NOVEMVRE 2026
N° 406

Auteurs
Franck Ogou
Prince G. Gbegnito

Coordination
Farid Lamara

Document de travail

Patrimoine sacré, patrimoine d'État

Une monographie sociale des espaces de pouvoir à l'origine des trésors royaux restitués au Bénin

ÉDITIONS AFD
AGENCE FRANÇAISE DE DÉVELOPPEMENT

Agence française de développement

Papier de recherche

Les *Papiers de recherche de l'AFD* ont pour but de diffuser rapidement les résultats de travaux en cours. Ils s'adressent principalement aux chercheurs, aux étudiants et au monde académique. Ils couvrent l'ensemble des sujets de travail de l'AFD : analyse économique, théorie économique, analyse des politiques publiques, sciences de l'ingénieur, sociologie, géographie et anthropologie. Une publication dans les *Papiers de recherche de l'AFD* n'en exclut aucune autre.

Les opinions exprimées dans ce papier sont celles de son (ses) auteur(s) et ne reflètent pas nécessairement celles de l'AFD. Ce document est publié sous l'entière responsabilité de son (ses) auteur(s) ou des institutions partenaires.

Research Papers

AFD Research Papers are intended to rapidly disseminate findings of ongoing work and mainly target researchers, students and the wider academic community. They cover the full range of AFD work, including: economic analysis, economic theory, policy analysis, engineering sciences, sociology, geography and anthropology. *AFD Research Papers* and other publications are not mutually exclusive.

The opinions expressed in this paper are those of the author(s) and do not necessarily reflect the position of AFD. It is therefore published under the sole responsibility of its author(s) or its partner institutions.

Introduction **6**

1. Cadre conceptuel : espace, pouvoir et patrimonialisation **8**

1.1. Monographie sociale et restitution 8

1.2. L'espace comme construit social et lieu de pouvoir 9

1.3. Patrimonialisation, mémoire et sacralisation de l'objet restitué 10

2. Contexte : De la prise d'Abomey à la restitution de 2021 ..... **12**

2.1. Contexte géohistorique de la conquête française du Danxomè (1890-1895) 12

2.2. L'itinéraire des œuvres 13

2.3. La décision de restitution (2016-2021) et nature des objets restitués 14

2.4. Le Musée des rois et des amazones du Danxomè et le soutien de l'AFD 15

3. Démarche méthodologique et éthique **16**

3.1. Approche et terrains 16

3.2. Échantillon et critères d'inclusion 16

3.3. Techniques, outils et critères 17

3.4. Equipe de terrain, conditions éthiques et prise de la parole 18

3.5. Limites de l'approche 19

4. Résultats : des espaces de pouvoir du Danxomè aux œuvres restituées **20**

4.1. Des espaces de pouvoir fondés sur la conquête des territoires et des compétences 20

4.1.1. Palais, sanctuaires et marchés 20

4.1.2. Conquérir des compétences 21

4.2. L'art de cour, instrument de légitimation et lieu de circulation des savoirs 22

4.3. Dynamique des métiers et place de l'art dans la cour royale de Danxomè 22

4.3.1. La forge dans le Danxomè 23

4.3.2. Du tissage à la teinture dans le Danxomè 24

4.3.3. Sculpture au Danxomè 27

4.3.4. La pyrogravure sur calebasse 29

4.4. Que sont ces œuvres aujourd'hui ? Registres de signification 30

4.5. Patrimoine d'État, œuvres sacrées : une tension centrale 31

4.6. À qui appartiennent les œuvres ? 32

4.7. Gouvernance muséale, MuRAD et tourisme 32

5. Discussion : une patrimonialisation à deux voix **35**

Conclusion **37**

Bibliographie **38**

Sigles et abréviations **41**

Équipe d'étude et de rédaction **41**

Annexes : photos des 26 œuvres restituées **42**

Patrimoine sacré, patrimoine d'État

Une monographie sociale des espaces de pouvoir à l'origine des trésors royaux restitués au Bénin

Auteurs

Franck Ogou, Gestionnaire du Patrimoine Culturel
Ecole du Patrimoine Africain
Directeur

Prince G. Gbegnito, Sociologue
Ecole du Patrimoine Africain
Chargé du Programme de Recherche « Restitution des biens culturels du Bénin, entre politiques publiques et enjeux patrimoniaux ».

Sous la direction de

Dodji Amouzouvi (UAC)
Jacques Aguia Daho (UAC)

Coordination

Farid Lamara (AFD)

Résumé

Le retour au Bénin, en novembre 2021, de vingt-six trésors royaux d'Abomey a ouvert un débat qui dépasse la seule question de leur conservation : à qui appartiennent ces œuvres, que sont-elles, et qui doit en assumer la charge ? Fondée sur une enquête qualitative menée en 2024-2025 auprès de 59 personnes à Abomey, Bohicon et Cotonou (entretiens, groupes de discussion, observations), cette étude analyse les espaces de pouvoir du Danxomè dans lesquels les œuvres ont été produites, puis les significations qui leur sont attribuées aujourd'hui.

Elle montre d'abord que le royaume a bâti son autorité autant sur la conquête de territoires que sur l'intégration de savoir-faire venus de régions voisines, ce qui alimente aujourd'hui des revendications d'appartenance débordant le seul cadre d'Abomey. Elle met ensuite en évidence une tension : l'État a retenu une patrimonialisation laïque, muséale et tournée vers le tourisme, alors qu'une part importante des personnes rencontrées voit dans les œuvres des entités sacrées, dont la puissance suppose des rituels de réactivation. Cette tension se double d'un désaccord sur l'appartenance, entre Abomey, l'ancien royaume et la nation entière.

L'étude conclut que la restitution a fait naître de la fierté et des attentes, mais pas de consensus, et que la réussite du futur musée dépendra de la place accordée aux acteurs rituels et communautaires.

Mots-clés

Restitution ; patrimonialisation ; sacré ; espaces de pouvoir ; Danxomè ; Abomey ; MuRAD

Remerciements

Les auteurs remercient les équipes de l'École du Patrimoine Africain (EPA), du Laboratoire d'Analyse et de Recherche Religions, Espaces et Développement (LARRED) et du programme de recherche sur la restitution, qui ont contribué à la collecte des données. Ils remercient également le Laboratoire Anthropologie, Archéologie, Biologie (LAAB), en particulier les professeurs Philippe Charlier et Dodji Amouzouvi pour leur accompagnement scientifique, ainsi que les équipes de l'AFD pour leur soutien et leurs orientations.

Classification JEL

K30, K4, L38, Z10, Z13, Z18, Z30, Z32, Z38

Version originale

Français

Accepté

Novembre 2026

Sacred Heritage, State Heritage

A Social Monograph of the Spaces of Power at the Origin of the Royal Treasures Returned to Benin

Authors

Franck Ogou, Cultural Heritage Manager
Ecole du Patrimoine Africain
Director

Prince G. Gbegnito, Sociologist
Ecole du Patrimoine Africain
Head of the program "Restitution of Cultural Property in Benin, between Public Policies and Heritage".

Under the direction of

Dodji Amouzouvi (UAC)
Jacques Aguia Daho (UAC)

Coordination

Farid Lamara (AFD)

Abstract

The return to Benin, in November 2021, of twenty-six royal treasures from Abomey opened a debate that goes beyond the sole question of their conservation: to whom do these works belong, what are they, and who should take responsibility for them? Based on a qualitative survey conducted in 2024-2025 with 59 people in Abomey, Bohicon and Cotonou (interviews, focus groups, observations), this study analyses the spaces of power of Danxomè in which the works were produced, and then the meanings attributed to them today.

It first shows that the kingdom built its authority as much on the conquest of territories as on the integration of skills brought from neighbouring regions, which today fuels claims of belonging that extend beyond Abomey alone. It then highlights a tension: the State has opted for a secular, museum-based and tourism-oriented form of heritage-making, whereas a significant share of the people interviewed see the works as sacred entities whose power requires rituals of reactivation. This tension is compounded by a disagreement over ownership, between Abomey, the former kingdom and the nation as a whole.

The study concludes that the restitution has generated pride and expectations, but not consensus, and that the success of the future museum will depend on the place given to ritual and community actors.

Keywords

Restitution; heritage-making; sacred; spaces of power; Danxomè; Abomey; MuRAD

Acknowledgments

The authors thank the teams of the École du Patrimoine Africain (EPA), the Laboratoire d'Analyse et de Recherche Religions, Espaces et Développement (LARRED) and the research programme on restitution, who contributed to data collection. They also thank the Laboratoire Anthropologie, Archéologie, Biologie (LAAB), in particular Professors Philippe Charlier and Dodji Amouzouvi for their scientific support, as well as the AFD teams for their support and guidance.

