



**Université Peleforo
GON COULIBALY**

**DEPARTEMENT
D'HISTOIRE**

Août 2026



Revue électronique

E-ISSN : 3107-1651

P-ISSN : 3107-1643

REVUE D'HISTOIRE, D'ART ET D'ARCHEOLOGIE

TEFAL-PITYA

<https://www.revetefal-pitya.net>

soumission@tefal-pitya.net

revuetefal.pityaupgc@gmail.com

BP 1328 Korhogo

Revue d'Histoire, d'Art et d'Archéologie

TEFAL-PITYA



Vol.1, N°2, Août 2026

Site : <https://www.revuetefal-pitya.net>

Courriel : soumission@tefal-pitya.net
revuetefal.pityaupgc@gmail.com

Université Peleforo GON COULIBALY

**UFR Sciences Sociales
Département d'Histoire
BP 1328 Korhogo**

E -ISSN : 3107-1651/ P-ISSN : 3107-1643

COMITE EDITORIAL

DIRECTEUR SCIENTIFIQUE : Tanoh Raphael BEKOIN, Professeur Titulaire, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire.

DIRECTEUR DE PUBLICATION : KOUASSI Kouakou Siméon, Professeur Titulaire, Université Polytechnique de San-Pedro, Côte d'Ivoire.

DIRECTEUR DE REDACTION : KEWO Zana, Docteur en Histoire des Relations internationales, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire.

DIRECTEUR DE REDACTION ADJOINT : AGUIE Yhattey Hervé Thierry, Docteur en Histoire Contemporaine, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire.

SECRETARIAT DE REDACTION :

KOFFI Amani, Docteur en Histoire Ancienne, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire.

N'GORAN Kouadio Adolphe, Docteur en Histoire Contemporaine, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire.

SIGNAUX Affouminou Emmanuel, Docteur en Histoire Contemporaine, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire.

COORDONNATEURS DE PUBLICATION :

KONE Kiyali, Docteur en Histoire Moderne et Contemporaine, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire,

KOUAME N'founoum Parfait Sidoine, Docteur en Histoire Moderne et Contemporaine, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire.

TRESORIERE :

SORO Yéfounignigui Marie -Laure, Docteur en Histoire Moderne et Contemporaine, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire.

CHARGES DE DIFFUSION :

ABE Abé Laurent, Docteur en Histoire Contemporaine, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire.

ANGU Bleou Sylvain, Docteur en Histoire Contemporaine, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire.

ATCHIE Amon Guy Serge, Docteur en Histoire Médiévale, Université Peleforo GON COULIBALY BAKAYOKO Yaya, Docteur en Histoire Médiévale, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire.

DIOMANDÉ Vallet Samuel, Docteur en Histoire Moderne et Contemporaine, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire.

Fatoumata BAMBA, Docteur en Histoire Contemporaine, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire.

KOUADIO Yao Clément, Docteur en Histoire Contemporaine, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire.

LASME Yao Jean Terence Gauthier, Docteur en archeologie, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire.

OUATTARA Brahim, Docteur en Histoire Contemporaine, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire.

OUATTARA Issouf, Docteur en Histoire Médiévale, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire.

TUO Zie, Docteur en Histoire Contemporaine, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire.

WEBMASTER : COULIBALY Souleymane, Docteur en Histoire Contemporaine, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire.

ÉDITEUR : Département d'Histoire, Université Peleforo GON COULIBALY Website : <https://www.revuefefal-pitya.net>

COMITE SCIENTIFIQUE

Abass Souleymane SANGARE, Professeur Titulaire d'Histoire Médiévale, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire.

Aboulaye BATHILY, Professeur Titulaire d'Histoire, Université Cheick Anta Diop-Sénégal
Blesson Florent SOHI, Maître de Conférences en Histoire moderne, Université Felix Houphouët Boigny-Côte d'Ivoire.

Koffi Antoine GOLE, Professeur Titulaire d'Histoire, Université Alassane Ouattara- Côte d'Ivoire.

Moritié CAMARA, Professeur Titulaire d'Histoire des Relations Internationales, Université Alassane Ouattara- Côte d'Ivoire.

Nohadani Syrus AHMADI, Maître de Conférences en Géopolitique, Tarbiat Modares University- République Islamique d'Iran.

Odile GOERG, Professeure émérite d'Histoire de l'Afrique contemporaine, Université Paris Cité-CESSMA

Ouakoubo Gaston GNABRO, Professeur Titulaire d'Histoire des techniques, Université Peleforo GON COULIBALY, Côte d'Ivoire.

Siméon KOUAKOU, Professeur Titulaire d'archéologie, Université Felix Houphouët-Boigny Côte d'Ivoire.

Simon-Pierre M'BRA EKANZA, Professeur Titulaire d'Histoire, Professeur Émérites du Cameroun, Université Felix Houphouët-Boigny – Côte d'Ivoire

Tanoh Raphaël BEKON, Professeur Titulaire d'Histoire économique et sociale, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire.

Cho Julie Eunice BROU, Maître de Conférences en Histoire moderne et contemporaine, Université Felix Houphouët Boigny-Côte d'Ivoire.

Jean-Noël LOUCOU, Professeur Titulaire d'Histoire, Université Felix Houphouët-Boigny Côte d'Ivoire.

Théophile KOUI, Professeur Titulaire Études Ibériques et Civilisations Latino-Américaines, Université Felix Houphouët-Boigny- Côte d'Ivoire

Comlan Jérôme ALLADAYE, Professeur Titulaire d'Histoire, Université d'Abomey-Calavi Benin.

Ibrahim Muhammed SAADAOUI, Professeur d'Histoire Moderne et Contemporaine, Université de Tunisie. President de la Tunisian World Center for Studies, Research, and Development et de la Tunisian-Mediterranean Association for Historical, Social and Economic Studies. Tunisie)

Ousseynou FAYE, Professeur Titulaire d'Histoire, Université Cheick Anta Diop –Sénégal.

Kouamé René ALLOU, Professeur Titulaire d'Histoire, Université Felix Houphouët-Boigny - Côte d'Ivoire.

Mahomed N'GUESSAN, Professeur Titulaire d'Histoire politique, Université Felix Houphouët-Boigny -Côte d'Ivoire.

Tiona OUATTARA, Directeur de Recherche d'Histoire, Université Felix Houphouët-Boigny - Côte d'Ivoire.

COMITE DE REDACTION

ABE Abé Laurent,

AGUIE Yhattey Hervé Thierry,

ANGU Bleou Sylvain,

ATCHIE Amon Guy Serge,

BAKAYOKO Yaya,

COULIBALY Souleymane,

DIOMANDÉ Vallet Samuel,

Fatoumata BAMBA,

KEWO Zana,

KOFFI Amani,

KONE Kiyali,

KOUADIO Yao Clément,

KOUAME N'founoum Parfait Sidoine,

LASME Yao Jean Terence Gauthier,

N'GORAN Kouadio Adolphe,

OUATTARA Brahim,

OUATTARA Eugenie,

OUATTARA Issouf,

SIGNAUX Affouminou Emmanuel,

SORO Yéfounnigui Marie -Laure,

TUO Zie.

COMITE DE LECTURE

Djidjé Jacques KAZIO, Docteur en archéologie, Université de Bondoukou

Awa SOROGO, Docteur en Histoire Moderne et contemporaine, Université Alassane Ouattara

Antoine KRA, Maître Assistant d'Histoire économique et sociale, Université Alassane Ouattara -Côte d'Ivoire.

Tiantio SANOGO, Institut Nationale Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle, Abidjan

Salif KINDREBEOGO, Maître de Conférences en Histoire des relations Internationales, Université Norbert Zongo de Koudougou.

Nohan SIDIBE, Docteur en Histoire du travail et Histoire économique, Université de San Pedro-Côte d'Ivoire.

Nahoua Karim SILUE, Docteur en Histoire des Relations Internationales, Université Alassane Ouattara.

N'Goran Gédéon BANGALI, Maître de Conférences d'Histoire des Relations Internationales, Université Jean Lorougnon Guede -Côte d'Ivoire.

N'dri Laurent KOUAKOU, Maître de Conférences d'Histoire des Relations Internationales, Université Alassane Ouattara -Côte d'Ivoire.

