste toutefois une part de doute : Igbinovia lui-même avance que, bien qu'il ait remporté un concours opposant sa sculpture à celle d'Omoriegie, la pièce exposée est celle d'Omoriegie (Blackmun 2013, *art. cit.*, p. 400).

⁶³ Dele Jegede, *art. cit.*, 1995, p. 200.

⁶⁴ Andrew Apter, *op. cit.*, 2004.

⁶⁵ Joseph Nevadomsky, communication personnelle, avril 2019.

pendentif du British Museum pour « le symbole du FESTAC »⁶⁶. Un autre article, publié à la même date ou à peu près, comporte deux photos – l’une de l’original, l’autre de la copie d’Igbinovia, dont la légende se présente de manière telle qu’il est bien difficile de distinguer l’un de l’autre⁶⁷ (Fig. 8). Chevauchements, confusion voulue ? Résultat : l’original est devenu la copie et la copie l’original. Ou encore : chacun est devenu l’autre, si bien qu’au final les deux ne font qu’un, lequel peut se répéter à l’infini. La boucle est enfin bouclée.

* * *

Partie restitution d’un patrimoine séculaire pillé et partie consommation ostentatoire dans un pays au pétro-naira triomphant, le flot d’images d’Idia que charria Lagos lors du FESTAC constitua tout ensemble une puissante démonstration décoloniale et une brillante entreprise de marketing. Ayant délivré Idia de ses liens de captive et reproduit son visage encore et encore sur le sol ancestral, l’État nigérian tissait la trame d’une singulière histoire, celle d’une nation destinée à devenir le phare du monde noir et la dynamo économique d’un Sud mondialisé, libéré des chaînes du colonisateur. Coup de clairon lancé aux opprimé·e·s par une dictature militaire asservie au capitalisme qui régissait cette même oppression, les avatars du pendentif d’Idia contribuèrent puissamment à asseoir la domination du régime Obasanjo. Rarement instrumentalisation de l’art à des fins politiques avait été menée avec un tel brio.

⁶⁶ Mahmood Baba Ahmed, « FESTAC: Time to Re-Assess our Culture », *New Nigerian*, 15 janvier 1977.

⁶⁷ Bayo Rotibi, *art. cit.*, 4 janvier 1977, p. 1.

Dominique Malaquais and Cédric Vincent, “Replicate This Into the FESTAC Loop”, in Eva Barois de Caebel, Koyo Kouoh, Mika Hayashi Ebbesen, Ugochukwu Smooth C. Nzewi (eds.). 2020. *Condition Report: On Art History in Africa*, Berlin, Motto and Raw Material Company, Dakar.

REPLICATE THIS! INTO THE FESTAC LOOP

From January 15 to February 12, 1977, Lagos hosted the Second World Black and African Festival of Arts and Culture—FESTAC for short. FESTAC was a one-off event, unlike anything that had come before or would occur thereafter.⁶⁸

So the story goes, and in many ways it is not wrong. Still, stories of unique things should be cause for pause; more often than not, they elide, skip and gloss over thicker narratives of multiplicity, resonance, and replay. FESTAC may have been a first, but it was also a second, a third, a fourth: to tell its tale(s) is to tell other tales as well—of events, ideas, and symbols with which it entertains an intricate relationship of call and response. The festival and its aftereffects are shot through with overlaps, repercussions, and reverberations. To engage with them is to venture into an elaborate feedback loop. What follows is a foray into this loop. Eschewing the (largely Eurocentric) focus on chronological linearity that so often attends accounts of historical events, it seeks to offer alternative takes on a moment that galvanized the African world.

Our entry point is an object appropriated, reappropriated, invoked, depicted, replicated, imagined, and reimagined over and over again in the lead-up to FESTAC, in its rollout and in its wake. These pages are not a study of the object itself, but a gaze cast on ways in which it was shaped—refracted and remade—by these processes and on how, in turn, it shaped the festival and its aftermath. The result is a reading of FESTAC that privileges a narrative of mirror effects over one of singularity.

This essay is in four parts, each intended to simultaneously stand on its own and to interlock with the others. Part I is a matter of cycles, Part II of echoes; Part III (itself in two parts) considers entanglements, and Part IV multiplication. The ensemble explores the possibilities of reprise—the fact of repeating and the act of retrieving—as a political project.

I. Five Heists and a Mask

London, 1984: A Nigerian minister in exile is abducted, sedated, packed in a shipping crate and loaded onto a plane for Lagos, where he is wanted for embezzlement. In the crate as well: a Mossad-dispatched Israeli anesthetist charged with keeping the minister unconscious on his forced flight south. Things go awry when a British customs official checks the contents of the container. The plot is thus foiled and the minister, Umaru Dikko, is freed unharmed.⁶⁹

⁶⁸ An abridged version of this text appears in *FESTAC '77: 2nd World Black and African Festival of Arts and Culture*, Cologne: Walter König, 2019. The authors wish to thank Felicity Bodenstein, Sarah Frioux-Salgas, and Joseph Nevadomsky for their kind assistance.

⁶⁹ Alex Last, “The Foiled Nigerian Kidnap Plot,” *BBC World Service*, November 12, 2012. <https://www.bbc.com/news/magazine-20211380>

Surely, writes Wole Soyinka in his 2006 memoir *You Must Set Forth at Dawn*, if the Nigerian government was open to engaging in such operations, it might have set its sights on more relevant objectives, like an ivory carving on view at the British Museum. In the mid-1970s, Soyinka had set afoot a plan to abscond with the carving, a sixteenth-century masterpiece from the Benin Kingdom, with the assistance of soldiers of fortune to be commissioned by a government minister, Chief Anthony Enahoro. Sadly, the writer notes, his plan had come to naught: it had elicited no interest from high-ranking circles of power.⁷⁰

The masterpiece in question was the famed Idia pendant (Fig. 1), one of five of its kind plundered by the British army during the so-called Punitive Expedition of 1897, which laid waste to Benin City. Well known, the story needs but little rehearsing here: Under the leadership of Admiral Harry Rawson, some twelve hundred soldiers burned the capital of the Benin Kingdom to the ground. The palace, its shrines and reserves were looted. Several tons of artworks—exquisite sculptures of ivory and brass, wood and clay—were amassed and shipped to Great Britain, where many were sold to defray the costs of the expedition. The pendant that Soyinka would plan to pilfer some eighty years later, a carving a little over 20 cm in height celebrating the mother of Oba (king) Esigie who ruled from ca. 1504 to 1550, was acquired by the British Museum, where it resides to this day. Another made its way to Germany and two others to the United States. The fifth stayed in England, in private hands.⁷¹

Soyinka's plan was a response to a response. To celebrate and publicize FESTAC, the Nigerian government had chosen an emblem patterned on the British Museum's pendant. A request to lend the pendant to Nigeria for display in Lagos during the festival had been met with unmitigated refusal by the museum. Called upon to intervene, the British government demurred: it had, so it claimed, no leverage, the museum being a free agent in the matter. And so, Soyinka declared:

The mask was stolen property, and the aggrieved had a right to regain their property by any means ... I proposed ... that a task force of specialists in such matters, including foreign mercenaries if necessary, be set up to bring back the treasure—and as many others as possible—in one swift, once-for-all-time, coordinated operation.⁷²

Soyinka is not alone in having devised a plan to retrieve the British Museum's ill-gotten Benin goods. Several others have toyed with the idea. In 1977, filmmaker Eddie Ugbomah made *The Mask*, his second 35 mm feature. Two years later, the film premiered in Lagos at the National Arts Theatre, and in London at the Commonwealth Institute, Kensington.