Classification JEL

K30, K4, L38, Z10, Z13, Z18, Z30, Z32, Z38

Original version

French

Accepted

November 2026

Introduction

Les biens culturels africains conservés dans les musées européens ne sont plus regardés comme de simples pièces de collection. Leur présence pose des questions d'histoire, de propriété et de mémoire, et les demandes de restitution émanent d'acteurs qui se présentent comme leurs ayants droit ou leurs héritiers (Hershkovitch, 2017). Pour les institutions patrimoniales, ces demandes sont devenues un enjeu de gestion de premier plan (Paquette, Doris et Agbaka, 2020).

Le transfert au Bénin, en novembre 2021, de vingt-six œuvres issues des trésors royaux d'Abomey a donné à ces débats un ancrage concret. Ces objets ont quitté le palais lors de la conquête française de 1892 ; ils ne valent pas seulement par leur qualité artistique, mais renvoient à une histoire politique, religieuse et sociale, et à des communautés qui s'en réclament encore. Leur retour n'a donc pas clos la réflexion : il a ouvert des questions sur leur histoire exacte, sur les espaces de pouvoir où ils ont été créés et employés, et sur les liens qu'ils entretiennent aujourd'hui avec les Béninois.

Ce travail prolonge le débat ouvert par le rapport Sarr-Savoy (2018) et les recherches qui traitent la restitution comme un processus de justice et de redéfinition du patrimoine (Savoy, 2022 ; Bosc-Tiessé, 2023 ; Akogni et Houénoudé, 2023). Il part d'un constat : au Bénin, la restitution a été présentée comme un modèle de coopération, mais elle a surtout déplacé la discussion des musées européens vers l'espace béninois, où se rencontrent des conceptions concurrentes de ce qu'est un objet royal et de ceux qui peuvent en répondre.

La réponse de l'État béninois a pris une forme précise : inscription des œuvres au patrimoine national, gestion confiée à des institutions spécialisées et construction à Abomey d'un musée destiné à les accueillir, avec l'espoir de retombées touristiques et économiques. Or l'enquête de terrain fait apparaître une lecture très différente chez une partie des personnes rencontrées, pour qui ces œuvres sont des entités sacrées qu'il faut « réactiver » par des rituels, et dont l'appartenance ; à Abomey, à l'ancien royaume ou à la nation ; reste débattue.

Le présent papier s'inscrit dans le cadre de la mise en œuvre du projet de recherche portant sur la « *Restitution des biens culturels du Bénin : entre politiques publiques et enjeux patrimoniaux* », financé par l'AFD. Il constitue un livrable visant à comprendre : comment les rapports de pouvoir autour des biens culturels restitués se recomposent depuis leur restitution, en mettant en confrontation une patrimonialisation d'État laïque et muséale et une conception des œuvres comme êtres sacrés appartenant à des communautés plurielles ? La position théorique de base suppose que ces œuvres restituées, produites dans un espace de pouvoir fondé sur l'intégration des populations et de savoir-faire d'origines diverses, portent encore cette pluralité : elle nourrit des revendications concurrentes qu'un modèle de gestion strictement

étatique et touristique ne peut à lui seul arbitrer. L'objectif est d'étudier la structure sociale des espaces de pouvoir du Danxomè, la portée symbolique des œuvres, les dynamiques de pouvoir qui s'y rattachent et les savoirs et savoir-faire qui les structurent. La particularité de ce texte est qu'il se penche sur une problématique qui se veut nouvelle dans le paysage culturel et muséal béninois : la tension latente entre les espaces institutionnels et communautaires autour des objets culturels.

Le texte procède en cinq temps. Une première section précise les concepts mobilisés ; la deuxième retrace le contexte historique, politique et financier de la restitution ; la troisième expose la démarche d'enquête et ses précautions éthiques ; la quatrième présente les résultats, des espaces de pouvoir du Danxomè aux débats actuels sur le sacré, l'appartenance et la gouvernance muséale ; la cinquième discute la tension qui en ressort, avant une conclusion.

1. Cadre conceptuel : espace, pouvoir et patrimonialisation

La notion de restitution et de recherche de provenance en pleine expansion dans le contexte africain, mérite qu'une attention particulière soit portée sur le sens des concepts mobilisés. La compréhension des dynamiques sociales traversant cette problématique oblige à consacrer cet article à la monographie des espaces de pouvoir qui traversent cette restitution au Bénin.

1.1. Monographie sociale et restitution

Dans la tradition anthropologique et sociologique, la monographie désigne l'étude d'un phénomène ou d'une situation propre à une société donnée, fondée sur une enquête de terrain et une observation directe, afin d'en reconstituer l'ensemble (Dufour, Fortin et Hamel, 1991). Nous retenons ici l'expression de monographie sociale pour reconstituer les dimensions sociales, économiques, culturelles et géographiques du royaume du Danxomè en tant qu'espace de pouvoir, et pour examiner la place de l'art dans la gestion et la conquête de cet espace. Une telle démarche complète utilement les recherches de provenance en documentant les contextes de fabrication et d'usage des objets.

Une telle méthode convient particulièrement à des problématiques comme la restitution, dans la mesure où elle engage spécialement les communautés autochtones. Même si l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture précise à travers la Convention de 1970 concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels, les modalités pour introduire la procédure de restitution, la restitution reste une affaire des communautés. Pour l'UNESCO, la restitution désigne le retour d'un bien à son propriétaire légitime ou à son lieu d'origine après un déplacement, temporaire ou définitif. Appliquée au patrimoine, elle suppose en règle générale une demande de l'État requérant adressée par voie diplomatique à l'État dont une institution détient le bien (UNESCO, 2022).

La restitution engage un débat politique avant d'être social. Elle met en relation deux ou plusieurs Etats qui échangent sur l'avenir du patrimoine. Elle est donc d'abord un acte entre États, avant d'être un fait social vécu par des communautés ; c'est précisément l'écart entre ces deux niveaux que cet article examine. Le Dictionnaire de muséologie (2022) rapproche par ailleurs la restitution de la restauration, entendue comme remise d'un objet dans son état supposé d'origine : le rapprochement rappelle que rendre un objet ne suffit pas à lui rendre sa place. Il faut travailler à ce que l'objet reprenne sa place initiale dans la société de départ. D'où la notion de l'espace s'invite dans le débat.

1.2. L'espace comme construit social et lieu de pouvoir

Nous nous appuyons sur une conception relationnelle de l'espace. Georg Simmel opposait l'espace physique absolu à un espace social façonné par les interactions humaines (Dünne et Günzel, 2006). Martina Löw prolonge cette idée en décrivant l'espace comme un ordonnancement relationnel de biens, d'êtres vivants et de pratiques, produit en continu par l'action sociale (Löw, 2001) ; Doreen Massey (1993) y voit un lieu de relations multiples, traversé par des conflits, des coopérations et des échanges. Pour la géographie politique, Paul Claval a placé le pouvoir au centre de l'explication de l'organisation sociale et de l'espace, en insistant sur les réseaux et la circulation de l'information (Bailly et Racine, 1980).

Cette approche relationnelle a été formulée en français par Henri Lefebvre (1974), pour qui l'espace n'est pas un contenant mais un produit social, à la fois perçu, conçu et vécu, puis prolongée par la géographie sociale (Di Méo, 1998 ; Lévy et Lussault, 2003 ; Lussault, 2007), qui montre comment les acteurs fabriquent et se disputent les lieux. Pour relier espace et pouvoir, Claude Raffestin (1980) distingue l'espace, donné au départ, du territoire qui en procède : le territoire naît des relations de pouvoir qui l'organisent, le délimitent et le contrôlent. Michel Foucault (1975) a montré de son côté que l'aménagement des lieux discipline les corps et rend le pouvoir visible ou discret. Appliquée au Danxomè, cette lecture permet de ne pas traiter palais, sanctuaires et marchés comme une simple géographie descriptive, mais comme des dispositifs de domination que l'on peut analyser.

Ces cadres ont été renouvelés depuis les années 1980, et les travaux consacrés à l'après-restitution en Afrique de l'Ouest les prolongent désormais (Akogni et Houénoudé, 2023 ; Bosc-Tiessé, 2023).

Pour l'Afrique, le pouvoir a été pensé autant comme une mise en scène que comme une contrainte : Georges Balandier (1980) parle de « pouvoir sur scènes », où cérémonies, objets et récits font tenir l'ordre politique, et Achille Mbembe (2000) analyse les formes symboliques par lesquelles l'autorité s'exprime et se donne à voir. Pour le Danxomè lui-même, Maurice Glèlè (1974) décrit le passage d'un pouvoir fondé sur la lignée *Aja* à une nation Fon et reste une référence sur l'organisation politique et spatiale du royaume.