N'doua Etienne ETTIEN, Docteur en archéologie, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan.

Moutari Moussa MAMAN, Docteur en Histoire Sociopolitique, Université Djibo Hamani de Tahoua/Niger.

Mitanhantcha YEO, Docteur en archéologie, Université Alassane Ouattara- Côte d'Ivoire.

Mamadou Lamine DEMBELE, Professeur Titulaire du Mali / Maître de Conférences du CAMES en Histoire du droit et des institutions, Université des Sciences Juridiques et Politiques de Bamako (USJPB) –Mali.

Kpassigué Gilbert KONE, Docteur en Histoire Moderne et contemporaine, Université Alassane Ouattara

Kouakou Sylvain KOFFI, Docteur en archéologie, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan.

Kouakou Désiré M'BRA, Maître de Conférences en Histoire du peuplement, Université Alassane Ouattara Côte d'Ivoire.

Kouadio René BOUADI, Docteur en archéologie, Jean Lorougnon Guédé, Daloa Idrissa BA, Maître de Conférences d'Histoire Médiévale, Université Cheik Anta Diop- Sénégal.

Harouna YEO, Docteur en archéologie, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan. Guy-

Roland TIE BI GALLA, Docteur en archéologie, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan.

Gninin Aicha TOURE, Docteur en archéologie, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan.

Ernest YAOBI, Maître de Conférences d'Histoire des Religions, Université Félix Houphouët Boigny, Côte d'Ivoire

Dognima Lassina COULIBALY, Docteur en Histoire Moderne, Université Felix Houphouët Boigny, Côte d'Ivoire

Atché Michel AKA, Docteur en archéologie, Université de San Pedro

Abdoulaye BAMBA, Maître de Conférences d'Histoire des Relations Internationales, Université Felix Houphouët-Boigny -Côte d'Ivoire.

SOMMAIRE

1. Tiasvi Yao Raoul AGBAVON, Lecture du jeu des possibles jacobien à partir du déterminisme bernardien : une continuité épistémologique	1-11
2. El Hadji Malick DÈME & Younouss DIOP, Héliopolis, porte du ciel : Réception et Transmission des messages divins en Égypte ancienne	12-27
3. Maman Moutari MOUSSA IBRAH & Addo MAHAMANE & François WASSOUNI, Les savoir-faire techniques en Afrique au Sud du Sahara pendant la période précoloniale	28-43
4. Salif KIENDREBEOGO & Yaya SAWADOGO & Tiéwendé Jean BALIMA, Coopération, peuplement et mise en valeur du bassin de la Volta (1966-2002)	44-60
5. Ibrahima Khalilou & Khady Ndoye DIAGNE, Regard ethnographique sur l'activité céramique en milieu wolof au Sénégal : la caste des potières internes	61-80
6. Sébastien GUIPO, L'école burkinabé face au défi sécuritaire : situation des élèves déplacés dans la province du Zondoma (2015-2024)	81-96
7. Essou Koffi Benjamin MIEZAN & Bonzou Ella ESSEY épouse OHOUO, Service des grandes endémies en Côte d'Ivoire : instrument de lutte contre les maladies endémo-épidémiques (1959-1969)	97-109
8. Moussa Fadiala BOCOUM, L'implantation de la mine de lithium de Bougouni face à la vulnérabilité locale	110-124
9. Kossia Blandine KRA, Pathologies du personnel des forts de la Côte de l'Or (XVIIe-XIXe siècle)	125-138
10. Kouamé Koffi, Systèmes éducatifs en Afrique et problématique de l'employabilité : défis, enjeux et perspectives de transformation	139-154
11. Mitanhantcha YEO, La céramique dans la restauration à Gbèkèkro (Côte d'Ivoire)	155-167
12. Cédric-Aurel MANZENZA, La place du dieu Osiris dans les croyances égyptiennes (2778-1085 av. J-C)	168-180
13. Olive Pulchérie ITOUMBA & Eric Damien BIYOGHE BI ELLA, Longévité du pouvoir d'Omar Bongo Ondimba au Gabon : mécanismes de pérennisation et impacts politiques, économiques et sociaux (1967-2009)	181-202
14. N'founoum Parfait Sidoine KOUAME, Les Siti dans le Royaume de Bouna du XVIIe siècle au XIXe siècle	203-214

15. ABDOURHIMOU Hassane, Les enjeux des alliances politico-militaires entre le Zigui (Dosso) et le Kebbi (Argungu) de 1831 à 1856	215-228
16. BIRBA Noaga, Approche ethnoarchéologique de l'art de la terre cuite chez les potières de Gaoua (Burkina Faso)	229-247
17. DEMBO YANGA, L'entrepreneuriat des Manjack en Casamance au temps de la colonie : 1850 – 1960	248-272
18. Jean-Max Pamphil BENIE & Massandjé FADIKA KANO, Violence politique et gouvernance impériale dans le Songhay au XVe XVIe siècles	273-287
19. Gaoussou KAGNASSY, Le conflit de 2026 entre l'Iran et l'axe israélo-américain : leçons technologiques pour l'Afrique	288-304
20. Awa SOROGO, Evolution de l'esclavage dans le Baoulé-faafoué 1721-1911	305-318
21. Adama SAWADOGO & Moctar SANFO, Authenticité et mutations du mariage des Mossé du Sandbontenga au Burkina Faso	319-336
22. DOGNON Elavagnon Dorothée, La réécriture poétique de la mémoire par l'esthétique d'archive dans le cinéma ouest-africain	337-357
23. ANIN PATRICIA-CLAIRE N'CHO Epouse NOGBOU, Mysticisme soufi, pouvoir urbain et identité savante en Afrique de l'Ouest du XVème au XVIème siècle	358-375
24. Richard Codjo AKODANDE HONMA, De la pénombre à la lumière : l'aménagement urbain comme vecteur de sécurité nocturne au Benin 2016-2026 à travers les trajectoires de Cotonou, Porto-Novo et Parakou	376-392
25. Paul SALATOU, Le fondement de la réforme éducative du Réseau École et Développement (RED) : 1989-2011	393-408
26. MONGA Arthur Dénos & YRO Timbo Adler Vivien, Décryptage écocritique des mythes totémiques Wê de Côte d'Ivoire : les exemples des mythes de la poule et du poisson	409-423

LA REECRITURE POETIQUE DE LA MEMOIRE PAR L'ESTHETIQUE D'ARCHIVE DANS LE CINEMA OUEST-AFRICAIN

DOGNON Elavagnon Dorothée

Institut National des Métiers d'Art, d'Archéologie et de la culture de l'Université d'Abomey-Calavi
(INMAAC/UAC) Bénin
delavagnon@gmail.com

Résumé

Cette étude porte sur la manière dont le cinéma documentaire consacré au Bénin mobilise l'archive non comme pièce probante mais comme matière sensible, et sur ce que cette opération fait à l'écriture de l'histoire. Elle prend pour objet principal *Dahomey* de Mati Diop (2024), film tourné lors du transfert à Cotonou, en novembre 2021, de vingt-six œuvres du trésor royal d'Abomey saisies par les troupes du général Dodds en 1892. L'analyse est adossée à l'histoire de la conquête du royaume du Danxomè, à celle de la constitution des fonds coloniaux et à celle des politiques patrimoniales béninoises contemporaines. L'étude établit que le recours à l'archive y opère un déplacement du régime de preuve vers le régime de la figure, et que ce déplacement n'est pas un défaut de rigueur mais une réponse adaptée à une documentation structurellement lacunaire, dispersée entre Porto-Novo, Dakar et Aix-en-Provence. Les entretiens conduits auprès de spécialistes confirment la fonction du film dans la constitution d'une mémoire publique de la restitution, tout en signalant la persistance de zones d'ombre concernant les groupes demeurés hors archive. Trois contrepoints ouest-africains — au Nigeria, en Afrique du Sud et au Ghana — sont mobilisés en fin d'étude afin d'éprouver la portée des résultats hors du cas béninois. L'article ouvre enfin sur l'incidence de la numérisation des fonds coloniaux dans la transmission de la mémoire et dans l'élaboration des récits patrimoniaux.

Mots-clés : Cinéma, Archive coloniale, Bénin, Lieu de mémoire, Restitution.

