

Restitution des biens culturels au Bénin : quels défis pour la production du savoir et la création plastique ?

Romuald Tchibozo

Introduction

Il y a quelques années, j'ai voulu appréhender les relations entre le patrimoine et la création contemporaine en Afrique (Tchibozo, 2018a). La problématique centrale de ce sondage était de comprendre les sources auxquelles les artistes allaient puiser leurs inspirations pour produire, en l'absence de leur patrimoine dispersé à travers le monde, et si, malgré tout, on pourrait y lire des symptômes de résilience. Depuis, la situation a sensiblement évolué. Des réclamations de biens culturels, nous en sommes concrètement à la restitution aux autorités du Bénin de certaines œuvres, certes, encore symboliques. Cette transformation des relations internationales aussi brusque qu'encore indéchiffrable dans certains de ses aspects suscite beaucoup d'émotions à la découverte, pour certains, des talents de leurs ancêtres. La première grande exposition, *Art du Bénin d'hier à aujourd'hui, de la restitution à la révélation*, organisée par le gouvernement du Bénin dans le but d'intégrer définitivement ces œuvres au patrimoine national et pour éviter les débordements communautaristes ultérieurs, est le champ d'expression de ces émotions. Elle participe aussi à raviver les souvenirs d'un passé colonial peu élogieux et, contribue fortement à amorcer la formalisation d'un destin commun, mais il faut se rendre compte que ce ne sera pas une tâche facile.

Ayant longtemps été conservées dans un musée ethnographique, lieu par excellence d'appropriation des objets du monde selon le principe scientifique d'en faire une encyclopédie mondiale des cultures, comment ces œuvres pourraient-elles être réintégrées sans dommage dans un espace national ? Face à cette nouvelle donne, sommes-nous aujourd'hui en capacité d'inverser l'interrogation d'il y a quelques années ? Peut-on poser le postulat que la présence en permanence de ces œuvres sous leurs yeux va permettre aux chercheurs, mais aussi aux artistes d'ouvrir de nouvelles directions de recherche et de création ? En d'autres termes, comment réagissons-nous à la restitution pour produire de nouveaux savoirs ?

Dans cet article, je vais, dans un premier temps, rappeler le contexte de la restitution. Dans un deuxième, explorer un cas d'étude et en dernier lieu, montrer les étapes de la réappropriation.

I- De la détresse à l'allégresse

L'euphorie de la restitution des 26 œuvres de l'ancien royaume du Danxomé, présentes jusqu'alors dans les collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, a fait oublier

à beaucoup de personnes les contextes difficiles de leur départ de ce territoire. Ce serait une entorse à l'histoire de ne pas le rappeler même si parfois il se dégage comme l'impression de l'avoir entendu ou lu à maintes reprises. C'est d'ailleurs pour cela, qu'il est toujours utile de les rappeler chaque fois que cela est possible, car nous sommes ici en face d'une situation, à tout le moins, complexe. Les objets restitués sont les témoins d'une double violence à la fois politique et psychologique, caractéristique de l'ampleur de ce qui s'est passé depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à maintenant.