Les recherches sur l'après-restitution se répartissent en plusieurs courants : la critique des musées comme héritage de la violence coloniale (Hicks, 2020), l'histoire des restitutions comme lutte et comme échec partiel (Savoy, 2022), la réflexion sur ce que peuvent être les musées au XXIe siècle (Thomas, 2016) et la pensée africaine de la réappropriation du patrimoine (Sarr, 2016 ; Sarr et Savoy, 2018). Dans le champ africain, Anne Gaugue (1997) étudie la manière dont les États mettent en scène la nation dans leurs musées, ce qui éclaire le choix béninois d'un musée d'État ;

James Clifford (1997) propose pour sa part de penser le musée comme une « zone de contact », où les communautés d'origine négocient leur rapport aux collections.

La dimension sacrée de l'espace mérite enfin un cadrage propre. Mircea Eliade (1965) y voit une rupture qualitative avec l'espace profane, qui fait d'un lieu un point d'accès au monde des puissances, et Pierre Nora (1984) appelle « lieux de mémoire » ceux où une société fixe ce qu'elle ne veut pas laisser s'effacer. Ces deux notions aident à comprendre pourquoi un objet royal restitué peut être tenu à la fois pour une pièce de patrimoine et pour un support de présence ancestrale.

Dans les sociétés étudiées par l'anthropologie, l'espace est aussi investi de significations spirituelles et rituelles : il devient un espace symbolique chargé de mémoire et d'autorité. Denis Cerclet (1998) souligne que la transformation d'un espace en territoire est performative : paysages, architectures, langues et objets techniques, festifs ou religieux contribuent à créer des ancrages identitaires. Nous parlons d'**espace de pouvoir** pour désigner tout lieu, notamment palais, sanctuaire, marché, territoire conquis ; où une autorité s'exerce, se légitime ou se conteste, et où circulent objets, savoirs et personnes. Le regard socio-anthropologique rattaché à cette étude conçoit l'espace comme un construit social vivant, articulant des dimensions matérielles, symboliques et relationnelles. Cette approche dépasse la vision traditionnelle d'un espace fixe pour en faire un champ d'action, de pouvoir et de sens, où les sociétés façonnent leurs environnements et où ces derniers influencent réciproquement les formes sociales.

1.3. Patrimonialisation, mémoire et sacralisation de l'objet restitué

La patrimonialisation est le processus par lequel un objet ou une pratique est reconnu, classé et géré comme patrimoine. Davallon (2015) l'analyse comme relevant de « régimes » distincts ; Di Méo (2007) en souligne le rôle dans la construction des territoires. Pianezza (2020) montre que mémoire et patrimoine, deux manières d'écrire le passé, se rapprochent dans le paradigme de l'immatériel, la mémoire fournissant au patrimoine ses significations sociales. Pour cette étude, nous distinguons deux régimes. Le premier, que nous désignons de **patrimonialisation laïque**, traite l'objet comme un bien culturel : il est inscrit sur une liste, conservé dans un musée et valorisé comme ressource éducative et touristique. Le second considère l'objet comme un être **sacré et vivant**, dont la puissance dépend de rituels et de la communauté qui en a la charge.

Cette distinction se laisse situer dans la littérature. Laurajane Smith (2006) désigne par « discours patrimonial autorisé » le cadre, porté par des experts et des institutions, qui décide de ce qui mérite d'être conservé au nom de la valeur esthétique, historique ou nationale, et qui tend à écarter les usages vivants du passé. Nathalie Heinich (2009) rappelle que le patrimoine n'est pas une qualité des objets mais le résultat d'opérations sociales de sélection et de valorisation. Appliqués à Abomey, ces cadres suggèrent que le dispositif d'État (classement, musée,

tourisme) fonctionne comme un discours autorisé, alors que les lectures rituelles relèvent de ce qu'Igor Kopytoff (1986) appelle la biographie culturelle d'un objet : un même objet passe par des statuts successifs (objet de culte, butin, pièce de collection, bien national) sans que l'un efface les autres. Alfred Gell (1998) invite en outre à traiter certaines œuvres comme des agents sociaux, et Birgit Meyer et Dick Houtman (2012) à prendre au sérieux la matérialité du sacré plutôt qu'à la réduire à une croyance.

Cette distinction rejoint un constat de Patrick Effiboley (2017) : les musées africains, hérités de la période coloniale, peinent à trouver leur pertinence sociale parce que les politiques publiques ne parviennent pas à relier les pratiques culturelles précoloniales aux dispositifs de la modernité occidentale. Enfin, plusieurs notions sont employées de façon précise dans le texte : les interlocuteurs sont les personnes rencontrées lors de l'enquête, par entretien individuel ou en groupe de discussion ; les « différentes composantes » de la société désignent les groupes sociaux et sociolinguistiques présents à Abomey et dans sa région.

2. Contexte : De la prise d'Abomey à la restitution de 2021

2.1. Contexte géohistorique de la conquête française du Danxomè (1890-1895)

Le royaume de Danxomè est l'espace géographique qui s'étendait sur une bonne partie de la partie Sud de l'actuelle République du Bénin. Il a fait l'objet de la conquête française de 1890 à 1895. Ci-dessous dans l'encadré 1, un extrait de texte tiré du site internet du Service Historique de la Défense (Ministère des armées de la France) résumant le rapport existant entre la France et le Dahomey au cours de cette période et ayant abouti à la déportation des objets restitués.

Encadré 1 : Contexte déportation des objets restitués

Le royaume de Dahomey était un vieux royaume africain, né au XVIIe siècle et qui avait noué des relations avec la France dans le cadre de la traite des esclaves. A la fin du XIXe siècle, le roi Béhanzin, monté sur le trône en 1889, entend résister militairement aux ingérences françaises, et remettre en cause les accords passés. C'est dans ce contexte que la France entreprend la colonisation du Dahomey.

Cette conquête s'organise en trois temps, scandés par trois expéditions militaro-scientifiques. La première expédition, qui vise essentiellement à défendre les comptoirs français installés sur la côte, est confiée au commandant Terrillon des Troupes de Marine et se déroule de mars à avril 1890. Elle s'achève avec la bataille d'Atchoupa, le 20 avril 1890, et une victoire française. Un premier traité de paix est signé le 3 octobre 1890, mais il n'est pas ratifié par la Chambre des députés. La situation entre le royaume du Dahomey et la France demeure par ailleurs tendue, le roi Béhanzin, hostile à l'ingérence française, optant pour une politique de force et de confrontation. Une seconde expédition est organisée de juillet à décembre 1892, précédée par le blocus maritime de la côte. Il ne s'agit plus cette fois de défendre les établissements français avec un effectif constitué rapidement, mais bien de mener une expédition dans le cœur du royaume du Dahomey, avec, à terme, l'établissement d'un protectorat. L'expédition est confiée au colonel Dodds. Partie de Cotonou et Porto Novo, la colonne française remonte jusqu'à Abomey, la capitale du royaume de Dahomey, occupée le 17 novembre 1892. C'est là que le désormais général Dodds, fait saisir les objets royaux pour les expédier en France. Il proclame également la déchéance du roi Béhanzin, mais n'est pas parvenu à le faire prisonnier. Ce sera le but de la troisième expédition, d'octobre 1894 à janvier 1895. Elle s'achève le 15 janvier, par la proclamation d'un nouveau roi de Dahomey, allié à la France, puis par la reddition de Béhanzin, et enfin par la proclamation du protectorat français sur le Dahomey, le 29 janvier 1895.

Sources : Site du Service Historique de la Défense, Vincennes (France), texte accessible sur le lien : https://www.servicehistorique.sga.defense.gouv.fr/dossiers-thematiques/la-conquete-du-dahomey-1890-1894

A travers cet encadré, on comprend aisément les conditions historiques de la déportation des objets de cette collection restituée au Bénin. Toutefois, il est important de rappeler, que lorsque nous nous sommes intéressés à cette question, les récits divergent sur les circonstances réelles de la destruction d'Abomey. Pour l'historien Jean Suret-Canale (1968), la colonne Dodds servait aussi à éprouver un matériel militaire récent ; Béhanzin multipliait les offres de paix, tandis que les exigences françaises augmentaient à mesure qu'il les acceptait, jusqu'à la rupture de l'accord, l'incendie de la ville et le pillage des palais et des tombeaux. D'autres sources, relayées par Gaëlle Beaujean-Baltzer (2007) à partir d'un témoignage de 1894, attribuent l'incendie à Béhanzin lui-même, qui aurait enterré une partie des pièces avant de fuir. Les deux versions s'accordent sur l'essentiel : l'issue fut le pillage et la violence, que la responsabilité des destructions soit imputée à l'un ou à l'autre camp.