THE POETIC REWRITING OF MEMORY THROUGH ARCHIVAL AESTHETICS IN WEST AFRICAN CINEMA

Abstract

This study examines how documentary cinema devoted to Benin mobilises the archive not as evidence but as sensitive material, and what this operation does to the writing of history. Its main object is Mati Diop's *Dahomey* (2024), filmed during the November 2021 transfer to Cotonou of twenty-six works from the royal treasure of Abomey, seized by General Dodds's troops in 1892. The analysis is grounded in the history of the conquest of the Danxomè kingdom, in the formation of colonial record collections, and in contemporary Beninese heritage policies. The study shows that the use of archives shifts the film from a regime of proof to a regime of figuration, and that this shift is not a lack of rigour but a response to structurally incomplete documentation scattered between Porto-Novo, Dakar and Aix-en-Provence. Three West African counterpoints — in Nigeria, South Africa and Ghana — are used to test the scope of these findings beyond the Beninese case.

Keywords: Film, Benin, Colonial archive, Restitution, Site of memory.

Introduction

L'étude de la mémoire et de son entrelacement avec les images d'archives constitue un champ essentiel des sciences humaines et sociales, et singulièrement de l'histoire. Le Bénin en offre aujourd'hui un terrain privilégié. Le retour à Cotonou, en novembre 2021, de vingt-six œuvres du trésor royal d'Abomey conservées depuis 1892 dans les collections publiques françaises a

constitué un événement patrimonial autant qu'historiographique : il a rouvert l'examen des conditions de la conquête, des modalités de la saisie et de la construction des fonds coloniaux. Le cinéma s'est saisi de cet événement. *Dahomey* (M. Diop, 2024), tourné pendant le transfert, mobilise les archives, les objets et les lieux non pour établir des faits, mais pour en produire une écriture sensible.

Dans quelle mesure l'esthétique d'archive, telle qu'elle est mise en œuvre dans le cinéma consacré à la restitution du patrimoine royal d'Abomey, contribue-t-elle à une réécriture poétique de la mémoire de la conquête coloniale et de la dépossession patrimoniale au Bénin ? Le corpus principal de cette étude est constitué par *Dahomey* (M. Diop, 2024), coproduction France / Sénégal / Bénin consacrée au transfert des vingt-six œuvres et à sa réception au Bénin. Ce choix répond à une exigence de précision : les contenus cinématographiques, les histoires coloniales, les politiques culturelles et les rapports aux archives diffèrent trop d'un État ouest-africain à l'autre pour qu'un traitement indifférencié soit possible. L'analyse est donc circonscrite au cas béninois, où la question de l'archive et celle de la restitution se nouent autour d'un corpus d'objets identifié, d'une chronologie établie et d'une politique patrimoniale publique. Trois films ouest-africains contemporains — *Ebrohimie Road: A Museum of Memory* (Kólá Túbòsún, Nigeria, 2024), *Ernest Cole: Lost and Found* (R. Peck, 2024) et *Studio of Archives: Monuments and Memory in Ghana* (2022-2023) — ne sont mobilisés qu'en fin d'étude, à titre de contrepoints comparatifs, afin d'éprouver la portée des résultats obtenus sur le cas béninois.

Cette étude vise à examiner comment le cinéma contribue à une réinterprétation du passé colonial par le traitement de l'archive, en mettant en évidence les enjeux historiques, patrimoniaux et identitaires que cette réinterprétation engage au Bénin.

Encore convient-il de préciser ce que nous entendons par réécriture poétique de la mémoire, faute de quoi l'expression demeurerait une commodité de langage. Nous désignons ainsi l'ensemble des opérations formelles par lesquelles un film cesse de traiter le document d'archive comme une pièce probante pour en faire une matière sensible, porteuse d'un régime de vérité distinct du régime documentaire. Cette réécriture se laisse identifier à cinq marqueurs, qui constitueront notre grille d'analyse :

- la délégation énonciative : la parole est confiée à une instance qui, historiquement, ne parle pas un objet, un lieu, un disparu, ce qui décentre le point de vue hérité de l'archive coloniale ;
- le décrochage temporel : le montage superpose des strates chronologiques hétérogènes, de sorte que le passé n'est plus derrière le présent mais en lui ;

- le travail de la texture : grain, rayures, altérations chimiques, virages colorimétriques, ralentis et arrêts sur image font de la matérialité dégradée du document un élément signifiant en lui-même ;
- l'écriture du silence et du manque : plans vides, absence de commentaire et ellipses assumées donnent à voir ce que l'archive ne contient pas, ce que Mbembe nomme l'incarnation même de ce qui manque ;
- l'adresse au spectateur : le film ne clôt pas le sens, il le suspend et transfère à celui qui regarde la charge de compléter le récit.

Ces cinq marqueurs ne constituent pas une liste de vérification mais un faisceau : c'est leur convergence, et non leur présence isolée, qui autorise à parler de poétique plutôt que de simple usage documentaire de l'archive.

Cette étude repose sur une méthodologie qualitative articulant quatre approches complémentaires : l'analyse filmique, le dépouillement des sources historiques et patrimoniales, l'enquête par entretiens semi-directifs et l'analyse comparative. Les étapes en sont les suivantes:

Analyse filmique

- Sélection des œuvres : le corpus principal est constitué par *Dahomey* de Mati Diop. Trois films ouest-africains contemporains ; *Ebrohimie Road: A Museum of Memory*, *Ernest Cole: Lost and Found* et *Studio of Archives: Monuments and Memory in Ghana* — constituent un corpus secondaire, mobilisé à seule fin de comparaison.
- **Méthodes d'analyse :**
 - . Décryptage narratif : l'analyse porte sur la trame narrative, les thèmes récurrents et les motifs, avec une attention particulière à la manière dont l'esthétique d'archive s'intègre au récit.
 - . Examen du visuel et du son : les éléments visuels et sonores ,choix de montage, traitement chromatique, ambiance sonore sont examinés afin d'identifier les affects et les significations historiques qu'ils véhiculent.
 - .Interprétation des archives : les images d'archives présentes dans chaque film sont analysées afin de saisir leur rôle dans la construction de la mémoire collective et dans la réinterprétation des événements passés.
- **Passage en revue de la littérature**
 - . Recherche bibliographique et documentaire : cette démarche repose sur un dépouillement systématique de la littérature universitaire consacrée au royaume du Danxomè, à la conquête coloniale du Dahomey, à l'histoire des collections et à la

question de la restitution, ainsi que sur les sources patrimoniales disponibles : rapports officiels, inventaires de collections, dossiers d'inscription au patrimoine mondial et documents des institutions muséales béninoises.

. Analyse thématique : les axes structurants de la littérature existante sont d'abord identifiés. En les mettant ensuite en regard des films du corpus, l'analyse dégage les points de convergence ainsi que les tensions théoriques.

- **Entretiens avec des experts**

Sélection des participants : trente-cinq personnes ont été identifiées et sollicitées — cinéastes, critiques de cinéma et chercheurs spécialisés dans le cinéma ouest-africain et les études mémorielles.

- **Méthodes d'entretien :**

- Entretiens semi-dirigés : le recours à des entretiens semi-directifs a permis aux personnes interrogées d'exposer librement leur point de vue sur les films, sur l'esthétique d'archive et sur son incidence sur la mémoire collective. Chaque entretien est référencé dans le tableau des sources orales placé en fin d'article, auquel renvoient les notes de bas de page.
- Analyse des données recueillies : les transcriptions sont analysées afin de déceler les points d'accord et de désaccord avec les résultats de l'analyse filmique et de la revue de littérature.

- **Analyse comparative**

. Contexte culturel et historique : les films du corpus sont comparés afin d'observer la manière dont chacun aborde les questions de mémoire et d'identité, en tenant compte des contextes culturels et historiques qui leur sont propres.

. Synthèse des résultats : les données issues de l'analyse filmique, de la revue de littérature et des entretiens sont mises en relation afin de dégager des conclusions sur la manière dont le cinéma ouest-africain réécrit la mémoire.

- **Redaction et présentation des résultats**

L'étude dégage des résultats qui répondent aux objectifs initialement fixés et en propose une présentation ordonnée.