En 1892, la colonne française conduite par le colonel puis Général Dodds entre à Abomey, à la suite de combats sanglants et massivement meurtriers. Les troupes d'Abomey ne se sont pas pour autant rendues toute de suite, l'histoire est connue et je ne vais pas y insister. Le palais des rois serait alors, dit-on, en feu et c'est pour "sauver" ce qui pouvait encore l'être qu'il y a eu le pillage qui a emporté les pièces, objets de la restitution.¹ En 1894, à la pacification et la reddition de dada Gbehanzin, Abomey est déjà un territoire sous domination française et par ricochet, tout ce qui s'y trouve. Le roi est alors exilé de son territoire natal et a fini son séjour terrestre à Blida en Algérie après avoir passé quelques années en Martinique. Abomey et le reste du territoire de l'ancien royaume du Danxomé sont le théâtre de la désolation, des gémissements, de la ruine et surtout, de la perte de repères comme le chantent encore aujourd'hui certains des artistes musiciens de la région et que le mettent en scène les comédiens. Sur le plan international, l'argument aux yeux des populations européennes pour mettre à sac ce royaume, c'est la pratique de l'anthropophagie. En effet, entre 1890 et 1895, le Danxomé a été cloué au pilori dans toute la presse en Europe et stigmatisé comme un État despotique et coutumier des sacrifices humains. Son image, complètement brouillée dans la presse française et européenne, justifie la guerre présentée comme le combat de la civilisation contre la barbarie pour en finir avec un royaume d'un autre temps. Véronique Champion-Vincent (1967 : 27) a essayé d'élucider cette situation. Elle écrira : « Déformée et très pauvre en éléments, l'image du Dahomey dans la presse lors de la conquête coloniale est une véritable construction mythique qui se développe autour du concept de 'sauvagerie' ». Elle démontre comment cette image a été construite de toute pièce pour accompagner la conquête coloniale des nouveaux territoires dans un contexte de rivalité entre les anciennes puissances européennes. Aujourd'hui, l'image persiste dans la mémoire collective de ces peuples d'Europe. En effet, en 2008, alors membre d'une délégation du Ministère de la culture du Bénin pour prendre part à la foire du tourisme de Madrid, j'ai été témoin d'une anecdote qui révèle la complexité de nos relations. Sur notre stand, une dame espagnole, en promenade, prend quelques informations sur le Bénin et pour bien s'assurer qu'on parle du même territoire, demande s'il s'agit bien de l'ancien royaume du Danxomé où l'on pratique l'anthropophagie ? Elle espère par ailleurs que cela a changé depuis. Décidément, les stéréotypes ont la vie dure. Comment peut-on réussir à effacer cette image sinistre qui continue de circuler ?

Malgré l'indépendance du pays en 1960, ce contexte de détresse dans lequel les objets ont quitté Abomey pour Paris n'est pas vraiment digéré. De nombreuses tentatives pour négocier le retour des œuvres sont entreprises. Les autorités travaillent

¹ En l'état actuel de nos connaissances et des recherches, il est toujours encore difficile de savoir qui a vraiment mis feu au palais et pour quelles raisons. Si la fierté, maintes fois affirmée des souverains du Danxomé peut les amener à ne pas laisser entre les mains de l'ennemi la mémoire de leurs ancêtres, il faut émettre quelque réserve par rapport à la narration de cet épisode. La quantité de pièces emportées pendant qu'il y a l'incendie milite pour cette position.

au même moment pour constituer un réseau de musées publics afin de prendre en main le patrimoine national. C'est le cas des musées de Ouidah en 1964, celui de Porto-Novo en 1965 et celui de Parakou en 1973. Elles élaborent aussi des instruments législatifs pour protéger ce qui reste ou ce qui sera collecté et en 1968, l'ordonnance n° 35/PR/MENJS a été adoptée en vue de protéger les biens culturels. Cette ordonnance a eu des limites, comblées pas avant 2007. En effet, la loi n° 2007-20 du 23 Août 2007 portant protection du patrimoine culturel et du patrimoine naturel à caractère culturel en République du Bénin est votée. Cette fois-ci, la loi propose concrètement une structure en charge de la protection du patrimoine et prescrit l'établissement d'un inventaire national du patrimoine culturel et surtout, un plan de sauvegarde de celui-ci. Elle insiste également sur la protection des biens en cas de conflit armé et fixe les conditions d'exportation des biens classés ; ces dispositions sont assorties de sanctions pénales. Cette loi a également ses limites dues à l'absence de décrets d'application.

En 1990, le pays organise les états généraux de la Culture et des Sports dont l'une des résolutions est l'adoption de la politique culturelle. En son point trois intitulé : *Inventaire, conservation et mise en valeur du patrimoine culturel*, elle affirme le principe suivant : « La politique culturelle du Bénin mettra un accent particulier sur la sauvegarde et la restauration du patrimoine en péril [...] C'est pourquoi l'État béninois procédera [...] à la négociation des accords nécessaires au rapatriement de notre patrimoine culturel détenu par les anciennes puissances coloniales ». Ce texte a inspiré la Loi 91-006 du 25 février 1991, portant Charte culturelle en République du Bénin, en son chapitre 3, article 13 (alinéa 3). Elle dispose que « [l'État] œuvre également à la restitution des biens culturels expatriés ». Le Bénin commence à sortir de sa torpeur et du deuil dans lesquels l'a plongé l'absence des œuvres pour amorcer la réclamation de leur retour. En 2016, le Président de la République, Patrice Talon, a formulé une première demande écrite à la France pour réclamer la restitution des biens culturels du Bénin. Il essuie une fin de non-recevoir du gouvernement de François Hollande eu égard au droit français et d'ailleurs européen, pour lequel ces œuvres jouissent de l'inaliénabilité caractéristique de tout le patrimoine du pays.