2.2. L'itinéraire des œuvres

L'itinéraire des œuvres pillées au Dahomey, actuelle République du Bénin transparait clairement dans plusieurs travaux et rapports officiels, notamment le Ministère de la Culture rappelle que les :

> « 26 œuvres d'art, acquises au cours de la conquête du Dahomey, actuel Bénin, par le général Alfred Amédée Dodds qui exerçait alors le commandement des troupes françaises au Sénégal depuis 1890. Ces œuvres avaient été données au musée d'ethnographie du Trocadéro par le Général Dodds en 1893 et 1895 et étaient conservées au musée du Quai Branly-Jacques Chirac. Elles ont été restituées à la République du Bénin, de manière à pouvoir être présentées au public béninois et international dans le cadre d'un projet de musée porté par le Bénin » (Ministère de la Culture, 2022 : 46) [1]

Les mêmes sources renseignent que ces œuvres furent ensuite présentées au Musée de l'Homme en 1937, prêtées brièvement à Abomey en 1989 pour une exposition, puis transférées au musée du quai Branly en 2003. Sarr et Savoy (2018) comptent vingt-sept objets remis par Dodds au Trocadéro ; vingt-six ont été restitués en 2021. Cependant, une vingt-septième œuvre a été reçue de la Finlande le 13 mai 2025. Il s'agit d'un second tabouret tripode appelé *kataklè*. Ce tabouret royal n'était pas mentionné dans les inventaires officiels du fait de la perte de sa trajectoire. Notons que ce *kataklè* ne fait pas réellement objet du programme de recherche.

[1] Il s'agit du Ministère de la Culture de la République Française.

2.3. La décision de restitution (2016-2021) et nature des objets restitués

Les démarches entreprises pour la restitution partent d'une demande formelle de restitution par lettre du 26 août 2016 autorités béninoises. Cette demande a d'abord été écartée au nom du principe d'inaliénabilité des collections publiques françaises. Le 28 novembre 2017, à Ouagadougou, le président Emmanuel Macron s'engage à rendre possibles, dans un délai de cinq ans, des restitutions temporaires ou définitives du patrimoine africain. Le rapport de Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, remis le 23 novembre 2018, sert de base à la décision de restituer les vingt-six œuvres réclamées par le Bénin. La loi n° 2020-1673 du 24 décembre 2020 (République française, 2020), adoptée par le Parlement français, déroge au principe d'inaliénabilité pour ces biens. Après une cérémonie au musée du quai Branly le 27 octobre 2021, l'acte de transfert de propriété est signé à l'Élysée le 9 novembre 2021. Le transfert de propriété a été opéré au profit de la République du Bénin et les œuvres arrivent à Cotonou le 10 novembre et sont exposées au palais de la Marina.

Du côté béninois, l'Etat prendra le décret N°2018-418 du 12 Septembre 2018 portant création, attributions et composition du comité sur la coopération muséale et patrimoniale entre la France et le Bénin. Par cet acte, le Bénin dispose d'interlocuteurs capables d'engager des échanges avec la partie française et bien d'autres parties prenantes dans une perspective de coopération, d'inventaire, de circulation et restitution de biens. La loi n° 2021-09 du 22 octobre 2021 relative à la protection du patrimoine culturel fournit le cadre juridique de la prise en charge des œuvres. Comme le reconnaissent plusieurs acteurs de la restitution, notamment Alain GODONOU ou encore Jacques AGUIA DAHO : *« la restitution des biens culturels du Bénin, n'a pas été que juridique ou institutionnelle. Elle a réuni diverses dynamiques sociocommunautaires, diplomatiques et scientifique. »*

Les vingt-six (26) objets restitués au Bénin peuvent se classer en sept différentes catégories.

Tableau 1. Classement des 26 œuvres restituées, par catégorie

Catégorie	Nombre	Objets
Statues royales	3	Statues des rois Glélé, Béhanzin et Ghézo
Portes du palais royal	4	Quatre portes du palais d'Abomey
Trônes et sièges	4	Trônes de Ghézo et de Glélé ; trône de Cana ; tabouret tripode (*kataklè*) de Béhanzin
Récades (sceptres royaux)	3	Trois récades (*mankpo*)
Autels portatifs	6	Six autels (*asen*), dont ceux à l'emblème de Béhanzin et en hommage à Agassou
Objets divers	2	Un sac et une calebasse décorée avec son couvercle

Catégorie	Nombre	Objets
Textiles et outils de tissage	4	Une tunique et un pantalon de soldat ou d'amazone ; un fuseau ; un métier à tisser

Source : classement établi par l'équipe d'étude à partir de la liste des œuvres (annexe B).

Le tableau 1 ci-dessus fait une classification des 26 objets restitués qui constituent les trésors royaux en sept (07) catégories suivant leurs natures et typologies. Ces objets sont entre autres des statues royales, des portes de palais, des trônes, des récades (sceptres royaux), des autels portatifs ou encore des textiles et objets rituels. Ces objets témoignent de la maitrise des différentes matières par les artisans de la cour royale de Danxomè, mais valorisent également l'industrie qui se déploie autour de l'artisanat.

2.4. Le Musée des rois et des amazones du Danxomè et le soutien de l'AFD

La dynamique de coopération franco-béninoise va au-delà de restitution des 26 œuvres pour s'inscrire dans un vaste chantier de coopération culturelle. Ainsi, le projet de musée et de valorisation du site palatial d'Abomey, « Musée des Rois et des Amazones du Danxomè (MuRAD) », anciennement dénommé « Musée de l'Épopée des Amazones et des Rois du Danhomè » est financé par l'Agence française de développement, en don et en prêt, à hauteur de 22,95 milliards de francs CFA, soit 35 millions d'euros (AFD, 2021). Son lancement officiel date du 3 juin 2021 ; il est mis en œuvre par l'Agence nationale de promotion des patrimoines et de développement du tourisme (ANPT), avec l'appui d'Expertise France et du ministère français de la Culture. Il comprend la construction du musée, la réhabilitation des palais, la mise en valeur d'un site de 47 hectares, le renforcement des capacités des acteurs du patrimoine et un volet d'appui à l'écosystème artisanal. La durée prévue du projet est de cinq ans, mais à ce jour, il n'est pas encore finalisé. Aucune date de finalisation du projet n'est fournie par les acteurs rencontrés.

En principe, le MuRAD sera érigé sur 3 000 m2 environ, et aborde les thématiques liées à l'histoire, la culture et le patrimoine. Les chantiers majeurs du projet sont : La recherche, l'éducation, la réflexion, le partage de connaissance, la participation des communautés, l'accessibilité et l'inclusion. Il est censé accueillir les œuvres restituées et compléter les collections existantes du site, dynamiser le tourisme culturel, soutenir l'économie locale, renforcer l'artisanat. Une équipe d'experts œuvre à la mise en place du musée en ce qui concerne la scénographie. À la tête de ce projet muséal figure un comité de préfiguration, composé d'experts nationaux et internationaux, désigné par le décret N°2024-1073 du 31 Juillet 2024 modifiant le décret n°2023-466 du 13 Septembre 2023 portant attribution et composition du Comité de préfiguration du Musée des rois et des amazones de Danxomè.

3. Démarche méthodologique et éthique

3.1. Approche et terrains

Le projet de recherche s'aligne sur une méthode plurielle qui alterne les démarches historico-sociologiques, anthropologiques, qualitative et compréhensive. Elle combine analyse documentaire, enquêtes de terrain et collaboration avec des acteurs locaux, selon les pratiques de l'École du Patrimoine Africain (EPA), du Laboratoire d'Analyse et de Recherche Religions, Espaces et Développement (LARRED) et du Laboratoire Anthropologie, Archéologie, Biologie (LAAB). Les éléments traités dans cet article sont tirés de la collecte de terrain et des activités déployées entre décembre 2024 et décembre 2025.

Cette étude a été conduite par des chercheurs et formateurs de l'École du Patrimoine Africain, partenaire de l'Agence française de développement. Les interlocuteurs approchés ne sont pas rattachés au projet financé par l'AFD. Ils disposent d'une liberté d'expression.

Deux sites avaient été retenus sur recommandation de l'atelier de cadrage organisé à l'EPA : les communes d'Abomey et de Bohicon (Cana). L'enquête a ensuite été étendue à Cotonou, à la suite des premiers entretiens qui indiquaient la présence d'acteurs à rencontrer dont les résidences s'y situaient.

Le choix des villes d'Abomey et de Bohicon se justifie par la provenance des objets. La commune d'Abomey a été retenue, du fait qu'elle abrite les sites des palais et des familles royales. La commune de Bohicon se justifie par la présence d'un « trône de Cana ». Mais, ce choix a été renforcé par la présence d'artisans et sculpteurs vers qui les enquêtes nous ont référés.