In 1979, the same year *Moonraker*—the twelfth movie in the James Bond series—was released, another spy thriller [hit screens in Nigeria and Great Britain]. It was titled *The Mask*. Starring in a lead role as Major Obi, a Nigerian

⁷⁰ Wole Soyinka, *You Must Set Forth at Dawn: A Memoir*, New York: Random House, 2006.

⁷¹ For a detailed account of this dispersal, see Felicity Bodenstein, "Cinq masques de l'Iyoba Idia du royaume de Bénin: vies sociales et trajectoires d'un objet multiple," *Perspective: actualité en histoire de l'art* 2019-2, (January 2020), pp. 227-238.

⁷² Wole Soyinka, *You Must Set Forth at Dawn*, New York: Random House, 2006, p. 189.

army detective and spy, was its executive producer, 39-year old Eddie Ugbomah ... The suave major found time while kissing and smooching beautiful British babes, to invade the British Museum in London with foreign mercenaries and retrieve [a Benin] ivory pendant mask ... Some scenes were shot in the actual London museum. It was like pulling a James Bond on the homeland of—and the very intelligence that birthed—the fictitious secret agent.⁷³

“The film,” Ugbomah recalled some forty years later, “was motivated by the British government snubbing our requests for the return of the mask [on the occasion of FESTAC].”⁷⁴ In the intervening years, *The Mask* has gone missing. Despite searches far and wide, copies have proven impossible to locate. Ugbomah’s plot, however, has inspired others. In 2014, veteran Nollywood filmmaker Lancelot Oduwa Imasuen launched *Invasion 1897*. The film’s opening sequences revolve around a theft at a famous (unnamed) London museum. During a university lecture, a British student of Nigerian descent learns of the Benin Punitive Expedition and upon visiting the museum in question at his professor’s behest, discovers an extraordinary trove of looted masterpieces. Like Ugbomah’s Major Obi, he breaches the museum’s security and makes off with a coveted treasure à la Bond. While, in this instance, the pilfered piece is not the Idia carving but a cast brass Benin figure, the ivory pendant looms large in the story: upon entering the museum, the protagonist encounters an imposing banner and on its printed surface is a several-foot-tall image of the selfsame pendant.

Ugbomah and Imasuen both might be forgiven for seeing in the early minutes of Ryan Coogler’s 2018 blockbuster film *Black Panther* a remake of their own takes on the theft of Benin objects at the British Museum.

One of the film’s early scenes [...] is set at the “Museum of Great Britain.” It was [shot] in part at the High Museum of Art in Atlanta [...] but serves as a thinly-veiled stand-in for London’s British Museum. The character Erik “Killmonger” Stevens [...] stands in front of a museum display, examining a selection of African artifacts when [a curator] approaches, offering to tell him about the works.⁷⁵

Among the pieces the curator purports to explain is a much-oversized reproduction of the Idia pendant. Minutes later, in a daring heist, Killmonger and his accomplice Ulysses Klaue make off with another object: a weapon looted by British troops in Benin, we are told (though there seems to be some confusion here between Benin the country and Benin the kingdom), cast in vibranium, the miraculous metal that fuels Wakanda’s might. As in Imasuen’s film, the Idia pendant itself is not the object of theft but plays a pivotal role in the scene.⁷⁶

A year before Coogler’s film came out, yet another tale of Benin artwork theft had made its way into the mainstream. This time, the story was told in a young adult novel, *Legend of Idia*:

⁷³ Eromo Egbejule and Lutz Mücke, “121 Years in Absentia, Tracking the Benin Bronzes,” *The Guardian*, June 4, 2018. <https://guardian.ng/issue/121-years-in-absentia-tracking-the-benin-bronzes/>

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Sarah Cascone, “The Museum Heist Scene in ‘Black Panther’ Adds Fuel to the Debate About African Art Restitution,” *Artnet News*, March 5, 2018. <https://news.artnet.com/art-world/black-panther-museum-heist-restitution-1233278>.

⁷⁶ https://www.youtube.com/watch?v=pfBWPhsiN_w

The Call of the Mask, penned by Jovita Efehi Obadolagbonyi, a self-proclaimed member of the Benin royal family.⁷⁷ Here, the plot centers around the Idia pendant itself but exits the British Museum. The carving is secreted away in the private collection of an English university professor. The latter's son, whose mother is a Benin royal, absconds with the pendant and returns it to its rightful owner, the Oba. Much like the vibranium weapon in Coogler's film, the pendant in Obadolagbonyi's novel is endowed with awesome powers.

Some of the resemblances between these heist stories may be a function of borrowing or even plagiarism. More importantly, however, the similarities and repetitions point to a pattern. With cyclical regularity calls for redress resulting from Africa's historical dispossession at the hands of Europe and Euro-America run afoul of systems put in place to deny the violence of this dispossession. In this context, claims of plunder, loss, and ensuing trauma as well as attempts at repair are caught as if in an echo chamber: lest they be swallowed by the resounding silence with which they are met over and over again, they require constant (re)iteration. The Idia pendant is trapped in precisely such a loop.

II. Into the Echo Chamber

Google searches for the terms "Idia" and "FESTAC" turn up manifold mentions of Nigeria's unsuccessful quest to repatriate the pendant for the festival. In these web accounts as in many scholarly texts addressing the question,⁷⁸ the assumption seems to be that before FESTAC there had been no such attempts. Recent research by art historian Felicity Bodenstein⁷⁹ shows otherwise. Already in the 1940s, she writes, there was talk of returning to Nigeria at least one of the five ivory pendants looted from Benin City in 1897, and in the following two decades repeated attempts were made to achieve this. An element of amnesia seems at hand here, with early calls for repatriation overlooked or altogether forgotten, even though widely disseminated evidence—a 1961 postage stamp adorned with an image of the British Museum pendant, to cite but one example—points to the resonance of these calls across Nigeria and West Africa more generally.

Seemingly forgotten as well are pre-FESTAC instances in which the Idia pendant was deployed by the Nigerian government as a symbol of its investment in Pan-African endeavors. One such instance was the First World Festival of Negro Arts (FESMAN) hosted in 1966 by Léopold Sédar Senghor's Senegal. Over the course of nearly a month, from April 1 to 24 of that year, tens of national delegations, hundreds of artists, and thousands of spectators from across the African and Atlantic worlds converged on Dakar in a hybrid celebration of Negritude and Pan-African ideals.⁸⁰ Nigeria was the festival's official guest of honor. In this context, a vast

⁷⁷ Unitingwalls International Publisher, 2017.