Pourtant, de l'avis d'Amadou-Mahtar M'Bow, ancien Directeur Général de l'Unesco entre 1974 et 1987, il est légitime que les pays dépossédés d'une part importante de leur histoire la recouvrent. Dès le 7 juin 1978, il lance un appel solennel aux anciennes puissances colonisatrices en ces termes :

Les peuples victimes de ce pillage parfois séculaire n'ont pas seulement été dépouillés de chefs-d'œuvre irremplaçables : Ils ont été dépossédés d'une mémoire qui les aurait sans doute aidés à mieux se connaître eux-mêmes, certainement à se faire mieux comprendre des autres. [...] Ces biens culturels qui sont partie de leur être, les hommes et les femmes de ces pays ont droit à les recouvrer [...] Aussi bien ces hommes et ces femmes démunis demandent-ils que leur soient restitués au moins les trésors d'art les plus représentatifs de leur culture, ceux auxquels ils attachent le plus d'importance, ceux dont l'absence leur est psychologiquement le plus intolérable [...] Cette revendication est légitime... (Mahtar M'Bow, 1978).

En avril 2017, Emmanuel Macron est élu Président de la République Française. Il tient le 28 Novembre de la même année un discours historique devant environ 800

étudiants à Ouagadougou au Burkina Faso. Ce discours en lui-même est un changement de paradigme des relations internationales. Paul Ricoeur redoutait encore cette échéance lorsqu'au bout d'une intéressante démonstration, il écrit : « Nul ne peut dire ce qu'il adviendra de notre civilisation quand elle aura véritablement rencontré d'autres civilisations autrement que par le choc de la conquête et de la domination » (Ricoeur, 2001). Nous voici à cette rencontre, autrement que par le choc de la force et je crois, pour ma part, en vertu de cet acte du Président E. Macron, que ce scepticisme va disparaître petit à petit et laisser place à la compréhension interculturelle que les travaux scientifiques vont s'attacher à établir.

En attendant, une polémique s'est déclenchée sur la réalité ou non de ses intentions. Colloques, articles, interviews dans la presse ou autres livres sur la problématique de la restitution s'en suivent.² Des controverses de tout genre, entre autres, sur les destinataires finaux des œuvres à éventuellement restituer commencent à enfler. Mais, tous ceux qui en parlent ne semblent pas se mettre dans la temporalité des événements. Il est plus qu'important de rappeler, une fois pour toutes, qu'au même moment où s'organisaient ces pillages, se déroulait la guerre de conquête du territoire qui est devenu la République du Bénin. Il n'existait plus d'État lié au roi, dorénavant évincé et exilé. L'ancien royaume du Danxomé appartenait déjà à l'histoire. Son pseudo-dernier roi, Agoli-Agbo, n'est plus qu'un chef parmi d'autres, nommé par l'administration coloniale sur le territoire nouvellement conquis.

La situation en 2017 est donc tendue. Peu de gens s'attendaient à un retournement de l'histoire de leur vivant, à commencer par le chef de l'État du Bénin,³ qui va toutefois insister en reformulant sa demande. En réponse et pour couper court aux polémiques, le Président français commande un rapport à deux universitaires, Felwine Sarr et Bénédicte Savoy. Des propositions issues de celui-ci lui font prendre la décision mémorable de restituer 26 œuvres à la République du Bénin. Le 10 Novembre 2021, elles arrivent à Cotonou dans une liesse populaire qui restera gravée dans la mémoire de tous. À leur départ accompagné de combats meurtriers et de violences psychologiques, répond le retour dans l'allégresse d'une partie des œuvres, accueillies comme les traces des rois et de l'imaginaire qui caractérisait leurs règnes respectifs. Doit-on être heureux ou contrarié en de telles circonstances ? Question ontologique d'importance, mais qui n'est pas la principale préoccupation de ce papier. Ce qui importe, c'est de s'interroger sur leur devenir dans ce nouveau contexte. Elles ne sont pas revenues indemnes du séjour dans leur pays d'adoption, et c'est cet aspect qui va m'occuper dans les lignes qui suivent.