Le choix d'une approche qualitative, adossée à l'analyse filmique et à l'interprétation théorique, s'impose au regard de l'objet traité. L'esthétique d'archive ne se laisse pas quantifier : elle se manifeste dans des formes, des images, des sons, des rythmes et des atmosphères. Seul un examen attentif des procédés cinématographiques permet de comprendre comment le souvenir y est réinventé et converti en poétique.

En croisant par ailleurs l'étude du cinéma avec l'histoire, la philosophie et l'anthropologie de la mémoire, cette recherche poursuit un double objectif : approfondir la théorie de l'archive et mettre au jour les procédés créatifs propres au cinéma ouest-africain contemporain.

1. Cadre historique, théorique et conceptuel

L'objet de cette étude appelle un double ancrage : théorique, dans les travaux consacrés aux archives, aux traces et à la mémoire ; historique, dans la trajectoire des objets et des documents mobilisés par le film. Il convient donc de rappeler les principaux éléments de cette histoire. En 1890, puis au cours de la guerre franco-dahoméenne de 1892-1894, la France mène plusieurs opérations militaires contre le royaume du Danxomè. Les troupes françaises commandées par le colonel Alfred-Amédée Dodds entrent dans Abomey le 17 novembre 1892, après le retrait des forces dahoméennes et l'incendie de la capitale. La résistance se poursuit néanmoins jusqu'à la reddition de Béhanzin en janvier 1894. Le souverain est alors déporté en Martinique, puis transféré en Algérie, où il meurt en 1906. À la suite de la conquête, plusieurs objets provenant du palais royal d'Abomey sont prélevés par les forces françaises et remis aux collections publiques françaises. Parmi eux figurent des trônes, des statues, des portes sculptées et des récades. Ces pièces, considérées aujourd'hui par les institutions françaises comme des prises de guerre du général Dodds, entrent dans les collections du musée d'ethnographie du Trocadéro avant d'être intégrées au musée de l'Homme, puis au musée du quai Branly – Jacques Chirac lors de la création de ce dernier en 2006. Cette trajectoire matérielle constitue elle-même une histoire de l'objet : déplacés du palais royal vers les collections coloniales françaises, puis vers les institutions muséales nationales, ces artefacts changent successivement de statut, de contexte d'interprétation et de régime de visibilité. Ils ne constituent donc pas seulement des objets patrimoniaux ; ils peuvent également être appréhendés comme des traces matérielles, voire des « objets-archives », permettant de penser les rapports entre mémoire, pouvoir, colonialité et patrimoine. La question de leur retour s'inscrit dans un processus politique et intellectuel plus large. Le Bénin formule en 2016 une demande officielle de restitution auprès de la France. Le discours prononcé par Emmanuel Macron à l'université de Ouagadougou le 28 novembre 2017 marque ensuite un infléchissement majeur de la politique française en matière de restitution, le président français annonçant sa volonté de rendre possibles les restitutions temporaires ou définitives du patrimoine africain dans un délai de cinq ans. Dans ce contexte, le rapport remis le 23 novembre 2018 par Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, *Restituer le patrimoine africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, constitue une étape déterminante dans la reformulation du débat français sur les restitutions. La loi française du 24 décembre 2020 autorise finalement

le transfert au Bénin de vingt-six œuvres provenant des trésors royaux d'Abomey. Le transfert de propriété est signé à l'Élysée le 9 novembre 2021 et les œuvres arrivent au Bénin le lendemain. Le retour matériel des œuvres donne ensuite lieu à une nouvelle mise en visibilité au Bénin. L'exposition *Art du Bénin, d'hier et d'aujourd'hui : De la restitution à la révélation*, présentée au Palais de la Marina à Cotonou, ouvre le 26 mars 2022. Sa fréquentation témoigne de l'importance sociale et symbolique de cet événement : environ 190 000 visiteurs sont recensés durant sa première phase, auxquels s'ajoutent près de 34 000 visiteurs lors de sa seconde phase. C'est ce processus de restitution, depuis le départ des œuvres du musée du quai Branly jusqu'à leur arrivée et leur exposition au Bénin, que *Dahomey* de Mati Diop met en scène et interroge. Le film ne se contente toutefois pas d'enregistrer un événement patrimonial : il transforme les objets, les traces historiques, les espaces muséaux, les voix et les débats contemporains en matériaux d'une écriture cinématographique de la mémoire. L'archive n'y apparaît donc pas seulement comme un ensemble de documents permettant d'établir les faits du passé, mais comme une matière esthétique, politique et mémorielle. C'est dans cette perspective que peut être interrogée la notion d'« esthétique d'archive » : comment le cinéma transforme-t-il les traces du passé colonial en une nouvelle expérience de la mémoire, et comment cette transformation participe-t-elle à une réécriture poétique de l'histoire ?

1.1. L'archive coloniale comme instrument de gouvernement : du Dahomey au Bénin

Jacques Derrida rappelle que l'archive est d'abord un commencement et une source d'autorité, et qu'elle ne se conçoit pas sans le pouvoir d'édicter des règles (Jacques Derrida, 1995). La proposition, souvent lue sur un plan philosophique, se vérifie ici sur un plan strictement matériel. L'administration coloniale du Dahomey a produit et conservé des documents selon des normes qui lui étaient propres : registres d'état civil, rapports de tournée, correspondance des commandants de cercle, dossiers domaniaux, états de la fiscalité indigène. Cette production n'enregistrait que ce qui relevait de l'ordre public, de l'impôt et du commerce ; elle est structurellement muette sur les savoirs rituels, sur les statuts serviles internes et sur la place des femmes dans l'organisation du royaume.

La localisation de ces fonds constitue en elle-même un fait historique. Une part des archives produites au Dahomey a été versée aux dépôts du gouvernement général de l'Afrique-Occidentale française à Dakar ; une autre part, dite de souveraineté, a été rapatriée en France au moment des indépendances et se trouve aujourd'hui conservée aux Archives nationales d'outre-mer, à Aix-en-Provence ; le reste relève des Archives nationales du Bénin, à Porto-Novo. Un historien béninois travaillant sur la conquête et sur la dépossession patrimoniale doit

donc composer avec une documentation triplement dispersée, dont l'accès dépend de conditions matérielles et diplomatiques qui ne sont pas les siennes. Ce que Derrida nomme pouvoir de consignation a ici un nom, une géographie et une chronologie.

Cette configuration éclaire la portée du geste cinématographique. En faisant parler l'objet restitué, *Dahomey* n'invente pas une source : il rend sensible le fait qu'aucune source ne restitue le point de vue du dépossédé, et que ce silence est un effet de la manière dont l'archive a été constituée. Le film ne se substitue pas à l'enquête historique ; il en désigne la limite.

1.2. Archive fragmentaire et incomplète

Achille Mbembe perçoit les archives africaines comme étant par essence incomplètes et pleines de contradictions : « Les archives, c'est l'incarnation même de ce qui manque, de ce qui est fragmenté et discontinu. Elles ne disent jamais tout, mais elles donnent assez d'éléments pour saisir ce qu'on a voulu cacher » (Achille Mbembe, 2000). Cette façon de voir les choses enrichit énormément le cinéma. Dans *Ebrohimie Road: A Museum of Memory*, les archives ne se bornent pas aux écrits ou aux clichés officiels, mais s'étendent à un endroit laissé à l'abandon : une résidence d'étudiants. Túbòsún métamorphose cet endroit en une sorte de palimpseste de la mémoire, mettant en lumière les silences et les manques, tout en invitant le spectateur à remplir les blancs avec sa propre sensibilité poétique.

1.3. Mémoire, histoire et oubli

Dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, paru en l'an 2000, Paul Ricœur met en lumière trois perspectives essentielles concernant la manière dont on se souvient :

- D'abord, le souvenir authentique, dont l'objectif est de transmettre une vision fidèle du passé, sans fioritures ;
- Ensuite, le souvenir déformé, qui est mis au service de certaines convictions idéologiques ;
- Et enfin, le souvenir occulté, qui refait surface suite à des traumatismes ou à des mécanismes de répression.

Le cinéma consacré à la restitution met en jeu ces trois régimes. La mémoire fidèle s'y donne dans l'enregistrement documentaire du transfert, de l'emballage des œuvres et de leur installation. La mémoire manipulée affleure dans les discours officiels, français comme béninois, que le film laisse entendre sans les commenter. La mémoire empêchée, enfin, se manifeste dans ce dont il n'existe pas de trace : les circonstances précises des saisies de 1892, l'identité des artisans, le sort des objets demeurés en France.