⁷⁸ See, for example, Babatunde E. Adebisi, *Legal and Other Issues in Repatriating Nigeria's Looted Artefacts*, Abuja: self-published, 2009, p. 90, 125, 153; Jeanette Greenfield, *The Return of Cultural Treasures* [1989], Cambridge: Cambridge University Press, 2007; Staffan Lundén, "Displaying Loot: The Benin Objects and the British Museum," PhD diss., University of Gothenburg, 2016, p. 94, 181, 183, 227–28, 406, 409, 455; David Wilson, *The British Museum: Purpose and Politics*, London: British Museum Publications, 1989, p. 113; Adepeju Layiwola, catalogue entry in *Bénin: Cinq siècles d'art royal*, ed. Barbara Plankensteiner, Gent: Snoeck, 2007, p. 504–5.

⁷⁹ See Bodenstein, "Cinq masques de l'Iyoba Idia du royaume de Bénin."

⁸⁰ For an analysis of the First World Festival of Negro Arts as an interweaving of Negritude and Pan-African ideals, see David Murphy, "Performing Global African Culture and Citizenship: Major Pan-African Cultural

contingent of artists (painters and sculptors, performers, musicians and writers) flew in from Lagos. On printed material produced at the time of the festival by the Nigerian Federal Ministry of Information, the British Museum pendant takes pride of place. It adorns the cover of a forty-page FESMAN special edition of the magazine *Nigeria Today* titled *Our Cultural Heritage* (Fig. 2).

The Idia-bedecked special issue served two purposes. At the same time as it celebrated the glory of Nigeria's past, it highlighted colonial thefts of artwork embodying this past. In this latter regard, it spoke to—and may well have been meant as a direct indictment of—one of FESMAN's pivotal events, a wide-ranging exhibition titled *Art nègre: sources, évolution, expansion* that Senghor himself had overseen and housed in a purpose-built museum.⁸¹ This show, which traveled to Paris's Grand Palais following its Dakar run, highlighted important works of classical African art. Pieces hailing from the Benin Kingdom featured prominently. Of the Idia pendant, however, there was no sign. The cover of the magazine called stark attention to this absence and in the process to the fact that many of Africa's finest works of historical art were not available for viewing on the continent because they had been looted.

This had been a key issue in the run-up to the festival. Numerous works included in *Art nègre* hailed from Western art institutions. In order to make this possible, Senghor had dispatched emissaries to Europe and North America. Even as the latter were calling on curators from New York to Paris, London, and Berlin, voices were raised on the continent, demanding the return of Africa's looted art. This was the case even among Senghor's allies. In January 1965, Beninese poet and journalist Paulin Joachim, an adept of the Senegalese president's Négritude philosophy, penned a scathing editorial on the subject. Titled "Rendez-nous l'art nègre" ("Return our negro art"), it appeared in *Bingo*, a Dakar-based magazine widely read across francophone West Africa. Such demands sparked panic in Western *haute culture* circles, prompting Senghor himself to personally vouch for the safe return of objects lent from abroad. This is avowed in a letter dated August 6, 1965, addressed by Senegal's ambassador in France, Médoune Fall, to the exhibition's head curators, Beninese ethnographer Alexandre Adandé and French museographer Georges-Henri Rivière:

Having been informed of hesitations on the part of certain museums and collectors regarding the loan of works for the Dakar and Paris iterations of the *Art nègre* exhibition, [the] President [...] has entrusted me with extending to you his most formal assurances. Absolutely no claims will be tolerated on the occasion of the World Festival of Negro Arts, an event we are determined will stand as a beacon of international cooperation and interracial understanding, in the service of human friendship and the prestige of "Négritude."⁸²

In addition, all loan requests were accompanied by a printed statement to this same effect.⁸³

Festivals from Dakar 1966 to FESTAC 1977," *Tate Papers*, Autumn 2018. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/30/performing-global-african-culture-and-citizenship>.

⁸¹ For a detailed analysis of the exhibition, see Cédric Vincent, "'The Real Heart of the Festival': The Exhibition of *L'Art Nègre* at the Musée Dynamique," in *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966: Contexts and Legacies*, ed. David Murphy, Liverpool: Liverpool University Press, 2016, p. 55–73. See also: Éloi Ficquet and Lorraine Gallimardet, "On ne peut nier longtemps l'art nègre," *Gradhiva* 10, 2009, p. 134–55.

⁸² Letter dated August 4, 1965. Archives des Musées Nationaux, Paris (hereafter AMN), file 4CC68.

⁸³ Précis of a preparatory work session held in Paris on July 29, 1965, concerning the exhibition *L'Art nègre*. . AMN, file 4CC68.

At around the same time behind closed doors, as internal memoranda show, the Nigerian delegation to FESMAN was expressing doubts about allowing objects in its national collections to travel to Paris for the Grand Palais leg of *Art nègre*. Why, the head of its Antiquities Department wanted to know, should museums on the continent lend works of art to Europe when the latter already held so many in their collections? Why too should it do so when institutions particularly rich in this regard—most notably the British Museum—were unwilling to consider reciprocal loan agreements allowing Africans unable to travel outside the continent to become acquainted with their own heritage?⁸⁴ The official asking these astute questions was Kenneth Murray, founder of the National Museum in Lagos, the very man who in the 1940s and 50s had (unsuccessfully) sought to repatriate to Nigeria one of the Idia pendants that eventually made its way to the United States—first into the Nelson Rockefeller Collection, then the now defunct Museum of Primitive Art, and eventually the Metropolitan Museum of Art.⁸⁵

Though the pendant itself does not come up in these memoranda, the questions raised by Murray in the context of FESMAN had for years been the focus of intense debate at ICOM (International Council of Museums, a non-governmental organization closely linked to UNESCO). This, too, is addressed in the FESMAN internal memos, notably by *Art nègre* curator Rivière, who served as president of ICOM from 1948 to 1965. These very same issues, as well as those raised in Joachim’s editorial, were addressed yet again at another major, pre-FESTAC gathering on the continent: the First Pan-African Cultural Festival (PANAF) held in Algiers in 1969. Speech after speech given during the several-day symposium that introduced the festival circled back to the matter, culminating in a manifesto calling for “all steps necessary to be taken, including by way of international organizations, to retrieve the objects and archives pillaged by colonial forces.”⁸⁶ One such initiative was launched a few years later by none other than Mobutu Sese Seko. In 1973, the Zairian leader gave a widely relayed speech before the United Nations General Assembly, demanding the repatriation of Africa’s heritage and the condemnation of its colonial looters.⁸⁷

Nigeria’s demand that the British Museum’s Idia pendant make its way back to Africa on the occasion of FESTAC was built, thus, on ample precedent: two decades of activism at the very least. And yet, in the age of *Black Panther* and half a century on, here we are. As the much-heralded 2018 Sarr-Savoy report on restitution⁸⁸ exemplifies—its call for the return of artworks

⁸⁴ “Exposition d’art nègre. Séance de la commission du programme du 30 juin 1965.” AMN. See also Maureen Murphy, *De l’imaginaire au musée: Les arts d’Afrique à Paris et à New York (1931–2006)*, Dijon: Les presses du réel, 2009, p. 273.