II- Diagnostic du contexte scientifique de la restitution

Le contexte de la restitution est caractérisé par des faits à la fois lointains et récents. Il ne sera pas utile de revenir sur l'ensemble de ces faits, mais quelques-uns aideront ma réflexion. J'en ai choisi trois très prégnants, compte tenu de la durabilité de l'effet induit, mais aussi de leur symbolisme pour les relations entre les deux parties.

² À ce sujet, Dr. Kwame Opoku, 2017.

³ C'est ce qu'il dit lui-même au cours de son discours de réception des œuvres au palais de la République le 10 Novembre 2021.

Le premier est relativement bien documenté. Dès l'arrivée des œuvres dans les musées publics français, elles ont traversé différentes mises en scène, typiques de l'évolution des connaissances sur les territoires dont elles proviennent, mais aussi et surtout, dépendant des conjonctures de la scène artistique à Paris et dans le monde (Beaujean 2007 ; Murphy 2009 ; Tchibozo 2018b). Du musée du Trocadéro, inauguré en 1876 à celui du Quai Branly-Jacques Chirac ouvert au public en 2006 en passant par le musée de l'Homme, ouvert en 1936, ces œuvres ont subi diverses mutations muséographiques, parfois en compagnie de la plus célèbre, la sculpture du dieu Gu. Depuis 1894, après être présentées comme des trophées de guerre dans une logique d'accumulation, elles ont, au bout des années 1920, retrouvé la logique de l'objet d'art unique, le rapport de forces étant nettement plus subtil sous le régime esthétique. En 1931, elles sont à nouveau réunies pour satisfaire la grandeur impériale de la République au cours de *L'exposition ethnographique des colonies françaises*. D'objets illustrant le rayonnement du pouvoir royal à Abomey, entourées de grand respect parce que considérées comme archives des différents règnes et donc à la limite du sacré, elles deviennent l'expression de la domination technologique, d'imposition d'une vision particulière du monde et du rayonnement impérialiste de la France. Leur monstration est organisée à différentes époques et dictée par diverses circonstances au gré de la nécessité de rappeler cette supériorité politique et psychologique.

Le second élément, c'est, d'une part, l'intensité du débat scientifique suscité par la présence de ces œuvres en elles-mêmes en Europe et d'autre part, l'ampleur de l'impact qu'elles ont eu à la fois dans la société et sur les pratiques artistiques. Lorsqu'en 1915, Carl Einstein publie son ouvrage *Negerplastik*, le monde scientifique de l'époque est, pour le dire gentiment, en émoi. L'ouvrage a engendré la plus redoutable des confrontations épistémologiques connues à ce jour entre ethnologues, anthropologues et philosophes ou esthéticiens. La détermination à affirmer que « l'autre », le non occidental en particulier, est différent de « nous » n'a pas faibli pendant des décennies. Faudrait-il considérer les objets venus d'ailleurs comme des pièces ethnologiques ou doit-on y reconnaître exclusivement des formes d'art ? En 1930, lorsque la sculpture du dieu Gu est exposée à la galerie du théâtre de Pigalle à Paris, on croyait, comme l'a rappelé Maureen Murphy (2009), assister à une « convergence épistémologique entre histoire de l'art et anthropologie ».⁴ Cette controverse n'est toujours pas finie ; en 2015 Roberto Condruru a repris la problématique dans un ouvrage coédité avec Elena O'Neill pour que le Global Sud se saisisse enfin de ce débat (Condruru, O'Neill 2015). Finalement, la difficulté pour certains, à cloisonner les arts non occidentaux et notamment d'Afrique dans une expérience anthropologique et au contraire, pour d'autres, de n'y lire que des formes artistiques a donné naissance à des tentatives de théorisation de tout genre, dont l'ethno-esthétique. Celle-ci est-elle vraiment en mesure de rendre compte de l'expérience artistique en Afrique, par exemple ? Que faisons-nous de ce débat dans le nouveau contexte qui voit arriver les œuvres sur leur terre de création ?