3.2. Échantillon et critères d'inclusion

Les participants ont été sélectionnés suivant la technique du choix raisonné (Morgan, 1988), en fonction de critères d'inclusion et de leur expérience du sujet. Ainsi, pour les entretiens approfondis, nous avons procédé par « boule de neige » à partir de trois personnes-ressources, désignées par leur fonction (un historien, ancien responsable de l'office de tourisme d'Abomey et un expert en gestion de patrimoine). Ceux-ci sont identifiés et recommandés par le comité scientifique mis en place pour la recherche.

Ce choix raisonné relève de la logique de l'échantillonnage qualitatif, qui vise la diversité des positions plutôt que la représentativité statistique (Pires, 1997 ; Olivier de Sardan, 2008). Afin de limiter les biais liés à la reproduction des réseaux des trois personnes-ressources, la fin de la collecte des données a été conditionnée par le critère de saturation (Guest, Bunce et Johnson,

2006). La collecte a été considérée comme achevée lorsque plus aucune information nouvelle ou pertinente n'émergeait du terrain. L'échantillon retenu à l'issue de la collecte se présente comme suit dans le tableau 2.

Tableau 2. Répartition des interlocuteurs par catégorie

CATEGORIES	EFFECTIFS	HOMMES	FEMMES	Part en (%)
Artisans : forgerons	2	2	0	3 %
Sculpteurs sur bois	6	6	0	10 %
Tisserands	5	1	4	8 %
Graveurs	3	2	1	5 %
Prêtres de Fâ	4	4	0	7 %
Membres des familles royales (« dynasties »)	8	4	4	14 %
Historiens	2	2	0	3 %
Acteurs du patrimoine	6	5	1	10 %
Cadres de la ville	7	7	0	12 %
Acteurs politiques	3	3	0	5 %
Riverains des ateliers des palais royaux	13	8	5	22 %
Total	**59**	**44**	**15**	**100 %**

Source : données de terrain, EPA/LARRED/LAAB, 2024-2025

Au total, 59 interlocuteurs, dont 15 femmes, sont rencontrés au cours de cette étude. Les artisans forment le premier groupe (16 personnes, soit 27 %), devant les riverains (13, 22 %), qui constituent la catégorie la plus proche de « citoyens ordinaires » au-delà des notables, des fonctionnaires et des acteurs culturels. Les riverains sont des acteurs proches des sites palatiaux qui ont une connaissance aisée des réalités du palais et des artisans du palais. Ils constituent, une catégorie autre que les artisans ou les membres de cours pouvant donner leurs avis sans prise de position conditionnée. Les membres des familles royales (8 personnes, soit 14 %) sont directement concernés par la question de l'appartenance des œuvres. Leur point de vue est croisé avec celui des riverains.

3.3. Techniques, outils et critères

Quatre techniques ont été mobilisées : la revue documentaire (bibliothèques et centres de ressources du LARRED et de l'EPA, Archives nationales du Bénin), l'observation, les entretiens individuels approfondis et les discussions de groupe focalisées. Les outils étaient des fiches

d'identification et de composition des groupes, une grille d'observation des pratiques des petits métiers et un guide d'entretien individuel, validés lors d'un atelier. Les discussions ont été transcrites en français, dépouillées par centres d'intérêt, regroupées en catégories de réponses, puis soumises à une analyse de contenu.

Deux discussions de groupes réunissant respectivement cinq et six personnes ont été organisées avec des artisans tisserands et les membres des collectivités royales. Ce choix tient compte des caractéristiques communes et pertinentes de ces acteurs par rapport au sujet, et vise à faciliter les échanges. Il est à noter que ces acteurs ont été pris en entretiens individuels.

Tableau 3. Principaux critères d'inclusion

Technique / cible	Critères retenus
Discussions de groupe, femmes ou hommes	- Être ou avoir vécu dans une caste d'artisans d'Abomey et des environs ou appartenir à une famille royale ; - Être âgé de 18 ans au moins ;
Entretiens approfondis, informateurs clés	- Résider ou avoir résidé dans une des localités de l'étude ; - connaître de façon approfondie les questions de patrimoine ; - être recommandé par les personnes-ressources
Institutions spécialisées (musées, secteur éducatif, communes)	- Acteur identifié dans les débats par les personnes-ressources, détenteur de connaissances sur l'histoire des œuvres
Leaders religieux et coutumiers	- Chefs de village ou de quartier, hommes ou femmes de 40 ans ou plus, un leader pour chacune des trois grandes religions (Vodun, islam, christianisme)

Source : données de terrain, EPA/LARRED/LAAB, 2024 à 2025.

3.4. Equipe de terrain, conditions éthiques et prise de la parole

Les travaux de terrain sont exécutés par une équipe de dix personnes : Un chercheur principal, coordonnateur de la recherche, trois (03) encadreurs et six (06) agents de collecte pour les différents sites d'étude. Cette équipe est organisée en trois (03) sous-équipes de collecte, composées chacune d'un chercheur superviseur et de deux (02) enquêteurs de niveau universitaire (niveau MASTER en sciences sociales et humaines), ayant une expérience certaine en matière de collecte de données empiriques et capables de traduire correctement les questions dans les principales langues parlées dans les localités concernées par l'étude.

La collecte proprement dite s'est déroulée sur la période du 9 au 13 décembre 2024. Les données ont été enregistrées sur des supports magnétiques, en accord avec les répondants. Les précautions éthiques sont prises en ce qui concerne l'anonymat, la conservation et la protection des données personnelles. Un consentement oral enregistré autorisant à consigner et

enregistrer les entretiens a été requis au niveau de chaque interlocuteur. Par ailleurs, des collectes de données complémentaires sont organisées dans les mois de janvier et février 2025.

Dans notre terrain, les effets d'âge, de genre et de statut social ont pu peser sur la prise de parole, notamment dans les groupes réunissant des membres d'une même lignée royale. Dans le groupe de discussion rassemblant les plus jeunes avec leurs ainés, ceux-ci ne veulent prendre la parole qu'après l'intervention des plus âgés. Les entretiens individuels ont permis de limiter les biais engendrés par cet état de choses. Ces entretiens sont réalisés en *fongbé* (langue répandue dans le Sud du Bénin).

3.5. Limites de l'approche

Le sujet est sensible : reconstruire un récit sur le patrimoine entretient des controverses chez de nombreux interlocuteurs. Le choix d'une approche qualitative permet d'explorer ces désaccords en profondeur, mais il implique une absence de représentativité statistique : les résultats décrivent des positions et leurs justifications, non leur fréquence dans la population béninoise. Les décomptes cités dans l'article ont une valeur indicative pour l'échantillon et sont accompagnés, autant que possible, de leur base de calcul. Les biais d'interprétation et ceux liés au chercheur lui-même constituent d'autres limites. Les mesures prises dans ce sens sont entre autres, la relecture du document, la triangulation des sources orales aux données historico-géographiques. Une dernière limite de cette recherche a été l'absence de codification des entretiens selon des variables précises, notamment leur provenance, âge et genre qui ne permet pas de comparer les perceptions des acteurs en présence.

4. Résultats : des espaces de pouvoir du Danxomè aux œuvres restituées

4.1. Des espaces de pouvoir fondés sur la conquête des territoires et des compétences

4.1.1. Palais, sanctuaires et marchés

La notion de l'espace et de son organisation dans le Danxomè reposait sur plusieurs éléments. Les palais royaux affichaient la puissance du souverain et servaient de centres administratifs et militaires ; les temples et sanctuaires du Vodun, répartis dans les villes et les villages, participaient à la cohésion sociale et politique ; les marchés et les axes commerciaux structuraient les pôles économiques (Malam et Goura, 2012). Le pouvoir s'appuyait aussi sur des objets chargés de sens. Selon Akogni et Houénoudé (2023), récades et trônes servaient d'instruments de légitimation et consolidaient l'emprise du roi sur les territoires conquis. L'expansion s'est opérée par la guerre et par l'intégration administrative des régions annexées : sous Agaja (1708-1740), Allada et Ouidah furent incorporées au royaume (Tokannou, 2018).