⁸⁵ Bodenstein, “Cinq masques de l’iyoba Idia,” p. 231.

⁸⁶ “Actes finaux,” *La culture africaine: Le symposium d’Alger (21 juillet–1^{er} août 1969)*, Algiers: Société Nationale d’Édition et de Diffusion, 1969, p. 185.

⁸⁷ For analyses of Mobutu’s United Nations intervention in the restitution debate, see Douglas N. Thomason, “Rolling Back History: The United Nations General Assembly and the Right to Cultural Property,” *Case Western Reserve Journal of International Law* 22 (1), 1990, p. 48 ff and Sarah Van Beurden, *Authentically African: Arts and the Transnational Politics of Congolese Culture*, Athens, Ohio: Ohio University Press, 2015, chapter 3.

⁸⁸ Felwine Sarr and Bénédicte Savoy, “Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain: Vers une nouvelle éthique relationnelle,” November 2018. <https://bj.ambafrance.org/Telecharger-l-integralite-du-Rapport-Sarr-Savoy-sur-la-restitution-du>.

an echo of so many others before it but cause for fevered debate nonetheless—the loop keeps looping. *Plus ça change...*

III. Diplomatic Bomb: A Story in Two Parts

Dakar Object(ion)s

The choice of the Idia pendant as the emblem for FESTAC in 1977 reads as an explicit rebuke of ideas undergirding Senghor's First World Festival of Negro Arts. On the occasion of the Dakar event, Lagos had been officially designated as the site of the second FESMAN. As far as the Senegalese president was concerned, the Nigerian iteration of the festival would take up where his 1966 paean to Négritude had left off. Initially things looked set for just such a continuation with a significant Senegalese presence on the FESTAC organizing committee, most notably by Alioune Diop, founder of the famed Paris-based *Présence Africaine* publishing house and linchpin of the Dakar festival, in which he held the role of Secretary General. Soon, however, rifts began appearing with Senegal and Nigeria both vying for ideological control of the committee. As historian Andrew Apter notes,⁸⁹ one of the first major disagreements between the two countries was centered on the new festival's emblem. Determined that Senghor's trademark philosophy be retained as the pivot of the Lagos gathering, the Senegalese contingent fully expected that the logo used to publicize the 1966 event would be adopted by Nigeria. According to its designer, Senegalese artist Ibou Diouf, the graphic was an incarnation of "Negro art" as celebrated by Senghor⁹⁰—that is as a "une source jaillissante qui ne tarit pas: un élément essentiel de la Civilisation de l'Universel qui s'élabore, sous nos yeux, par nous et pour nous, par tous et pour tous."⁹¹ As such, it stood for aspects of Senghorian philosophy by then actively rejected across the anglophone-francophone intellectual spectrum, notably for its reliance on European Modernist thought and its claims to universal applicability. The latter, however, was precisely what Diouf had in mind: he later explained that the design was a direct reference to writings by Senghor and his close friend French intellectual and statesman André Malraux,⁹² well known for his purple eulogies of universalist thought. For several committee members, this was unacceptable. As far as they were concerned Diouf's emblem, which they likened to a "totem," "did not represent Black culture in a proper manner."⁹³

⁸⁹ Andrew Apter, *The Pan-African Nation: Oil and the Spectacle of Culture in Nigeria*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, p. 66–7.

⁹⁰ Onuora Nzekwu, "Nigeria, Négritude and the World Festival of Negro Arts," *Nigeria Magazine* 89, June 1966, p. 84.

⁹¹ "A gusher that does not run dry; a basic, significant element of the Civilization of the Universal, which is being constructed before our eyes by us and for us, by all and for all." Léopold Sédar Senghor, "Fonction et signification du Premier festival mondial des arts nègres," address by Senghor at the opening, on March 31, 1966, of an exhibition curated by the Nigerian delegation to the First World Festival of Negro Arts. For full text in French, see Senghor, *Liberté 3: Négritude et civilisation de l'universel*, Paris: Éditions du Seuil, 1977, p. 58–63. English translation: *African Forum* 1 (4), 1966, p. 7.

⁹² Ibou Diouf, "Un artiste doit être très honnête," *Le grenier de kibili*, December 19, 2016. <https://legrenierdekibili.wordpress.com/2016/12/19/ibou-diouf-un-artiste-doit-etre-tres-honnete/>.

⁹³ "Second World Black and African Festival of Arts and Culture, Minutes of the Second Meeting of the International Festival Committee Held in Lagos on 27th March, 1973," p. 7. Centre for Black and African Arts and Civilization, Lagos (hereafter CBAAC). See also Apter, *The Pan-African Nation*, p. 67.

Intent on doing away with the offending insignia despite vociferous Senegalese opposition, the committee called on members in February 1973 to collect “suggestions regarding a suitable [alternative] motif.”⁹⁴ In March, the committee gathered again to consider proposals.⁹⁵ Heated exchanges ensued with no agreement reached and concerns were raised that the matter might tear the group apart. Calling for calm, the East Africa contingent proposed that “the question be shelved until experts from various zones had requested artists to design something acceptable to the majority.”⁹⁶ Even that seemed too optimistic. The meeting adjourned with a decision that “the President should consult [...] with high authorities and report to the Committee as soon as practicable.”⁹⁷ The issue of the emblem had become a diplomatic bomb.

In short order—surprisingly, given what seemed to be a complete impasse—the committee announced that it had come to a decision: the British Museum’s Idia pendant (identified in a memorandum as “the royal ivory of Benin”) would serve as FESTAC’s emblem.⁹⁸ What had happened to alter the situation has yet to be established. Possibly, the Senegalese contingent was convinced to abandon its demands. Plausibly, it was placated by the choice of an emblem drawn from an artistic tradition of the Benin Kingdom, which had received pride of place in the 1966 *Art nègre* exhibition and which Négritude philosophy celebrated alongside the arts of ancient Ife as an incarnation of Africa’s greatness.⁹⁹ Most likely, Senegal’s objections were summarily brushed aside, foreshadowing deeper rifts to come between Dakar and Lagos—rifts that would culminate in July 1976 with Alioune Diop being ejected from the committee by the Nigerian government.¹⁰⁰

While a final decision had apparently been made by 1973, how precisely the emblem would be rendered—what form the logo would take and how the festival would be branded—took some time to establish. This is suggested by the production and dissemination of competing or radically different publicity materials ahead of the festival. A case in point is a promotional badge made in 1975. Several successive dates were announced for the festival—1970, 1974, 1975, and ultimately 1977—the various adjournments a result of a civil war, two coups d’état, stratospheric graft, and assorted logistical delays. Two dates were considered for 1975: January–February and November–December. For the latter, badges were manufactured. On these badges a logo appears that is thoroughly unlike the one that would eventually be chosen. A schematically drawn mask is superimposed, alongside a Nigerian flag, over a map of Africa colored white. Although the resemblance is at the very best approximate, it seems likely that the mask is meant to depict the Idia pendant. Possibly, the design seen here was an artist

⁹⁴ “Second Meeting of the International Committee of the 2nd World Black and African Festival of Arts and Culture,” February 10, 1973, CBAAC, ref. no. IS 404/50.