Enfin, le troisième élément de ce diagnostic est la marche forcée de l'arrimage de la production africaine aux canons de l'art européen. Pendant la colonisation, au milieu des années 1950, s'est développée dans la plupart des pays d'Afrique une stra-

4 Murphy a indiqué que l'une des preuves illustratives de cette évolution épistémologique est *La Revue Documents*, consacrée à l'archéologie, aux beaux-arts, à l'ethnographie et aux variétés et qui a paru entre 1929 et 1930.

tégie de réorientation des règles de production artistique à travers, pour certains, la transmission des règles désuètes des Beaux-Arts européens et pour d'autres, le plus souvent de jeunes artistes, l'impératif de réaliser ce qui correspondrait au marché occidental de l'art (Tchibozo 2018a & 2019b). Des workshops sont organisés un peu partout, notamment au Nigeria, dans les deux Congo, au Sénégal, en Ouganda, en Éthiopie etc., des mouvements naissent. Nous pourrions évoquer l'Oshogbo School au Nigeria, l'École de Poto-poto au Congo Brazzaville, le Hangar en République Démocratique du Congo etc. Pourtant, dès les années 1910, on commence à mettre en perspective les canons qui gouvernent les pratiques artistiques en France et par ricochet, en Europe. Ces faits ont généré deux phénomènes aux conséquences inestimables pour la création artistique sur le continent. Toute la production de cette génération d'artistes s'est vu désigner comme « Art Naïf », synonyme de « déjà vu », ironique à l'égard de cette production. Joëlle Busca (2000) en fait une belle description en insistant, d'une part, sur la non-maîtrise des règles adoptées par ces artistes et d'autre part, sur sa caducité en Europe. Et de « l'art naïf », nous en sommes arrivés à « l'art pour touristes ou d'aéroport », qualifications issues de la littérature occidentale pour désigner une production commencée déjà sous le régime colonial. C'est un nouveau tournant qui s'est opéré en ce moment, puisqu'il a entraîné les artistes sur des rives autres que celles qu'ils devraient continuer à animer. Ils se sont tout simplement égarés - je me garde de généraliser - en s'éloignant de la voie royale tracée par leurs prédécesseurs et ont ainsi délaissé, pour beaucoup d'entre eux, leurs racines artistiques. Comment peut-on, avec les nouvelles données, réussir à se reconnecter à ces racines ?

III- Les enjeux scientifiques

Maintenant que les œuvres séjournent bel et bien en terre béninoise, l'ampleur de la tâche pour trouver de nouvelles directions de recherche et de création est immense. La gageure de cette entreprise nécessite la mobilisation de tous les acteurs y compris les officiels dont l'implication concrète sera le baromètre de leur engagement. Le financement des programmes de recherche doit sérieusement nous aider à tracer le chemin à parcourir.

La première réflexion devrait porter sur les discours déjà construits sur ces œuvres. Qu'en adviendra-t-il ? Est-ce les mêmes qui continueront à alimenter la monstration de ces œuvres dans ce nouveau contexte ? Qu'en sera-t-il de leur statut si nous n'élaborons pas un regard autre que celui qui a dominé jusqu'à maintenant ? Il est comme une atmosphère de fatalisme qui règne autour des réflexions à édifier, mais c'est certainement dû au chaos engendré par les émotions. Il se trouve également que beaucoup de personnes ne sont pas préparées à accepter ce changement qui s'opère sous nos yeux. Malgré elles, elles risquent d'y résister - on le sent déjà sur le terrain - sans d'ailleurs réellement savoir pourquoi. Il y aura donc comme un exercice de pédagogie à faire avant d'engager les nouvelles entreprises intellectuelles et créatives.

Pendant les semaines qui ont précédé la restitution des œuvres, les deux parties ont convenu d'organiser une semaine du Bénin au musée du Quai Branly-Jacques Chirac. De nombreuses activités étaient prévues à cette occasion, dont une journée

de réflexion qui en réalité, s'est rétrécie en une matinée parce que dans la même enceinte du musée devaient se dérouler les cérémonies officielles en présence des deux chefs d'État. J'avais l'honneur de clôturer cette matinée par une intervention sur « La migration des objets d'art dans une histoire globale ». Bien qu'il ne manque pas d'intérêt dans cette configuration, ce sujet méritait d'être réorienté, surtout en de telles circonstances. J'ai donc privilégié le mot « voyage » (migration), qui permet de proposer un regard autre que celui rendu par le thème original. Ceci pourrait-il susciter des interrogations nouvelles ?