1.4. Lieux de mémoire, monumentalité et archéologie du souvenir

Dans *Les Lieux de mémoire* (1984-1992), Pierre Nora soutient que la mémoire collective ne s'enracine que là où elle est gravée, matérialisée et sauvegardée (Pierre Nora, 1989). Le Bénin en fournit deux illustrations majeures. Les palais royaux d'Abomey, inscrits sur la Liste du patrimoine mondial en 1985 et simultanément portés sur celle du patrimoine en péril à la suite de la tornade de 1984, constituent le premier. Le site conserve les enceintes de terre, les bas-reliefs polychromes et les dispositifs funéraires d'une dynastie dont l'histoire est en partie lisible dans le bâti lui-même. Le musée historique d'Abomey, installé dans les palais de Ghézo et de Glélé, en assure depuis le milieu du XXe siècle la médiation. Or les objets saisis en 1892 provenaient de ces palais : leur absence est archéologiquement située, elle correspond à des espaces identifiables et à des fonctions rituelles documentées. La restitution de 2021 n'est donc pas seulement un transfert de propriété ; elle est la recomposition partielle d'un ensemble monumental démembré.

Le second est la Route de l'Esclave à Ouidah, aménagée à partir des années 1990 dans le cadre du programme international lancé par l'UNESCO, et dont la Porte du Non-Retour constitue le terme. Ce cas est méthodologiquement instructif, car la puissance mémorielle du lieu y est inversement proportionnelle à sa densité documentaire : le monument est contemporain, il commémore un trajet dont les traces matérielles sont ténues, et il condense en un seuil unique une déportation dont les points d'embarquement furent multiples. Le phénomène a été décrit ailleurs sur la côte ouest-africaine, notamment à propos de la Maison des Esclaves de Gorée, dont l'évaluation quantitative a été contestée par les historiens sans que la force du lieu en soit affaiblie.

Ce constat vaut directement pour notre objet. Un lieu de mémoire opère par métonymie : une porte tient lieu de l'ensemble des ports, un palais tient lieu de l'ensemble du royaume, un objet restitué tient lieu de l'ensemble des objets dispersés. Ce régime n'est pas celui de l'archive probatoire mais celui de la figure, c'est-à-dire un régime poétique. La réécriture poétique de la mémoire n'est donc pas un supplément d'ornement ajouté à un socle documentaire préalable : elle est le mode d'existence même d'une mémoire dont les archives ont été confisquées, dispersées ou jamais constituées. Le cinéma prolonge ici une opération que le monument avait déjà engagée, à cette différence près qu'il la donne à voir comme opération.

Trois modalités d'articulation entre cinéma, histoire et lieu de mémoire s'en déduisent. Le film peut documenter le monument, c'est-à-dire en constituer un relevé ; il peut l'instituer, en produisant la reconnaissance publique qui lui manquait ; il peut enfin le déstabiliser, en exposant les silences que sa monumentalité recouvre. *Dahomey* relève des trois : le film relève

le transfert, institue la restitution en événement national et, par la séquence de débat qu'il filme, expose le caractère non consensuel de la mémoire ainsi constituée.

1.5. Souvenir de la diaspora et mondialisation

Arjun Appadurai désigne par mémoire diasporique une mémoire qui ne s'ancre pas à un territoire unique, mais migre, se fragmente et se recompose au gré des déplacements et des représentations (Arjun Appadurai, 1996). La côte béninoise en offre une illustration historique : le retour à Ouidah et à Porto-Novo, au XIXe siècle, de familles afro-brésiliennes issues de la traite y a produit une culture matérielle, une architecture et des pratiques rituelles qui témoignent d'une mémoire constituée hors du territoire puis réimportée. La dispersion des objets d'Abomey relève d'un mouvement analogue quoiqu'inverse : ce sont ici les biens, et non les personnes, qui ont circulé, et leur retour rouvre la question de savoir à quel ensemble ils appartiennent désormais.

1.6. Cinéma africain et esthétique de la mémoire

Manthia Diawara rappelle que le cinéma africain constitue avant tout un mode d'expression du récit et de l'identité (Manthia Diawara, 1992). Françoise Pfaff a de son côté montré comment les cinéastes africains ont mobilisé la mémoire comme instrument de résistance culturelle (Françoise Pfaff, 2004). Plus récemment, Boukary Sawadogo soutient que le cinéma africain ne se contente pas d'illustrer le passé : il constitue lui-même une archive, appelée à devenir un vecteur de transmission culturelle (Boukary Sawadogo, 2022). Cette proposition prend au Bénin une portée particulière, dans un contexte où les institutions de conservation demeurent inégalement dotées et où l'image filmée supplée souvent au document manquant.

Cette fonction archivistique du cinéma en Afrique de l'Ouest ne saurait toutefois être pensée hors de son histoire matérielle. Odile Goerg a montré que la salle de cinéma fut, en contexte colonial, un espace de contrôle des publics autant qu'un lieu de contournement et de réappropriation des images (Odile Goerg, 2015). Le rapport ouest-africain au dispositif cinématographique est donc, dès l'origine, un rapport conflictuel à la représentation, ce qui éclaire la charge politique dont se chargent aujourd'hui les gestes d'archive analysés ici.

1.7. Vers une poétique de l'archive

La mise en dialogue de Derrida, Mbembe, Ricœur, Nora, Appadurai, Diawara et Sawadogo permet de dégager plusieurs acquis :

- l'archive comme instance de pouvoir (Derrida), que les cinéastes contestent en déplaçant l'autorité de consignation ;

- l'archive comme réalité mouvante et lacunaire (Mbembe), sans cesse réimaginée par le travail de la forme ;
- la pluralité des régimes de mémoire (Ricoeur) — mémoire fidèle, manipulée, empêchée, que l'image vient réactiver ;
- les lieux d'enracinement de la mémoire (Nora), dont le monument et le film constituent deux modalités concurrentes ;
- la mémoire diasporique (Appadurai), déterritorialisée puis réappropriée hors de son lieu d'origine ;
- le film comme archive à part entière (Diawara, Sawadogo), c'est-à-dire comme forme qui produit ses propres modalités de souvenir.

Ces acquis permettent de situer *Dahomey* dans une conception de l'archive qui excède la conservation pour engager des enjeux historiques, patrimoniaux et politiques.

2. Résultats et analyse filmique

2.1. Résultats

2.1.1. Convergences

- L'archive comme matière vivante

Dans *Dahomey*, l'archive est traitée comme une matière vivante que le film réactive. La séquence inaugurale en fournit l'exemple le plus net. La voix attribuée à l'objet royal rapatrié, traitée électroniquement et formulée à la première personne, relève simultanément du premier et du cinquième de nos marqueurs. Il ne s'agit pas d'une facilité narrative : en attribuant l'énonciation à l'objet muséifié, Diop inverse la relation qui fonde l'institution muséale, où l'objet est parlé et jamais parlant. Cette voix ne restitue aucun contenu historique vérifiable ; elle produit un effet de présence qui déplace la question de la restitution du terrain juridique vers celui de la reconnaissance. Le spectateur n'apprend rien du règne dont l'objet provient : il en éprouve la durée de captivité. Le procédé a une portée historiographique précise. Il énonce, par des moyens qui ne sont pas ceux de la preuve, une proposition que l'historien peut soutenir par les siens : la documentation disponible sur les saisies de 1892 émane presque exclusivement des vainqueurs.

- Une vision poétique du souvenir

Le film privilégie une écriture sensible plutôt qu'une exposition documentaire : voix off fictionnelle, plages de silence, plans fixes prolongés sur les caisses de transport, mise en scène des attentes et des seuils. Ces choix procèdent d'une conviction que l'historien peut discuter

mais doit prendre au sérieux : la mémoire ne se transmet pas seulement par l'énoncé de faits, mais par l'affect, l'imaginaire et la forme.

- La critique du passé colonial et ses suites

Le film interroge l'héritage colonial et ses effets présents : la légitimité des conditions de la restitution, le nombre restreint d'œuvres concernées au regard de l'ensemble des collections dispersées, la place assignée aux institutions béninoises dans le processus, et la manière dont l'événement est mis en scène par les autorités des deux pays.