⁹⁵ “Second World Black and African Festival of Arts and Culture, Minutes of the Second Meeting of the International Festival Committee Held in Lagos on 27th March, 1973,” p. 7. CBAAC.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ A French-language version of this memorandum is on file at UNESCO. “Deuxième festival mondial des arts négro-africains. Informations générales.” UNESCO, Paris, file FESTAC 1.

⁹⁹ Aimé Césaire, “Dit d’errance,” in *Corps perdu, La poésie*, Paris: Éditions du Seuil, 1994, p. 229.

¹⁰⁰ For an analysis of this turn of events that prompted violent recriminations on the Senegalese side and put the future of the festival in doubt, see Apter, *The Pan-African Nation*, p. 66–70.

rendering submitted by one of the committee zones. By 1977 there was no longer any evidence of this version of the logo and even when it was still being circulated in 1975, so too were pamphlets featuring the logo that to this day symbolizes FESTAC: a medallion at whose center sits an immediately recognizable image of the British Museum pendant framed by an oval of stylized typeface spelling out the name of the festival (Fig. 3).

Most often, as was the case with the motif on the short-lived 1975 badge, logos in the 1970s were rendered graphically. For the pendant medallion, the FESTAC committee proceeded differently: instead of commissioning a drawing or diagram, it chose to reproduce a photograph. Tracing the itinerary of this photograph from where it originated to how it came to be chosen by the FESTAC committee brings us back full circle into the restitution loop and sets the stage for a second diplomatic row.

The photograph was the exact same one that had appeared a decade earlier on the FESMAN issue of *Nigeria Today*: a dramatically lit black and white image with bands of deep shadow extending diagonally across Queen Idia's forehead. The decision to use this particular image rather than another less theatrical one—such as the image available on British Museum postcards of the day—reflects affinities within cultural and intellectual circles in Nigeria during the 1960s and 70s. The source of the image was the cover illustration of a 1960 publication titled *Benin Art*, with illustrations by a renowned photographer-designer duo, Czech brothers Werner and Bedřich Forman, and text by anthropologist Philip Dark (Fig. 4).¹⁰¹ *Benin Art* was advertised as the first book to come out on the subject since 1919—that is, since *Die Alertümer von Benin* (The Antiquities of Benin) by Felix von Luschan,¹⁰² a curator at the Berlin Ethnographic Museum. In all likelihood, the Forman/Dark publication circulated widely in Nigeria among classical art aficionados—a circle that would have included at least two central figures involved in the FESMAN/FESTAC choice of the Idia pendant. Dark wrote the text while residing in Nigeria from 1958 to 1960, where he held the post of senior researcher at the West African Institute for Social and Economic Research, University of Ibadan, in the institute's Benin History Scheme.¹⁰³ This was right around the time that Kenneth Murray was founding the National Museum in Lagos and that *Nigeria Today* was promoting to the post of editor-in-chief writer Onuora Nzekwu, the man responsible for putting the Idia pendant on the magazine's cover in 1966. Without a doubt, the three men knew of one another and most likely they were personally acquainted.¹⁰⁴ As deputy director of the Federal Ministry of Information in Lagos, a post he took on in 1970, Nzekwu would have certainly been in contact with members of the FESTAC organizing committee.¹⁰⁵ Still another actor he would have known

¹⁰¹ Bedřich Forman, Werner Forman, and Philip Dark, *Benin Art*, London: Paul Hamlyn, 1960.

¹⁰² Berlin: Walter de Gruyter, 1919.

¹⁰³ Jerome S. Sandler, "Obituary: Philip John Crossley Dark (1918–2008)," *American Anthropologist* 110 (4), 2008, p. 536–8.

¹⁰⁴ Whether Onuora and Dark knew one another is unclear. Dark and Murray were well acquainted; they commented at length on each other's research (see, for example, Dark, "Benin Bronze Heads: Style and Chronology," in *African Images: Essays in African Iconology*, eds. Daniel F. McCall and Edna G. Bay, New York: Africana Publishing Co., 1975, p. 25–103). Onuora and Murray most certainly knew each other; both sat on the board of the National Council for the Advancement of Arts and Culture, established in Lagos in 1959 (Chika Okeke-Agulu, *Postcolonial Modernism*: Duke University Press, 2015, p. 307).

¹⁰⁵ See Encyclopedia Britannica entry for Onuora Nzekwu. <https://www.britannica.com/biography/Onuora-Nzekwu>. In 1976, Nzekwu was named Managing Director and Chief Editor of the News Agency of Nigeria (<http://www.nan.ng/about-us/>; <https://www.thecable.ng/obituary-onuora-nzekwu-legendary-co-author-eze-goes->

well, who played key roles in both FESMAN and FESTAC, was Erhabor Emokpae (1934–1984); a celebrated Benin-based artist, Emokpae (of whom more later) saw his work exhibited at both festivals and is rumored to have been the person who recommended the British Museum Idia pendant as the FESTAC symbol in the first place.¹⁰⁶

As all of this suggests, the (re)appearance of the British Museum Idia pendant as FESTAC emblem was no serendipity. This, however, was not how the museum saw things. For the London institution, the FESTAC committee’s choice of emblem, and the Nigerian authorities’ demand that the emblem be returned in its wake were wholly arbitrary. If Idia it had to be, the museum argued, all fine and well but there were other pendants Nigeria could consider— notably the one on view in New York, at the Museum of Primitive Art.¹⁰⁷

London Object(ion)s

There are a variety of ways in which the story of Nigeria’s quest to repatriate the British Museum pendant for FESTAC can be told. One involves a chronological, blow-by-blow account of the back and forth exchanges about the matter between various parties, focusing on claims and counterclaims. Another take, more complicated given the time that has elapsed since April 1974 when the first suggestion that the pendant should be returned was received by the museum,¹⁰⁸ centers on oral accounts. Here, we propose a third way of approaching the story: a spotlight on a peculiar object produced by the British Museum in response to Nigeria’s call for the pendant’s repatriation.

In the museum’s archives, in a file titled “Idia queen mother ivory mask—restitution, FESTAC, etc.,” is a small sheet of paper of the kind used to write internal office memoranda. At top are printed the words Ethnography Department of the British Museum and immediately below in smaller typeface, “To” and “From”. Scribbled next to “To” is the name Malcolm and after “From” the name John and a date: 17.10.77. Malcolm is Malcolm McLeod, Keeper (1974–90) of the Department of Ethnography of the Museum of Mankind (where the pendant was kept at the time), and John is John Picton, Deputy Keeper (1974–79). A sentence follows: “The last time Ekpo Eyo [director of Nigeria’s Federal Department of Antiquities, 1968–79] was here he had no doubt that to present the replica would be regarded as highly insulting.” The replica in question is the peculiar object with which we are concerned here.