En effet, pris au premier degré, l'acte de migration est un processus actif et non passif. C'est un acte volontaire et je dois insister sur cet aspect. Celui qui entreprend de migrer est conscient des risques de chocs culturels, car il y rencontre « l'autre ». Il y a donc indubitablement une problématique d'adaptation à un nouveau contexte, et surtout, la personne doit être prête à affronter une éventuelle crise d'identité.

Il faut souligner que l'histoire de l'art, prise comme discipline, n'est pas restée insensible à la question de la migration. Les différentes étapes de sa pratique finissent par aborder le processus de création dans le contexte des mouvements de migration. Cela a abouti à la formulation du concept du « Centre et de la Périphérie » déjà appliqué en Europe depuis la Renaissance avant son extension au reste du monde après les conquêtes coloniales. La production d'une grande partie de l'humanité est alors marginalisée, et c'est seulement au milieu du XX^e siècle qu'elle a commencé à être perçue comme pouvant rentrer dans le complexe processus de migration qui leur assigne par ailleurs une dimension universelle (Ricoeur, 2001). Mieke Bal (2002) a montré que l'histoire de l'art n'est que fait de la culture d'un lieu géographique donné. Il s'agit en réalité d'un ensemble d'histoires qu'elle ne peut à elle seule représenter. On peut alors admettre que la discipline, au regard de ces évaluations, s'ouvre à d'autres expériences méthodologiques pour devenir ce qu'il convient en ce moment d'appeler « World Art Histories », synonyme de la pluralité des pôles culturels. L'analyse des objets de migration ou en migration se complexifie et rend tout discours dominant caduque.

Mais ici nous avons à faire à des pièces qui, au moment de leur voyage vers d'autres horizons, n'étaient pas encore classées comme œuvres d'art et reconnues comme telles par la discipline que je viens d'évoquer. Elles ont voyagé sans l'avis de personne, sauf de ceux qui ont décidé de les emmener et elles ont atterri, entre autres, dans les musées publics, chez des marchands et parfois, dans les collections privées. Donc, le fait de leur assigner une capacité à rentrer dans le complexe processus de migration pourrait créer quelque confusion qu'il faut absolument éviter. Tout au plus puis-je, à certains égards, parler de migration par transfert. Pourtant, c'est ce genre de regard nouveau que nous devons sans cesse apporter à la réflexion en partenariat avec nos collègues du Nord. Il en va d'une meilleure compréhension de ce que ces œuvres ont été, ce qu'elles sont et de ce qu'elles vont devenir. Ce ne sera pas entreprise aisée que de s'y engager, mais il sera plus qu'indispensable de leur fonder un nouveau statut. Elles étaient des objets craints, dans un contexte de pouvoir royal sans concession sur la place qui est la leur en termes de célébration des ancêtres, de représentation d'un mode de pensée, mais surtout de domination de leur environnement. Une fois arrachées à leur piédestal à Abomey, elles ont perdu toute prétention en arrivant à Paris et sont devenues des objets de monstration de

la domination française et de la déchéance d'une civilisation vue comme arriérée. Elles reviennent de cette parenthèse dans un contexte d'État-Nation, la République qui d'une part est régie par des normes républicaines et d'autre part, n'a pas vocation de réunir les chefs-d'œuvre du reste du monde autour d'elles. Conséquemment, il devient plus délicat de leur assigner la même envergure d'il y a quelques siècles, malgré la nostalgie inférée par les émotions.

Conclusion

Le Bénin, par la persévérance des autorités politiques, ouvre un chapitre sur la restitution des biens culturels qui, de l'avis de plusieurs acteurs, n'est que le début du processus. Les 26 œuvres restituées au pays sont le témoignage du fait que la problématique de la restitution semble en voie de recomposer les relations internationales et surtout, de faire évoluer la production du savoir sur les différentes cultures du monde, mais aussi la consolidation des industries créatives. Elles ne vont pas permettre, à ce stade précis, de résoudre tous les problèmes qui se posent à la recherche, mais leur présence assigne des défis au monde scientifique dans son ensemble, tant au Bénin qu'à nos collègues en France et ailleurs dans le monde qui travaillent depuis longtemps sur ces objets.