2.1.2. Trois contrepoints ouest-africains

Afin d'éprouver la portée des résultats obtenus sur le cas béninois, trois films ouest-africains contemporains sont mobilisés à titre comparatif. *Ebrohimie Road : A Museum of Memory* (Kóla Túbòsún, Nigeria, 2024) travaille une archive architecturale et littéraire, en faisant d'une résidence universitaire abandonnée d'Ibadan un musée sans collection. *Ernest Cole : Lost and Found* (Raoul Peck, 2024) travaille une archive photographique, celle d'un photographe sud-africain exilé dont les fonds furent longtemps égarés. *Studio of Archives : Monuments and Memory in Ghana* (2022-2023) travaille une archive monumentale et performative, en filmant les édifices hérités de la période coloniale.

La comparaison fait apparaître une différence décisive. Dans les trois cas, l'archive est présente mais dispersée, dégradée ou muette ; dans le cas béninois, elle est présente, identifiée, inventoriée et juridiquement transférée. *Dahomey* ne travaille donc pas un manque documentaire mais un excès de visibilité institutionnelle, ce qui explique que la réécriture poétique y porte moins sur le document que sur la cérémonie. Le film n'a pas à combler un vide : il a à défaire un récit officiel déjà constitué.

Le traitement du temps confirme cet écart. *Dahomey* se déroule dans un présent immédiat, celui d'une restitution en cours ; *Ebrohimie Road* travaille la durée de l'oubli ; *Ernest Cole* s'efforce de faire revenir un passé enfoui ; *Studio of Archives* relie passé et présent par la performance. Le cas béninois se distingue ainsi par sa contemporanéité : le film n'y documente pas un souvenir, il assiste à sa fabrication.

2.1.3. Ce que la comparaison établit

La confrontation dégage trois résultats. Premièrement, l'archive n'y est jamais un fonds inerte : elle est un ensemble dynamique que le cinéma réactive et transforme. Deuxièmement, le film supplée partiellement aux institutions de conservation, en assurant une fonction de sauvegarde et de transmission que les musées et les archives nationales n'exercent qu'inégalement. Troisièmement, cette réécriture constitue une forme de contestation symbolique et identitaire,

par laquelle des sociétés se réapproprient le récit de leur propre dépossession. Ces résultats, établis sur le cas béninois, se vérifient dans les trois contrepoints, mais avec une intensité et selon des modalités qui varient avec la configuration documentaire propre à chaque pays, ce qui justifie rétrospectivement le resserrement de l'objet.

2.2. Analyse des résultats issus des entretiens

L'analyse des entretiens conduits auprès de spécialistes du patrimoine, de l'histoire et du cinéma au Bénin est organisée selon les axes du guide d'entretien. Chaque section restitue les positions exprimées, puis en propose une lecture critique.

2.2.1. Esthétique d'archive

- Utilisation des archives

La majorité des personnes interrogées considèrent que l'intégration d'archives dans les films contemporains est déterminante pour établir un lien affectif avec le public. Les œuvres de Mati Diop et de Raoul Peck illustrent la manière dont les images d'archives densifient le récit. Selon l'une d'elles, l'archive n'est pas seulement un témoignage du passé : elle devient un élément narratif qui accroît la charge émotionnelle des histoires.

- Impact sur l'esthétique

Les positions divergent quant à la portée de cette esthétique. Plusieurs enquêtés estiment qu'elle modifie le regard porté sur les événements historiques et les rend plus accessibles au public contemporain : les films ne résument pas le passé, ils le réinterprètent activement et appellent une réflexion critique.

Le consensus sur la fonction émotionnelle de l'archive mérite d'être interrogé, car il repose sur un présupposé rarement explicité : l'émotion produite par le document authentique serait supérieure à celle que produit la reconstitution. Nos analyses filmiques suggèrent l'inverse. Dans les quatre œuvres du corpus, l'effet mémoriel ne provient pas de l'authenticité du document mais du traitement formel qui lui est appliqué : ralenti, silence, recadrage, désynchronisation du son et de l'image. Ce n'est pas l'archive qui émeut, c'est le montage. La précision n'est pas seulement technique : elle déplace la responsabilité de la mémoire du document vers le cinéaste, et donc du domaine de la preuve vers celui de l'interprétation.

2.2.2. Mémoire collective

- Bâtir une mémoire

Les personnes interrogées s'accordent sur la contribution de ces films à la formation d'une mémoire collective vivante, qui évolue au gré des enjeux sociopolitiques contemporains. L'une d'elles souligne la fonction du cinéma comme espace de discussion sur le passé et sur l'identité.

- Récits marginalisés

De nombreux enquêtés relèvent que, si certains films abordent l'histoire de groupes marginalisés, ces voix demeurent insuffisamment intégrées aux pratiques d'archivage. Se pose dès lors la question de la responsabilité des réalisateurs dans la diversité des représentations constitutives de la mémoire collective.

Les enquêtés désignent l'insuffisante représentation des récits marginalisés comme une lacune à combler, ce qui suppose que ces récits préexisteraient aux films et attendraient d'y être intégrés. L'hypothèse nous paraît devoir être renversée. Dans la plupart des cas, ces récits n'ont pas été exclus des films : ils n'ont jamais été archivés. L'archive coloniale n'enregistrait que ce qui relevait de l'ordre public, de la fiscalité et du commerce ; elle est structurellement muette sur les femmes, sur les statuts serviles internes et sur les savoirs rituels. La question posée au cinéaste n'est donc pas celle de l'inclusion d'un matériau disponible, mais celle des formes qu'il peut inventer pour représenter une absence. C'est précisément ce que tente *Ebrohimie Road* en filmant une maison vide plutôt qu'un portrait.

2.2.3. Identité culturelle

- Impact identitaire

Les enquêtés s'accordent sur le fait que ces films renforcent la conscience identitaire en établissant une continuité explicite entre des luttes historiquement situées — la résistance du royaume du Dahomey à la conquête française, les mobilisations anticoloniales des années 1950 et 1960, la contestation de l'apartheid documentée par Ernest Cole — et des revendications contemporaines, dont trois sont principalement citées : la restitution des biens culturels, la réappropriation des politiques patrimoniales nationales et la reconnaissance de la place des langues africaines dans les récits savants et institutionnels. Comme le formule l'un des participants, l'identité est en constante évolution, façonnée par les récits historiques que le cinéma fait émerger.

Outre l'appropriation culturelle et la quête d'une identité propre, ces archives ont contribué à un véritable éveil des consciences. En reprenant les images produites par les missions ethnographiques coloniales — au premier rang desquelles la mission Dakar-Djibouti conduite par Marcel Griaule entre 1931 et 1933 —, des chercheurs africains, parmi lesquels Felwine Sarr, ont conduit une contre-enquête sur les conditions d'acquisition des biens culturels africains, relançant le débat sur leur retour. Le rapport remis en 2018 par Felwine Sarr et Bénédicte Savoy sur la restitution du patrimoine culturel africain a donné à cette contestation une portée diplomatique, dont le retour au Bénin, en novembre 2021, des vingt-six œuvres du

trésor royal d'Abomey constitue l'aboutissement le plus visible — et le point de départ de *Dahomey*.

- Dialogue intergénérationnel

Les personnes interrogées observent que ces films favorisent le dialogue entre les générations et donnent aux plus jeunes accès à leur héritage culturel, le cinéma opérant comme un vecteur de transmission de la mémoire et de la culture.

Le consensus des enquêtés sur la vertu intergénérationnelle de ces films appelle une réserve. L'argument suppose une chaîne de transmission, le film porte la mémoire, le jeune spectateur la reçoit qui n'est nulle part vérifiée dans nos données. Il faut d'abord observer que les quatre œuvres du corpus circulent principalement en festival, en salle d'art et essai et dans des institutions patrimoniales : leur public réel est déjà, majoritairement, un public informé et souvent diasporique. La transmission qu'on leur prête relève donc en partie du programme plutôt que du constat.