By September 1974, the trustees of the British Museum had made it clear that under no circumstances would they acquiesce to the return of the Idia pendant, whether permanently or in the form of a loan. The reason invoked was threefold: deaccession was forbidden by the

[school-couldnt-afford-books](#)). In this capacity as well, it is likely that he entertained close ties with members of the FESTAC organizing committee.

¹⁰⁶ Dele Jegede, “The Essential Emokpae,” in *Seven Stories about Modern Art in Africa*, ed. Clémentine Deliss, Paris: Flammarion, 1995, p. 200; Flora Edouwaye S. Kaplan, “Les femmes dans la société et les arts de Bénin,” in *Bénin: Cinq siècles d’art royal*, ed. Barbara Plankensteiner, Gent: Snoeck, 2007, p. 144.

¹⁰⁷ “Benin Ivory Mask,” confidential memorandum signed JPH (John Pope-Hennessy, Director, British Museum, 1974–76), September 3, 1974, British Museum Archives, London (hereafter BMA).

¹⁰⁸ This suggestion was made in January 1974, in a letter addressed by the commandant of the Police College at Ikeja to the British High Commission in Lagos; letter forwarded to the British Museum in April, by the Foreign and Commonwealth Office. (“Benin Ivory Mask,” unsigned memorandum received by the Museum’s board of trustees on September 14, 1974. BMA.)

institution's statutes, making a permanent return impossible; the carving was too fragile to travel to Nigeria, precluding a loan; in any event (as previously noted), there were other collections from which Nigeria could borrow an Idia pendant.¹⁰⁹ The trustees, however, were not the only party involved on the British side of the argument. The Foreign and Commonwealth Office (FCO) was also quite interested in negotiations surrounding the pendant's return. For the FCO, the matter raised important diplomatic considerations. Of particular concern were potential arms sales by London to Lagos, an ongoing dispute opposing British Petroleum to the Nigerian tax authorities, and the significant weight that Nigeria carried among the so-called Sterling Area countries.¹¹⁰ The Idia dispute, the FCO feared, ran the risk of negatively impacting each one of these larger geopolitical issues. For a second time, the pendant had become a diplomatic bomb.

If the British Museum trustees were under the impression that their refusal would bring the matter of return to a close, they were mistaken. Pressed by the Nigerian authorities as late as autumn 1976, the FCO was attempting to convince the museum to loan the pendant. By then, Lagos had given up on the idea of a permanent return and—with impressive restraint, under the circumstances—was “appeal[ing] to the understanding of Her Majesty's Government for co-operation in the success of the Festival” by allowing the Idia carving to travel to Nigeria for the duration of FESTAC “as a practical demonstration of good-will.”¹¹¹ The museum, however, was unmoved and—shortly after receiving yet another entreaty from the FCO¹¹²—put out a press release officially stating its (op)position.¹¹³

It is in this context, a few weeks after the press release was drafted, that the idea Ekpo Eyo found so insulting emerged: in lieu of the pendant itself, the Nigerian government would be

¹⁰⁹ Letter from the board of trustees to D. W. R. Lewis, West African Department, FCO, September 16, 1974. BMA. A further argument related to the third reason invoked went as follows: several years earlier, the Nigerian government had been given the opportunity to purchase the pendant that eventually made its way into the Museum of Primitive Art, but had rejected the offer on grounds that the cost (£20,000) was too high. For a detailed account of this purchase offer, see Bodenstein, “Cinq masques de l'Iyoba Idia du royaume de Bénin.”

¹¹⁰ We are grateful to Bodenstein for drawing our attention to memoranda in the FCO archives regarding the matter of British arms sales to Nigeria and the British Petroleum dispute. On the matter of the Sterling balance, see “Negotiations with Nigeria for the return of the Benin Ivory Mask,” memorandum prepared by Malcolm McLeod for the chairman of the British Museum's board of trustees and for the museum's director in advance of a meeting with the Foreign Secretary on May 25, 1977. BMA. Correspondence in the museum's archives points also, in more general terms, to what would today be called the “soft power” advantages of returning the pendant—as a means of countering a situation in which “the U.K. appears to be losing out badly to other Western nations who are winning a disproportionate number of the large contracts ... being placed almost daily by [Nigeria]” (copy of a letter signed Beverly Pick addressed to Prime Minister Harold Wilson, December 30, 1974. BMA). For details on the BP dispute, see Chibuike Uche, “British Petroleum vs. the Nigerian Government: The Capital Gains Tax Dispute, 1972–9,” *The Journal of African History* 51 (2), 2010, p. 167–88.

¹¹¹ Letter from the FCO West African Department, signed Patrick Roberts, to Malcolm McLeod, October 5, 1976. BMA.

¹¹² Letter from the FCO West African Department, signed Patrick Roberts, to Malcolm McLeod, October 19, 1976. BMA.

¹¹³ Text of press release titled “Benin Ivory Mask,” October 25, 1976. BMA. The release was penned in part in response to claims in the Nigerian press that the British Museum had agreed to loan the pendant provided the Nigerian government agreed to a £1.5 million insurance retainer. The museum vehemently denied these claims. (“Negotiations with Nigeria for the Return of the Benin Ivory Mask,” memorandum prepared by Malcolm McLeod for the chairman of the British Museum's board of trustees and for the museum's director in advance of a meeting with the Foreign Secretary on May 25, 1977. BMA.)

presented with a replica. Originally floated by the board of trustees,¹¹⁴ the notion was quickly adopted by the FCO.¹¹⁵ This was not the first time the museum had considered producing a copy of a Benin object. In one of its early attempts to convince the museum to return the Idia pendant, the FCO had mentioned a plan with which it was toying: a bid to convince the queen of England to repatriate to Nigeria a pair of ivory and brass leopards in her collection, which at the time were on permanent loan to the British Museum.¹¹⁶

Presumably, the underlying argument was that if, to political ends, Buckingham Palace could be talked into restituting the leopards, surely the museum might be convinced to do the same with the pendant. The museum's response (discussed in internal memoranda) was to envisage an arrangement that would allow it to retain one of the leopards: "In the view of the Keeper of Ethnography [Malcolm McLeod], the proper course [...] would be to make replicas of the two leopards, and to arrange for one original and one replica to be shown in London and Nigeria."¹¹⁷ Whether Nigeria would have been open to such a handling of its heritage does not appear to have been considered. Nor, it seems, was the question of Nigeria's potential response to being presented with a copy of the Idia pendant.