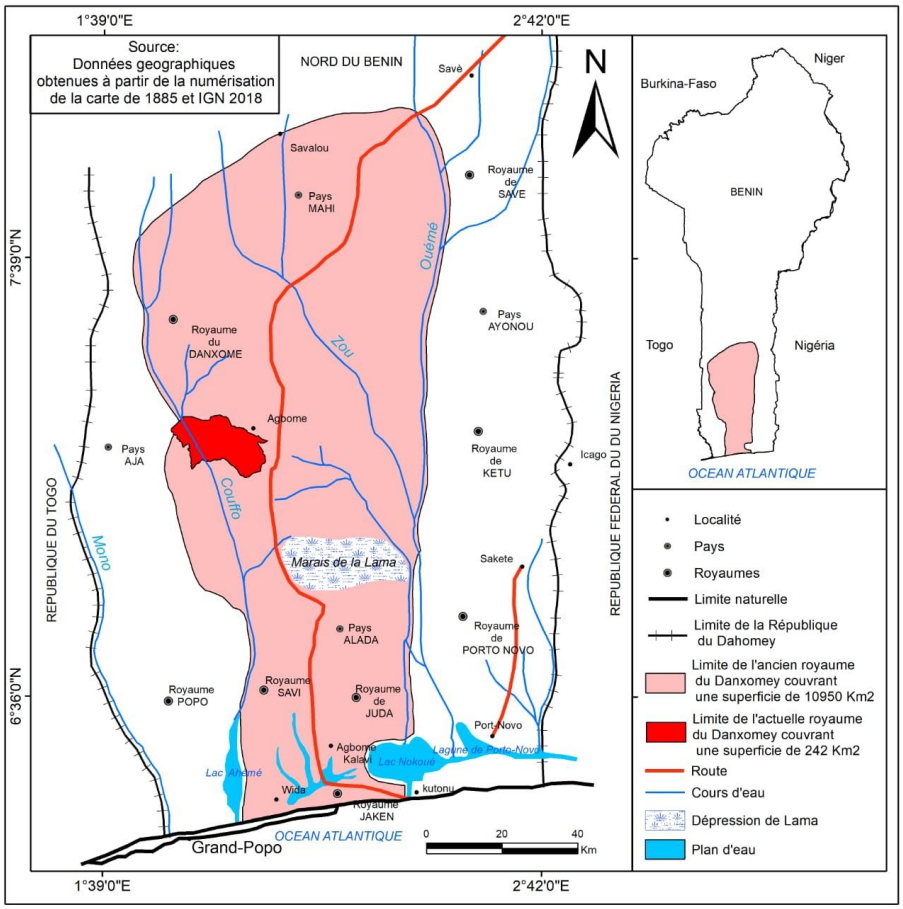


Figure 1. Dynamique de l'aire du royaume du Danxomè (limite de 1885 et commune d'Abomey en 2018). Réalisée à partir de la numérisation d'une carte de 1885 et de données de 2018. Sources : EPA, 2025

La carte de la figure 1 permet d'apprécier le rétrécissement de l'espace du royaume de nos jours. L'aire du royaume en 1885, estimée à 10 950 km² sur la base des données de numérisation d'une carte datant de cette période est aujourd'hui réduite à celle de la seule commune d'Abomey, soit 242 km². Ce recul ne résulte pas d'un effacement du royaume, mais de la conquête coloniale, qui a intégré ses territoires à la colonie, puis des découpages administratifs successifs, jusqu'à la commune actuelle ont réussi à reculer le périmètre du royaume. Loi n° 97-028 du 15 janvier 1999 portant *Organisation de l'Administration territoriale de la République du Bénin* fixe les Communes et leur organisation. Cette loi est complétée par la loi n° 2025-09 (adoptée en avril 2025) encadrant les structures de la chefferie traditionnelle en République du Bénin qui reconnaît l'existence du royaume d'Abomey.

Cet état de choses justifie la position des interlocuteurs qui soutiennent que le Danxomè était plus vaste qu'Abomey, et que les œuvres n'appartiennent donc pas à la seule commune. Abomey demeure néanmoins une cité historique et touristique, dont les palais, sur une quarantaine d'hectares, sont inscrits au patrimoine mondial de l'UNESCO depuis 1985.

4.1.2. Conquérir des compétences

La stratégie des souverains danxoméens visait la conquête de territoires, mais aussi celle de personnes capables de servir la cour : captifs, artisans de royaumes voisins, familles ralliées. Cette intégration a donné naissance à des lignages spécialisés. Les forgerons Akati descendent, selon nos interlocuteurs et la littérature, d'Ekplékendo Akati, un prisonnier de guerre ramené de Kpingni (Dassa-Zoumè) sous le roi Ghézo (1818-1858) et installé dans le quartier Azali ; son nom figure sur plusieurs objets restitués. Les familles Agbozo, spécialisées dans la décoration des calebasses, viennent d'Adjo, localité incorporée sous Kpengla (1774-1789) (Vido, 2019). Un sculpteur d'une famille de sculpteurs de cour affirme que celle-ci a été amenée par les rois depuis une localité proche d'Allada. Des expéditions au nord auraient également introduit des captifs baatonu, dont l'histoire expliquerait en partie l'origine haoussa et baatonu de certaines familles anciennes d'Abomey et de Glèhoué (Agbo, 1959).

Cette forme d'incorporation d'étrangers dotés d'un savoir utile n'est pas propre au Danxomè. Igor Kopytoff (1987) y voit un mécanisme courant de formation des sociétés africaines, où l'arrivant reçoit un statut défini plutôt qu'une place d'égal. Pour le Danxomè, Robin Law (1991) et John Monroe (2014) montrent un État dont la puissance reposait sur le contrôle de l'espace, des marchés et des palais. Dans cette perspective, la diversité des origines des artisans n'est pas seulement un fait historique : elle résulte d'une politique qui transformait captifs et artisans en lignages spécialisés, dotés d'un rang et d'un nom que portent encore des œuvres restituées.

Ce constat a une portée directe pour la restitution. Il établit que la production royale résultait d'apports multiples, ce qui fonde l'argument d'une appartenance élargie des œuvres ; il rappelle aussi que cette pluralité est née de rapports de domination et de captivité, ce qui rend la

question sensible. La présence de groupes sociolinguistiques variés à Abomey ne tient donc pas du hasard : elle est un fait historique, et c'est à ce titre que leur enracinement local se justifie.

4.2. L'art de cour, instrument de légitimation et lieu de circulation des savoirs

À Abomey, l'art ne se réduit pas à une production esthétique. Il constitue un dispositif de pouvoir par lequel le souverain affirme son autorité, inscrit son règne dans l'histoire et donne à voir la grandeur du royaume du Danhomè. Les personnes proches de la cour d'Abomey insistent d'ailleurs sur cette fonction : pour l'une d'elles, « la grandeur et l'image d'un roi se manifestent à travers les expressions artistiques », qu'il s'agisse des chants, des danses, des panégyriques, des objets royaux ou des décors palatiaux (interlocuteur proche de la cour, Abomey). L'art de cour participe ainsi à la fabrique de la mémoire dynastique et politique.

Cette dimension légitimatrice s'exprime particulièrement dans le mécénat royal. Les souverains du Danhomè ont, dès le XVIIe siècle, favorisé l'activité d'artistes et d'artisans dans leur capitale, leur conférant un statut particulier au sein de la cour et intégrant leurs productions aux cérémonies, aux regalia et aux espaces palatiaux. Kossouho (2022) souligne ainsi que les artisans travaillaient sous patronage royal : leur production était à la fois soutenue par le pouvoir et mobilisée au service de sa mise en scène. Le roi devient un commanditaire des œuvres, la cour royale assure la protection et les dignitaires sont des sacralisateurs de ces œuvres. L'art de cour constitue également un lieu de transmission et de circulation des savoirs. Nondichao et Djimassè (2023) insistent sur cette transmission des savoirs dans ces cadres familiaux et corporatifs, où l'apprentissage combinait la maîtrise technique, la connaissance des symboles, des rituels et des normes attachées à la production royale. Ainsi, l'art à Abomey fonctionne comme un langage du pouvoir : il légitime le souverain, matérialise la hiérarchie politique et religieuse, tout en assurant la transmission intergénérationnelle de savoir-faire spécialisés. Il articule donc étroitement création artistique, patronage royal, mémoire dynastique et organisation des savoirs

4.3. Dynamique des métiers et place de l'art dans la cour royale de Danxomè

Parmi toutes les activités développées au sein du Royaume de Danxomè, le domaine des arts et de l'artisanat était particulièrement central pour les souverains. Les témoignages recueillis auprès d'interlocuteurs proches de la cour royale d'Abomey mettent en évidence l'importance cruciale de l'art dans la représentation et la grandeur du roi. L'un d'eux explique ainsi : « *la grandeur et l'image d'un roi se manifestent à travers les expressions artistiques telles que les chants, les danses et les panégyriques* » *(A. G. 56 ans, médecin, entretien réalisé en décembre 2024).*

En effet, l'art de cour, qui regroupe un ensemble de savoir-faire traditionnels comme la sculpture, le tissage, la métallurgie, la poterie et la vannerie, ne se limite pas à une simple production utilitaire Ces arts symbolisent à la fois le pouvoir royal, la suprématie, la légitimité du souverain et participent à la transmission des valeurs et de l'histoire du royaume. Ces métiers sont profondément ancrés dans la vie sociale et politique d'Abomey et témoignent d'une maîtrise technique transmise de génération en génération.