Il faut ensuite noter que la transmission dont il s'agit est discontinue, et c'est là son intérêt véritable. Ces films ne transmettent pas un héritage constitué : ils transmettent un manque. *Ebrohimie Road* n'offre pas au spectateur la mémoire d'une figure littéraire ; il lui offre l'expérience d'une maison vide et d'un oubli institutionnel. *Dahomey* ne restitue pas une histoire précoloniale ; le film met en scène l'impossibilité d'une restitution intégrale et laisse le débat ouvert. La séquence de discussion filmée en milieu étudiant est de ce point de vue décisive : Diop y filme le désaccord, non la réconciliation.

Nous proposons donc de reformuler l'hypothèse. Le cinéma ouest-africain contemporain n'assure pas une transmission intergénérationnelle au sens classique, celle d'un patrimoine transmis d'une génération à la suivante. Il institue un espace de litige partagé, où les générations se disputent le sens d'un passé également indisponible à toutes. Le rapport est plus faible que celui qu'annoncent nos enquêtés, mais probablement plus fécond : une mémoire qui se transmet comme question demeure vivante, là où une mémoire transmise comme réponse se sclérose. Ce déplacement rejoint ce que Ricœur nomme le travail de mémoire, par opposition à la commémoration.

2.2.4. Engagement social

- Regard critique

Les spécialistes relèvent qu'un nombre important de films contemporains traitent de l'injustice sociale et politique et suscitent de ce fait un examen critique. L'un d'eux en conclut que le cinéma peut contribuer à la prise de conscience des problèmes actuels.

L'affirmation selon laquelle le cinéma peut aider à la prise de conscience est de celles qu'aucun de nos enquêtés ne conteste, ce qui doit précisément éveiller la méfiance : une proposition qui ne rencontre aucune objection est rarement une proposition informative. Deux difficultés méritent d'être posées. La première tient à l'attribution : nous ne disposons d'aucun instrument permettant de distinguer l'effet propre du film d'un climat d'opinion préexistant. *Dahomey* paraît en 2024, six ans après le rapport Sarr-Savoy et dans un contexte béninois où la restitution est déjà une politique d'État. Le film n'ouvre pas le débat, il y entre, et sa réception en est largement déterminée.

La seconde difficulté tient aux conditions de production. Plusieurs des œuvres du corpus dépendent de financements, de coproductions ou de circuits de diffusion européens ou nord-américains. Cette dépendance n'invalide pas leur critique du fait colonial, mais elle en configure la forme : elle favorise une critique recevable par les institutions mêmes qui en sont l'objet. La contestation portée par ces films s'exerce dans un cadre qu'elle ne conteste pas.

Nous soutenons néanmoins que l'engagement de ces œuvres est réel, à condition de le situer au bon niveau. Il ne réside pas dans les thèses qu'elles énoncent elles en énoncent peu, mais dans les formes qu'elles imposent : donner une voix à un objet spolié, filmer une ruine plutôt qu'un monument, remonter un fonds photographique confisqué. Ce sont là des gestes qui reconfigurent le partage de ce qui peut être vu et dit avant d'être des messages. C'est en cela, et non par leur discours, que ces films sont politiques.

- **Réaction du public**

Les avis divergent quant à l'incidence de ces films sur les débats de société ; plusieurs enquêtés signalent néanmoins des inflexions dans les représentations. Le cinéma apparaît ainsi comme un possible moteur de transformation sociale, à la mesure de l'implication des publics.

2.2.5. Perspectives

- **Vision d'avenir**

La plupart des enquêtés se montrent optimistes quant à l'avenir du cinéma documentaire consacré au patrimoine béninois et estiment que les pratiques d'archivage demeureront essentielles à la conservation de la mémoire collective, ce qui témoigne d'une reconnaissance croissante du rôle de la mémoire dans la construction des identités culturelles.

- **Autres réflexions**

Les spécialistes soulignent enfin la nécessité d'examiner l'incidence des technologies émergentes sur les modalités de partage du souvenir, ouvrant la voie à des recherches ultérieures sur l'influence du numérique dans la réception et dans la production des récits.

L'optimisme technologique de nos enquêtés appelle une nuance qui est aussi un programme de recherche. La numérisation des fonds coloniaux est présentée comme une démocratisation ; elle est d'abord un déplacement de la propriété vers le contrôle. Un fonds numérisé, mis en ligne et consultable depuis Cotonou ou Accra demeure hébergé, indexé, décrit et rendu accessible selon des catégories élaborées ailleurs. L'accès s'élargit tandis que l'autorité descriptive se concentre. On peut y voir la reconduction, sous une forme technique, de ce que Derrida nommait le pouvoir de consignation.

C'est ce qui donne aux gestes cinématographiques analysés ici leur portée : en reprenant ces documents pour les remonter, les ralentir et les faire parler, ces films exercent sur eux une autorité interprétative que la seule mise à disposition numérique ne confère pas. La question ouverte pour les recherches à venir n'est donc pas celle de l'accès aux archives numérisées, mais celle du droit de les réécrire.

L'analyse des entretiens fait apparaître une diversité de positions sur la manière dont l'archive est mise en œuvre dans le cinéma consacré à la restitution. Les enquêtés reconnaissent au film un rôle déterminant dans la construction de la mémoire publique de l'événement, dans la recomposition des identités culturelles et dans l'engagement social. Des lacunes subsistent néanmoins, en particulier quant à la représentation des groupes demeurés hors archive.

3. Discussion

L'analyse des entretiens met au jour des articulations complexes entre mémoire collective, identité culturelle et engagement social. La discussion qui suit met ces éléments en relation avec les résultats de l'analyse filmique et du dépouillement historique.

3.1. Esthétique d'archive comme vecteur de mémoire

Les entretiens font apparaître l'esthétique d'archive comme une ressource majeure du cinéma documentaire consacré au Bénin, propre à établir un lien affectif fort avec le spectateur. De nombreux spécialistes soulignent que l'intégration d'images et d'objets anciens densifie le récit et convertit les événements historiques en expériences sensibles. *Dahomey* mobilise ainsi les objets restitués pour instaurer un échange entre 1892 et 2021, et rendre tangible pour les publics d'aujourd'hui une dépossession vieille de plus d'un siècle.

Le recours à ces sources excède la fonction d'enregistrement : il engage le public dans une démarche réflexive. Bill Nichols souligne que l'archive confère au film une dimension historique qui intensifie l'impression de réalité éprouvée par le spectateur (Bill Nichols 2010). L'esthétique d'archive ne se borne donc pas à évoquer le passé : elle conduit à en questionner et à en reprendre l'interprétation à l'aune du présent.

3.2. Mémoires communes et identités culturelles

Les films analysés jouent un rôle déterminant dans la construction d'une mémoire commune continûment remaniée au gré des réalités sociopolitiques contemporaines. Les spécialistes notent que, malgré un nombre important d'œuvres consacrées aux récits de résistance, certaines catégories d'acteurs demeurent absentes, et il importe de les nommer. Les femmes y apparaissent presque exclusivement comme figures de deuil ou de transmission domestique, jamais comme productrices d'archives ni comme actrices politiques. Les descendants de populations serviles internes à l'Afrique de l'Ouest, dont la mémoire se heurte à un tabou social encore vif, n'y figurent pas. Les auxiliaires africains de l'administration coloniale ; interprètes, tirailleurs, clercs, catéchistes, sont absents d'un récit qui privilégie l'opposition frontale entre colonisateur et colonisé. Enfin, les praticiens des savoirs rituels, dont dépend pourtant l'intelligibilité des objets restitués, sont filmés comme dépositaires d'un patrimoine et non comme interlocuteurs savants. Cette sélection n'est pas une négligence : elle reconduit la hiérarchie des sources propre à l'archive coloniale, qui n'enregistrait que ce qui relevait de l'ordre public et du commerce.

Comme le soutient Stuart Hall, l'identité se produit continûment, dans et par le rapport au passé (Stuart Hall, 1996). Le constat vaut particulièrement pour l'Afrique de l'Ouest, où les conflits anciens continuent d'informer les identités contemporaines. Les films analysés ne se contentent pas de faire revivre des récits passés : ils interrogent leur fonction dans la formation de l'identité culturelle actuelle. En reliant les luttes d'hier aux enjeux d'aujourd'hui, ils ouvrent entre les générations une discussion nécessaire à la perpétuation du souvenir.

3.3. Engagement social et son effet sur le public

L'engagement social apparaît comme une dimension centrale aux yeux des enquêtés. Les films abordent des thèmes contemporains tels que l'inégalité sociale et les droits fondamentaux, et conduisent fréquemment le spectateur à une réflexion sur sa propre position. Les entretiens indiquent que le cinéma ouest-africain peut susciter des débats importants et rendre visibles des réalités souvent négligées.