En 2014, j'ai fait une expérience en la matière avec les collègues du musée ethnographique de Berlin dans le cadre des programmes d'exposition du *Humboldt Lab*. J'ai publié une prise de position sur *Les objets manquants et la coopération scientifique*⁵. Si l'expression « objets manquants » peut recouvrir ceux qui sont pillés et appelés « butins de guerre », elle prend aussi en compte les objets de trafics en tous genres, surtout en période coloniale. Par conséquent, ce qui est restitué ne suffira pas à combler nos attentes, car il y a une autre situation tout aussi préoccupante. Je ne peux pas étudier à ce jour certaines productions artistiques sans recourir aux collections privées à l'étranger. C'est ce qui est arrivé en 2013 lorsqu'un étudiant a décidé de faire des recherches sur *L'art sculptural Agonlin: essai d'analyse stylistique (Contribution à une meilleure lisibilité de l'histoire à partir de l'étude du Bocio et du masque Guèlèdè)*. Cela n'a tout simplement pas été possible parce qu'étudier une tendance stylistique nécessite un corpus sur au moins 50 ans. Le Bocio est complètement absent dans notre contrée, victime de trafics, mais aussi de conversion au christianisme des principaux acteurs, les sculpteurs, alors que ce fut une zone de production massive.

Il est donc plus qu'urgent de mettre en place des programmes de recherche incluant des étudiants au niveau Master et Doctorat sur tous les bassins de diffusion des œuvres, y compris au Bénin. Il sera aussi nécessaire d'instaurer des instruments de dialogue et de recherche entre les chercheurs d'ici et d'ailleurs dont les projets impliqueront en plus des universités, les musées en même temps que les institutions dédiées à la recherche. Ceci aura l'avantage d'amoindrir les rapports asymétriques qui jusqu'à maintenant ont caractérisé ces relations.

5 Cette position, qui peut être lue en allemand sur le site du Humboldt Lab, montre la nécessité d'étudier au plus près l'origine des objets collectés dans les musées européens et donc, connaître leur histoire. L'exposition réalisée au cours de cette coopération était intitulée *Objektbiographien* et intégrée à la grande exposition du musée ethnographique de Berlin en 2015.

Références

- Bal, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities: Rough Guide of Travelling*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- Beaujean-Baltzer Gaëlle, «Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey», *Gradhiva* 6, 2007, URL : <http://gradhiva.revues.org/987> (consulté le 24/7/2016).
- Busca Joëlle, *L'art contemporain Africain*. Paris : Harmattan, 2000.
- Campion-Vincent Véronique, «L'image du Dahomey dans la presse française (1890-1895) : les sacrifices humains», *Cahiers d'études africaines*, vol. 7, n° 25 (1967): 27-58.
- Conduru Roberto, O'Neill Elena, *Carl Einstein e a Arte da África*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2015.
- Mahtar M'Bow Amadou, *Pour le retour, à ceux qui l'ont créé, d'un patrimoine culturel irremplaçable*, appel du Directeur général de l'UNESCO, 1978.
- Murphy Maureen, «Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon », in *Histoire de l'art et anthropologie*. Paris : INHA / musée du quai Branly («Les actes»), 2009. <http://actesbranly.revues.org/213> (consulté le 25/2/ 2017).
- Opoku, Kwame, «Macron Promises to Return African Artefacts in French Museums: A New Era in African-European Relationships or a Mirage?», *Modern Ghana*, 2017. URL: <https://www.modernghana.com/author/KwameOpoku>.
- Ricœur Paul, *Civilisation universelle et cultures nationales*. Paris: Seuil, 2001 (1ère éd. 1961).
- Sarr Felwine, Savoy Bénédicte, *Restituer le patrimoine Africain*. Paris: Philippe Rey/ Seuil, 2018.
- Tchibozo Romuald, « Le patrimoine, un obstacle à la création plastique contemporaine en Afrique ? », in Wanyaka B. O.V., Tegna E-M et Ngo Nlend N-L (eds.), *Le Cameroun, l'Afrique et le monde (XX^e-XXI^e siècles): Des historiens racontent*. Lomé : PUL, 2018 : 651-672.
- Tchibozo Romuald, « Le Gou, une expression culturelle ou un mode de vie », in Houenoudé D., Murphy M. (dir.), *Création contemporaine et patrimoine royal au Bénin : autour de la figure du Dieu Gou*. Paris : HiCSA website, 2018.