Il faut également souligner que la cour royale jouait un rôle d'incubateur pour ces métiers, favorisant l'émergence d'artistes et d'artisans spécialisés qui bénéficiaient d'un statut particulier. La reconnaissance de ces acteurs a contribué à forger la richesse culturelle du Danxomè, faisant de l'art un pilier fondamental du prestige royal et un moyen d'affirmer le pouvoir politique. Comme le reconnait Jean-Luc Burger[2]:

> « les souverains du Danhomey (aujourd'hui le Bénin) ont vite perçu l'intérêt que présentait l'art dans l'affirmation de la grandeur de leur royaume. Ils placèrent le génie artistique au-dessus de toute autre considération et mirent ainsi à leurs services des artistes de grande renommée, indépendamment de leurs origines sociales et géographiques. Le titre d'artiste de cour n'était donc attribué qu'à ceux qui pouvaient justifier d'une expérience avérée et de l'excellente maîtrise de leur art. »

Les projets contemporains, tels que la construction du Musée des rois et amazones du Danxomè et les initiatives de formation aux métiers artisanaux à Abomey, témoignent de la volonté actuelle de préserver, valoriser et transmettre cet héritage artistique exceptionnel, en lien étroit avec le site historique des palais royaux. Qu'en est-il réellement de l'état des lieux de ces métiers ?

4.3.1. La forge dans le Danxomè

La forge occupe une place de choix dans le Royaume de Danxomè. Et, l'une des familles d'artisans restée indubitablement célèbre auprès des rois du Danxomè est la famille Hountondji. Bien présents encore dans la ville d'Abomey, les Hountondji sont considérés comme des frères du roi, bien que plusieurs sources remontent leur origine à Tado. L'intégration d'une famille de forgerons au sein de la lignée royale témoigne de la haute considération accordée à l'artisanat dans le royaume. Selon Gabin Bernard Djimassè, les souverains danxoméens accordaient une importance capitale à la protection et au rayonnement du royaume. C'est pourquoi celui-ci ennoblissait et octroyait des privilèges aux familles capables d'apporter des technologies ou des savoir-faire novateurs, essentiels pour combattre l'ennemi ou le dissuader. La famille Akati est

[2] Jean-Luc Burger - art et vodun au Bénin sur *meet art concept Paris disponible sur le lien jean-luc burger - art et vodun au bénin - meet art concept Paris*

reconnue comme une famille de forgerons très populaire grâce à la fabrication de Gou, reconnu comme le dieu de la technologie, indispensable dans de nombreux domaines de la vie sociale et politique. D'après de nombreuses sources, y compris les descendants de forgerons, le royaume a connu un essor dans l'art de la forge avec Ekplékindo Akati (dont le nom figure sur nombre d'objets restitués) qui fut un esclave ramené de Kpingni, dans la Commune de Dassa-Zoumè, lors d'une des conquêtes menées par le Roi Guézo (1818-1858).

Ce dernier a été admis au sein du royaume comme prisonnier de guerre puis installé au quartier Azali par les soins du Roi, où il mettra ses savoir-faire à la fois professionnel et spirituel au service du royaume. Gabin Bernard Djimassè, ex-directeur de l'Office du tourisme d'Abomey et région fait observer que la famille Akati a été un artisan du rayonnement du royaume à travers la production d'armes de guerre, dont des ''*Houisso*'' ou coupe-coupe, des ''*Goubassa*'' des rois, la récade ou « *mankpo* », une sorte de bâton de commandement et bien d'autres objets. Il faut noter qu'on doit également à cette famille de nombreux autres objets de décoration dont des bijoux et parures du Roi. La fameuse statue du dieu Gou est l'objet emblématique qui illustre la splendeur du travail de cette famille.

4.3.2. Du tissage à la teinture dans le Danxomè

Le textile tissé ou tissage occupe une place essentielle dans le Royaume de Danxomè. Les tisserands étaient perçus comme des acteurs clés dans la société danxoméenne car, ils avaient l'occasion de confectionner des pagnes tissés qui permettaient de catégoriser socialement ou de différencier les différentes classes de la société (les princes, les roturiens et les esclaves). Ils étaient particulièrement au service des souverains du royaume. Selon les contenus du site *agonglovo*, un site entièrement consacré au métier de tissage[3], c'est au cours du règne du Roi Agonglo, c'est-à-dire le huitième roi du royaume du Danhomè que la structure des métiers d'arts s'est réorganisée durant la période de règne (1789-1797). On peut lire toute la philosophie accordée à ce métier à travers les mots de ce maitre tisserand rapporté sur le site internet agonglovo :

> Selon le maître tisserand Christophe Adonon, les tissus parlent aujourd'hui encore à la place du roi. Le tisserand ne tisse pas seulement les tissus mais il tisse aussi la vie ; il accueille l'homme à la naissance en emballant le placenta dans un tissu et l'accompagne jusqu'à la mort en l'enterrant dans son linceul ; il fabrique des hamacs pour le transport du roi ; il assure enfin la conservation de l'histoire à travers des motifs dans les pagnes tissés.

[3] https://www.agonglovo.com/ https://www.agonglovo.com/atelier/

Cette déclaration de ce maître tisserand démontre avec justesse l'omniprésence du textile dans la vie des humains. De même, elle montre le lien existant entre l'homme et textile, cet élément qui permet à « l'homme de paraître dans la société ».



Photo 1 : Quelques échantillons des différents textiles tissés à Abomey. **Sources** : Clichés EPA, 2024.

La photographie ci-dessus illustre la diversité des textiles tissés dans le Danxomè. Cette diversité renvoie également à la pluralité des fonctions sociales, symboliques et rituelles attribuées au pagne tissé dans cet espace géographique. Les pagnes ne possèdent pas une valeur uniforme : leur fonction varie en fonction de leur qualité, de leur fabrication et du statut de celui qui les porte.

Le *Klibibi*, par exemple est présenté comme un tissage doté d'une forte dimension protectrice. Véritable armure, il aurait pour fonction de protéger son porteur et de favoriser sa victoire lors des affrontements. Le *Dévɔ* constitue un autre exemple révélateur de la dimension sociale du textile. Porté aujourd'hui par les douaniers, il était autrefois associé aux collecteurs de taxes. Quant au *Houin*, il était traditionnellement porté par les agriculteurs, ce qui témoigne de l'inscription du pagne dans les activités et les identités professionnelles.

Au-delà du tissage, l'art de la tenture constitue un aspect essentiel de la production textile. Sa fabrication obéit à une procédure rigoureuse fondée sur la technique de la toile appliquée. Cette

méthode consiste à superposer des motifs en tissu sur un fond textile. Selon Joseph Adandé, elle « consiste à mettre une pièce sur une autre » et exige « une habile utilisation des couleurs, à un matériau souple et aussi, à une capacité de faire dire à celui qui la maîtrise tout ce que le support autorise » (Houanye, 2017, p.15) Le processus de confection débute par le découpage des formes. L'artisan, en s'appuyant sur des symboles ou des scènes choisies, commence par dessiner et découper à la main les formes représentatives. Ces dernières sont en général des symboles des rois ou des éléments figuratifs comme les animaux, les armes, ou des objets rituels. Comme le décrit Houanye (p.16), « en premier lieu, le tenturier découpe la forme des dessins qu'il désire travailler. Ensuite, il les dispose sur un fond après les avoir découpés par un faufil. »

La production des textiles *Kanvô*, repose sur un ensemble de techniques artisanales complexes. Le processus suit une série d'étapes précises et rigoureuses. Le travail commence par l'ourdissage de la chaîne : le cantre est utilisé pour installer les fils de chaîne sur une trame régulière. Comme le précisent Maureen Dodémont et al. (2019, p.12), « *le cantre permet d'ourdir la chaîne. Sur les tiges métalliques sont placées des canettes de fils qui se déroulent avec les aller-retours du tisserand.* » Ensuite, la préparation de la trame est réalisée à l'aide d'un rouet artisanal. Les fils sont alors enroulés sur des canettes de bambou : « *La canette est un morceau de bambou d'une quinzaine de centimètres qui sert de bobine au fil* » (*op. cit.*, p.11). Cette étape est essentielle pour assurer une tension régulière du fil lors du tissage. Une fois la préparation achevée, le montage du métier à tisser, traditionnellement horizontal, est effectué. Le métier est composé de deux cadres principaux, et un système de planchette, appelé bois de dessin, est utilisé pour lever sélectivement certains fils de chaîne et introduire des fils de dessin plus épais. Cette technique permet une plus grande visibilité du fil de dessin et donc une finesse du motif. Le tissage proprement dit peut alors commencer. Le travail alterne entre les fils de chaîne tendus verticalement et les fils de trame passés horizontalement. La trame est insérée avec la navette, et le rythme de tissage varie selon le motif recherché. Lors de la réalisation des motifs, le tisserand utilise la planchette pour glisser le fil de dessin épais entre les fils sélectionnés. En tissant, il n'est alors « plus obligé de faire deux duites de toiles entre chaque trame dessinée » (*op. cit.*, p.18), ce qui offre une plus grande liberté créative. Enfin, la finalisation du tissu peut inclure l'assemblage de bandes pour créer de grandes pièces, comme le *Halokpakpa*, tissé en bandes de 8 cm de large, un pagne destiné au roi pour les cérémonies (*op. cit.*, p.24).