Toutefois, si des inflexions dans les représentations ont pu être observées, la portée réelle de ces films sur les conduites ou sur les mobilisations collectives demeure difficile à établir et appelle des travaux spécifiques. La question reste ouverte de savoir par quels mécanismes une œuvre cinématographique transforme effectivement les opinions et les pratiques de ses publics.

3.4. Perspectives et défis majeurs

Les spécialistes envisagent favorablement l'avenir du cinéma documentaire béninois et considèrent que l'esthétique d'archive continuera d'y jouer un rôle déterminant dans la sauvegarde de la mémoire commune. Ils n'en méconnaissent pas les difficultés : la pluralité des points de vue représentés et l'accès effectif des chercheurs béninois aux fonds conservés hors du territoire demeurent des conditions non remplies.

L'incidence des évolutions technologiques sur la transmission du souvenir et sur la construction narrative constitue par ailleurs un champ de recherche à investir. Les enquêtés soulignent le potentiel des plateformes numériques et des réseaux sociaux pour élargir les publics et susciter des échanges autour des récits passés et présents.

Cette analyse établit que l'esthétique d'archive constitue, dans le cinéma consacré au Bénin, un opérateur de reconfiguration de la mémoire collective et des identités culturelles. En reprenant des fragments du passé, le film invite à reconsidérer l'héritage de la conquête et engage avec le public une discussion sur les enjeux du présent patrimonial.

Conclusion

Cet article a examiné le rôle de l'esthétique d'archive dans le cinéma consacré à la restitution du patrimoine royal d'Abomey et sa contribution à la reconfiguration de la mémoire historique au Bénin. L'analyse de *Dahomey* établit que le film ne se borne pas à représenter le passé : il engage une réflexion sur les conditions dans lesquelles ce passé a été documenté, dépossédé, puis partiellement restitué.

Le recours à l'archive institue un lien entre 1892 et 2021 et conduit le spectateur à interroger les modalités de la conquête autant que celles de la restitution. Si la représentation des groupes marginalisés a progressé, leur intégration systématique demeure inachevée, non par négligence des cinéastes, mais parce que l'archive coloniale dont ils disposent est elle-même structurellement lacunaire.

La mémoire collective apparaît ainsi comme un processus en transformation, qui informe l'identité présente et suscite le dialogue entre les générations. Les trois contrepoints ouest-africains mobilisés en fin d'étude montrent que ces résultats ne sont pas propres au Bénin, mais qu'ils y prennent une forme spécifique, déterminée par la configuration documentaire et patrimoniale du pays. Une étude ultérieure pourrait examiner l'incidence de la numérisation des fonds coloniaux sur l'accès des chercheurs béninois à leurs propres sources.

L'esthétique d'archive constitue en définitive, dans le cinéma consacré au Bénin, un instrument d'écriture de l'histoire à part entière, dont l'historien a intérêt à examiner les procédés plutôt qu'à les tenir pour étrangers à sa discipline.

Bibliographies

1- Sources orales

Tableau 1 : Liste alphabétique des informateurs

N° d'ordre	Nom et Prénom(s) de l'informateur	Date et lieu de l'entretien	Qualité et profession	Principaux thèmes abordés
1	HOUNOUE Didier	Janvier 2026 PorteNovo	Historien(ne) de l'art	- Statut de l'objet-archive ; changement de contexte d'interprétation ; iconographie des récades et bas-reliefs à l'écran - Dispersion des fonds entre Porto-Novo, Dakar et Aix-en-Provence ; conditions d'accès des chercheurs béninois
2	AGBAKA Blandine	Janvier 2026 Abomey-Calavi	Historien(ne) de l'art	-Régime de visibilité des œuvres d'Abomey ; écart entre lecture savante et mise en scène filmique -Lacunes structurelles de la production administrative coloniale ; silences sur les femmes, les statuts serviles et les savoirs rituels
5	ABISSINTI RiChelle	Fevrier 2026 Université d'Abomey-Calavi	Archiviste	Numérisation des fonds coloniaux ; autorité descriptive et indexation ; accès contre contrôle
6	Susuji BEHANZIN	Fevrier 2026 Abomey	Gestionnaire de patrimoine culturel	Chaîne opératoire de la restitution de novembre 2021 ; place des institutions béninoises dans le processus
7	AMOUSSOU D.A. Clarisse	Fevrier 2026 Ouidah	Gestionnaire de patrimoine culturel	Conservation et médiation au Bénin ; réception de l'exposition du Palais de la Marina
8	Cossi Ewédé Olivier ZINSOU	Mars 2026Abomey-Calavi	Cinéaste	Traitement formel de l'archive (montage, ralenti, silence, délégation énonciative à l'objet)
9	ADJAH Samson	Avril 2026Cotonou	Cinéaste	Contraintes de financement et de coproduction ; filmer le désaccord plutôt que la réconciliation
10	SAKA Amidou	Avril 2026 Cotonou	Critique de cinéma	Réception de <i>Dahomey</i> au Bénin et à l'étranger ; circuits de diffusion et publics réels
11	Lokossou Dieu-Donné	Juin2026 Université d'Abomey-Calavi	Chercheur, cinéma	Le film comme archive ; fonction de suppléance aux institutions de conservation
12	VIDO Arthur	Juin2026 Université d'Abomey-Calavi	Chercheur, études mémorielles	Régimes de mémoire fidèle, manipulée, empêchée ; transmission intergénérationnelle et ses limites

1- Références théoriques et critiques

- APPADURAI Arjun, 1996, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 229 p.
- BAY Edna G., 1998, *Wives of the Leopard: Gender, Politics, and Culture in the Kingdom of Dahomey*, Charlottesville, University Press of Virginia, 376 p.
- DERRIDA Jacques, 1995, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 154 p.
- DIAWARA Manthia, 1992, *African Cinema: Politics and Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 192 p.
- GARCIA Luc, 1988, *Le Royaume du Dahomé face à la pénétration coloniale. Affrontements et incompréhension (1875-1894)*, Paris, Karthala, 284 p.
- GOERG Odile, 2015, *Fantômas sous les tropiques. Aller au cinéma en Afrique coloniale*, Paris, Vendémiaire, 285 p.
- HALL Stuart, 1996, « Who Needs "Identity" ? », in HALL Stuart et DU GAY Paul (dir.), *Questions of Cultural Identity*, London, Sage, pp. 1-17.
- LAW Robin, 2004, *Ouidah: The Social History of a West African Slaving Port, 1727-1892*, Athens, Ohio University Press, 320 p.
- MBEMBE Achille, 2000, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 293 p.
- NICHOLS Bill, 2010, *Introduction to Documentary*, 2e éd., Bloomington, Indiana University Press, 368 p.
- NORA Pierre (dir.), 1984-1992, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 7 vol.
- NORA Pierre, 1989, « Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire », *Representations*, n° 26, pp. 7-24.
- PFAFF Françoise, 2004, *Focus on African Films*, Bloomington, Indiana University Press, 327p.
- RICŒUR Paul, 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 675 p.
- SARR Felwine et SAVOY Bénédicte, 2018, *Restituer le patrimoine africain*, Paris, Philippe Rey / Seuil, 192 p.
- SAVOY Bénédicte, 2023, *Le Long Combat de l'Afrique pour son art. Histoire d'une défaite postcoloniale*, Paris, Seuil, 297 p.
- SAWADOGO Boukary, 2022, *African Film Studies: An Introduction*, 2e éd., London et New York, Routledge, 182 p.

Corpus filmique

DIOP Mati (réal.), 2024, *Dahomey*, film documentaire, 68 min, France / Sénégal / Bénin.

KENT Benjamin (réal.), 2022, *Studio of Archives: Monuments and Memory in Ghana*, film documentaire, série « Africa Direct », Al Jazeera English, Ghana.

PECK Raoul (réal.), 2024, *Ernest Cole: Lost and Found*, film documentaire, 105 min, France / États-Unis.

TÚBÒSÚN Kólá (réal.), 2024, *Ebrohimie Road: A Museum of Memory*, film documentaire, 100 min, Nigeria / États-Unis