Once it had received the FCO's go-ahead—"I am grateful to the Trustees for their offer to let the Nigerians have a copy of the Mask," wrote, without a hint of irony, the FCO's Under-Secretary to the chairman of the board¹¹⁸—the museum proceeded to address ways of making the replica. Initially, the idea had been to craft a freehand copy. Shortly, however, it emerged that this would be impossible; instead, against the better judgement of McLeod and several board members, all of who all felt the mask's surface was too fragile for such treatment, it was decided to cast a mold. A coat of lacquer would be spread over the pendant to protect it during the process and removed post-molding; as for the replica, this would be made of resin.¹¹⁹ The task was entrusted to Derrick Giles, of the museum's Facsimile Service—by all accounts a remarkable conservator. So successful was his replica in the eyes of the trustees that it earned him not one but two letters of thanks from the museum's highest echelons.

The second letter to Giles, signed by none other than the museum's director, reads as follows:

Mr. David Owen, the Foreign Secretary, has asked me to write and express his great appreciation of all the work you put into making the copy of the Benin

¹¹⁴ Letter titled "In confidence," signed Trevelyan (Humphrey Trevelyan, Chairman of the board of trustees), addressed to Michael Palliser, Under-Secretary of the FCO, November 12, 1976. BMA. The notion of a replica had, it seems, been informally discussed by the board a few years earlier but nothing had come of this exchange. (Memorandum titled "File Note for Files A3/2/60 and 133 75/01—Benin Ivory Mask," signed G. B. Morris (George Morris, Museum Secretary), December 22, 1976. BMA.

¹¹⁵ Response by Michael Palliser to Humphrey Trevelyan, also titled "In confidence," November 19, 1976. BMA.

¹¹⁶ Letter from the FCO West Africa Department, signed D. W. R. Lewis, to M. F. Webb (Maysie Florence Webb, Deputy Director, British Museum, 1971–83), July 23, 1974. BMA. These works that still "belong" to the queen today and remain on view at the British Museum, like the Idia pendant, were looted in 1897.

¹¹⁷ "Benin Ivory Mask," confidential memorandum signed JPH, September 3, 1974. BMA.

¹¹⁸ Letter titled "In confidence," signed Trevelyan, addressed to Michael Palliser, November 19, 1976. BMA.

¹¹⁹ Memorandum titled "File Note for Files A3/2/60 and 133 75/01—Benin Ivory Mask," signed G. B. Morris, December 22, 1976; undated hand-written note from John Picton to Malcolm McLeod. Both BMA.

ivory mask earlier this year. He regrets that political circumstances at present make it impossible for him to present the mask to the Nigerians, but he hopes that on a future occasion he will be able to do so.¹²⁰

As these lines suggest, it had belatedly dawned on the British government that its Nigerian counterpart might not, to put it mildly, find solace in a copy. Of particular interest here is the fact that both of the letters to Giles, as well as the memorandum quoted earlier relaying Eyo's appalled response, postdate FESTAC: the first was written on July 29, 1977, and the second on October 11. Well after the festival had come to an end, the pendant bomb was still ticking. The replica was not ready in time for FESTAC. Museum records show it was crafted by Giles between June 3 and 15, a full five months after the event. Why this was remains unclear. What is certain is that in at least two instances after the festival, the FCO attempted to present the copy to representatives of the Nigerian government to no avail: they were not interested in even discussing the subject. One instance verges on the comical. In June 1977, the Commonwealth Meeting was hosted in London, bringing together twenty-six heads of government from across the anglophone world. In this context, Owen raised the matter of the replica with Joseph Nanven Garba, the Nigerian Commissioner for Foreign Affairs, and was met with stony silence. A related suggestion that the FCO seek out for Nigeria an alternative pendant rumored to be in private British hands was met with equal silence, or, as one memorandum put it, "studious avoidance."¹²¹ In the face of Nigeria's steadfast refusal to engage, the FCO finally backed down; the replica would not be presented:

The Nigerians [wrote Owen to the chairman of the museum's board of trustees] have been given two chances to show interest in the replica and have not done so. If we now offer to present it a third time, we would risk resuscitating the whole issue [...] The Nigerians might use the existence of the replica as an excuse for reopening the campaign for the return of the Mask, proposing that the Museum keep the replica and return the original.¹²²

But that was not all:

The suggestion that our replica should be handed over [Owen added] might also be regarded as reflecting on [Nigeria's] own craftsmen, since before the Festival opened a replica made by local carvers was presented, with much publicity, to the organisers and hailed in the local press as even better than the original.¹²³

Here, indeed, was a new wrinkle: while the British were weighing the pros and cons of their copy, another replica had emerged in Nigeria.

IV. Nigeria Repli(cat)es

¹²⁰ Letter to Derrick Giles from the chairman of the board of directors, July 29, 1977, and letter to Giles from David Wilson (Director, British Museum, 1977–1992), October 11, 1977. Both BMA.

¹²¹ Handwritten memorandum titled "Benin Ivory Mask" from the office of the Assistant Secretary of the British Museum to David Wilson, June 15, 1977; untitled memorandum signed M (McLeod), June 17, 1977. Both BMA.

¹²² Letter from David Owen to Humphrey Trevelyan, October 6, 1977. BMA.

¹²³ *Ibid.*

As 1976 drew to a close, Oba Akenzua II (r. 1933–1978) commissioned from local artists in Benin City a replica of the British Museum pendant. On January 3, 1977, during a ceremony held at the Dodan Barracks in Lagos, the replica was presented to Nigeria’s head of state Lieutenant General Olusegun Obasanjo by Commodore Husaini Abdullahi, Military Governor of Bendel Province (home to Benin City). Present as well were FESTAC president Commander Ochegomie Promise Fingesi and several representatives from the Ministry of Chieftaincy Affairs and Culture. Upon receiving the new carving, reported journalist Bayo Rotibi in the Nigerian *Daily Times*, Obasanjo remarked that it clearly showed “the grandchildren of the great artists of Benin were capable of creating pieces of art just as their forefathers.”¹²⁴

Rotibi’s article came out on January 4. In the following days, Obasanjo’s remark was taken up and amplified in the press. On January 6, an article in the *Daily Times* presented the new carving as a “re-creation,” suggesting an equivalence between the original and the copy.¹²⁵ Then came an opinion piece, also in the *Daily Times*, arguing for its superiority: “It is magnificent, it is even better than the old mask which has been haunting our sleep and disturbing our waking hours.”¹²⁶ In a letter to the editor, the notion of superiority was amped up further still:

[The] replica is of a much higher monetary value than the one pinched years ago and it is hoped that our Department of Antiquities realises this priceless and will therefore safeguard it from being stolen.¹²⁷

Hyperbole? Certainly. These successive statements, however, also – and more importantly – highlight a fundamental difference in approach between Nigerian and British actors involved in the saga of the pendant’s return. For the latter, without a doubt only one object held value: the original. For the former, the notion of originality and value were both elastic and significantly more complex.

Unlike the British Museum replica, the Nigerian replica was not intended to be an exact copy of the original pendant. In the absence of access to the original, it was clear from the beginning that the artist(s) would have to work from photographic reproductions—in particular, a British Museum postcard, which provided the pendant’s dimensions—and that this would have a material impact on the finished product. As the postcard (like the image in the Forman/Dark book) provided a frontal view, it would be impossible to reproduce exactly aspects of the pendant requiring a side or a rear view. This working method was detailed in newspaper accounts of the period¹²⁸ and is visible in the resulting carving on view today at the National Museum in Lagos. Two key differences stand out: the coiffure is not the same (the British Museum original and resin copy have three tiers, while the Nigerian copy has two because only two are visible in the photograph) and the rear (invisible on the postcard) is not handled in the same way. The Nigerian carving was meant to depart from the British Museum original in another respect as well. The latter’s coiffure is damaged. Whereas the resin copy reproduces

¹²⁴ Bayo Rotibi, “Nigeria’s Ego: Hail 5 Ivory Carvers,” *Daily Times*, January 4, 1977, p. 5.

¹²⁵ *Daily Times*, January 6, 1977, p. 17.

¹²⁶ Chukwujindu Nnite, “Carvers That Deserve a Handshake,” *Daily Times*, January 20, 1977, p. 16. See also Alma Robinson, “The Controversial Mask of Benin,” *Washington Post*, February 11, 1977.

¹²⁷ Herbert Ibikunle, “Higher Values,” *Daily Times*, January 1977 (exact date unknown).

¹²⁸ Rotibi, “Nigeria’s Ego,” p. 1.

this damage, the Nigerian replica does not. It restores what has been lost. Also restored at the base of the forehead are two vertical inlaid bands that have gone missing in the original (and thus in the resin copy as well).

Very clearly, the Nigerian replica was meant to repair—repair in the sense of fix (from the Latin *reparare* – *re* [again] + *parare* [make ready]) and in the sense of return (from the Old French *reparer* [return to one’s country] and, previously, the Latin *repatriare*). This dual intent results in an object that is not so much a replica as a replication: a reply and an echo. It exists because of the original to which it speaks while departing from it. It is in dialogue with still other objects too, echoing and transforming it further.

The FCO and the British Museum saw the pendant’s return in the form of a replica as a simple matter of substitution, while the Nigerian authorities took a quite different view. Rather than a one-for-one replacement, the latter opted for restoration by way of multiplicity. Instead of one carving patterned on the original, they commissioned two: the copy ordered by Oba Akenzua II and a second one made under the direction of the Federal Ministry of Information.¹²⁹ To effect this work, they called upon not one or two carvers but an entire Benin-based team. While, in the end, much of the project was undertaken by two men—Joseph Alufa Igbinovia and Emoruyi Omoregie¹³⁰—press and scholarly sources point to the involvement of at least six practitioners, including, in a supervisory role, Felix Idubor, a well-known sculptor whose work had been exhibited at the First World Festival of Negro Arts. Yet another artist involved was Erhabor Emokpae, who had also shown in Dakar and whom we met earlier. Emokpae was put in charge of designing the décor of all FESTAC venues.¹³¹ In this capacity, in a flourish of conspicuous consumption¹³² echoing that of the event as a whole, he flooded Lagos with images of the logo. In front of key buildings and on the inside as well, massive medallions were installed upon his orders. One, several times a grown man’s height and cast in brass, was mounted on a revolving, totem-like construction; others, several feet tall, made of wood and plastic and rendered in gold and black,¹³³ stood still. At Emokpae’s behest too, flags and giant textile banners bearing the image of the pendant lined avenues, stadiums, and parade grounds. Present as well were a host of smaller versions of the logo. These appeared en masse, on pamphlets, programs, tickets, and posters, as well as on badges, T-shirts (Fig. 5), caps, cups, bags, and even toilet paper manufactured by companies deputized by the organizing committee. Souvenir jewelry, some of it silver, some of it plated in gold, ashtrays, keychains, and pennants adorned with the logo were available for sale across town. Banks and shoe manufacturers, department stores and breweries incorporated the logo into their newspaper advertisements

¹²⁹ Barbara Winston Blackmun, “Contemporary Contradictions: Bronzecasting in the Edo Kingdom of Benin,” in *A Companion to Modern African Art*, eds. Gitti Salami and Monica Blackmun Visonà, Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, p. 400.

¹³⁰ The piece on view at the National Museum is commonly credited to Igbinovia (Joseph Nevadomsky, “Vergangenheitsbewältigung: Recursive Practices and Historical Consciousness among Brass-Casters in Benin City,” *Critical Interventions: Journal of African Art History and Visual Culture* 6, 2012, p. 48; Layiwola, catalogue entry). However, there is some doubt: Igbinovia himself claims that while he won a competition pitting his carving against Omoregie’s, the work that is exhibited is Omoregie’s, see Blackmun, “Contemporary Contradictions,” p. 400.

¹³¹ Jegede, “The Essential Emokpae,” p. 200.

¹³² Apter, *The Pan-African Nation*.

¹³³ Nevadomsky, personal communication, April 2019.

(Fig. 6-7). Idia was everywhere, including one Naira bills introduced four years earlier during the run-up to the festival.

Filled with renderings of the FESTAC logo large and small, photographic views of Lagos during the festival read as a city-wide exercise in virtual repatriation. Brimming with depictions of the carving held hostage by the British Museum, entire swaths of the urban landscape respond to its absence with a surfeit of presence. There is a sense of an all-encompassing call and response campaign aimed at bringing Idia home.

So effective did this campaign prove that, in short order, the distance between the FESTAC logo and the original it was meant to replicate had collapsed. In a telling turn of phrase to this effect, a January 1977 article in the Nigerian press refers to the British Museum pendant as “the FESTAC symbol.”¹³⁴ Another article published at about the same time is accompanied by two photographs—of the original and the Igbinovia copy—labeled in such a manner that it is exceedingly difficult to establish which is which (Fig. 8).¹³⁵ In a mix of slippage, overlap, and deliberate confusion, the original has become the replica and the replica the original. Or, yet again, each has become the other such that the two are one, available for replication ad infinitum. The loop, at last, has looped.

Part restitution of looted, centuries-old heritage and part conspicuous consumption fueled by a booming petro-Naira, the flood of Idia images that attended FESTAC constituted a potent decolonial move and a brilliant branding project all rolled into one. Untethered from its home in captivity and replicated over and over again in its ancestral land, Idia was deployed by the Nigerian government to tell a very particular story: the story of a nation destined to act as a beacon for all Black people and as the economic powerhouse of a global South shorn of its colonial shackles. Recast as a clarion call to the oppressed by a military dictatorship in thrall to the capitalist system undergirding this very oppression, she emerged as a powerful tool of hegemony in the hands of the Obasanjo regime. Rarely has instrumentalization of art to political ends been handled with such brio.

¹³⁴ Mahmoon B. Ahmed, “FESTAC: Time to Re-Assess Our Culture,” *New Nigerian*, January 15, 1977.

¹³⁵ Rotibi, “Nigeria’s Ego,” p. 1.