Le trésor restitué présente des objets en lien avec l'art du tissage. La planche 1, ci-après montre le métier à tisser et la tunique en *kanvô*.

Planche 1 : le métier à tisser, tunique et pantalon de soldat ou d'amazone conçues par les tisserands



Source : *Trésors royaux du Bénin*

© Musée du quai Branly – Jacques Chirac

La planche traduit la connaissance de la filière du textile dans le Danxomè. L'alliage des fils de couleur montre l'esthétique qui caractérisait les productions. Les interlocuteurs renseignent que pour obtenir des couleurs variées, des techniques de teinture végétale sont utilisées, ce qui aurait pour effet de renforcer l'authenticité des productions.

4.3.3. Sculpture au Danxomè

La sculpture, comme les autres corps de métiers artisanaux occupait une place de choix dans le royaume. En effet, les travaux des sculpteurs étaient indispensables pour l'apparat et le prestige du Roi. Car, les pièces artistiques qu'ils créaient visaient à rehausser la grandeur et la majesté du roi. Leurs œuvres étaient souvent chargées de symbolisme et de traditions, reflétant la puissance, la richesse, et le statut du souverain. Certains sculpteurs étaient particulièrement au service du roi. C'est le cas par exemple de la famille SOSSA-DEDE qui était au service des rois. Ces derniers résidaient à Sohè. Mais actuellement, ils ne sont plus au service de la cour royale, sans oublier la famille HOUNDO qui sculptait aussi pour le roi. Enfin, une autre famille qui s'est illustrée dans ce métier est la famille DONVIDE originaire d'Agonlin, qui sculpte du bois, mais ils ne sculptaient pas particulièrement pour le roi dans le Royaume de Danxomè. Les sculptures pouvaient être utilisées pour décorer les palais, les temples, et même les objets personnels du roi, comme les trônes ou les bijoux. Elles contribuaient à renforcer l'image divine et invincible du roi auprès de ses sujets et des visiteurs. Ainsi, si l'on interroge l'origine des artisans, on comprend aisément qu'ils proviennent soit de régions et royaumes voisins à Abomey ou d'Abomey. Comme le reconnait un interlocuteur :

> Notre famille Houndo vient de *Dessa Hi Kon*, vers Allada. Et les rois nous avaient amenés de là-bas. Mais ce n'est pas uniquement pour la sculpture, nous

jouons du tam-tam et chantons aussi. Nous jouons Agbadja pour les rois. (G.H. 60 ans, sculpteur, Abomey)

Les deux grandes statues royales de Glélé et Béhanzin ainsi que les panneaux sculptés de portes du palais des rois d'Abomey restitués seraient l'œuvre de Sosa Adede (Beaujean-Baltzer, 2007). Ce dernier, descendant de la famille royale a su produire des statues à la grandeur des souverains de sa période. Il faut aussi noter que la sculpture conserve encore sa place de choix à Abomey. La preuve est le fait d'ailleurs que des artisans reproduisent parfaitement quelques œuvres restituées à l'instar de la statue anthropomorphe du Roi Béhanzin.



Planche 2 : reproduction de la statue anthropomorphe du Roi Béhanzin par les artisans d'Abomey

Sources : Clichés EPA, Décembre 2024. (De gauche à droite, Achille Toffon, Saturnin Donvidé, Gildas Djéllé et Prince Gbegnito)

La planche 2 présente deux photographies, correspondant à deux phases distinctes de la réalisation d'une copie des œuvres restituées : celle de la statue anthropomorphe du Roi Béhanzin. Sur la première photo, les enquêteurs posent avec le sculpteur DONVIDE Saturnin (en habit jaune) devant la reproduction en format hyper-échelle de la statue anthropomorphe du Roi Béhanzin. Cette statue, réalisée en bois d'iroko, atteint cette fois une hauteur de 2,5 mètres, contre 1,68 mètre pour l'original. Après deux mois, nous avons, par curiosité, rendu visite au sculpteur (seconde photo) afin de nous enquérir de l'évolution de l'œuvre. L'artisan nous a présenté l'œuvre, révélant une nette évolution de sa morphologie. Comme l'estime l'auteur de l'œuvre : « *nous pouvons réaliser toutes les œuvres que nos ancêtres pouvaient réaliser* ».

Cependant, les interlocuteurs observent que les métiers liés à ces œuvres ont évolué, de même que les techniques initialement utilisées, qui diffèrent aujourd'hui. Ces techniques ont changé et se sont modernisées, en s'associant à de nouvelles méthodes.

4.3.4. La pyrogravure sur calebasse

La pyrogravure sur calebasse est un art féminin. Les commandes royales, discrètes, étaient réalisées dans des lieux tenus secrets et ne servaient pas aux repas ; selon l'enquête, une seule femme exerce aujourd'hui ce métier à Abomey. Pour cet art, la littérature évoque aussi des échanges anciens avec les cultures musulmanes par les routes caravanières (Onwuakpa et Nwabuoku, 2020 ; Curnow, 2024). Les calebasses sont des objets du quotidien qui avaient plusieurs usages dans le royaume. Elles servent d'ustensile de cuisine, d'instrument de musique, etc.

Au fil du temps, le travail de la calebasse a évolué : elle est désormais grattée, incisée ou pyrogravée pour des usages artistiques. Selon l'exposition de l'Institut Français du Bénin (2023), la pyrogravure constitue l'une des plus anciennes techniques de décoration des calebasses béninoises, popularisée grâce à l'adoption d'outils électriques, mais pratiquée anciennement à l'aide de lames chauffées ou de poinçons de fer. Ce savoir-faire est particulièrement mis en œuvre par les femmes Bariba, qui incisent et décorent les calebasses de motifs ondulés ou figuratifs (Onwuakpa & Nwabuoku, 2020).

La sculpture et la décoration de la calebasse étaient principalement l'apanage de certaines familles ou lignages, garants de la transmission de ce savoir-faire, notamment les familles Agbozo originaires d'Adjo, localité intégrée après sa conquête par le Roi Kpengla, qui régna sur le Royaume de Danhomè de 1774 à 1789 (Vido, 2019). D'autres familles, comme les Kpatala et Agbossaga, se sont ensuite approprié ces techniques. Selon Onwuakpa & Nwabuoku (2020), cet art trouve en partie ses racines dans les échanges anciens avec les cultures musulmanes, diffusés par les routes caravanières à travers l'Afrique de l'Ouest (Curnow, 2024).

Au sein des familles Agbozo, certaines calebasses étaient destinées à véhiculer des messages d'amour ou de séparation, illustrés par des motifs de couples d'animaux, chaque symbole étant porteur d'un message spécifique (Nze et al., 2023). Cette symbolique de la calebasse comme support de mémoire culturelle et de communication sociale reste vivace aujourd'hui dans la culture béninoise. Les commandes du roi à l'instar de celles affichées dans la photo ci-après se faisaient dans la plus grande discrétion.



Calebasse à couvercle (© Musée du Quai Branly - Jacques Chirac, photo Pauline Guyon)

4.4. Que sont ces œuvres aujourd'hui ? Registres de signification

Les interlocuteurs mobilisent plusieurs registres, souvent combinés, pour dire ce que représentent les œuvres. Nous les présentons non comme des « fonctions » de l'objet mais comme des manières de lui donner sens.

La restitution est perçue comme *« une dignité retrouvée et la marque d'une fierté nationale »* (propos de plusieurs interlocuteurs) ; pour d'autres, elle renforce l'identité culturelle du pays, ou prouve l'existence d'une civilisation danxoméenne. Tous les interlocuteurs voient dans les œuvres des reliques des ancêtres, un moyen de communier avec eux ; les trônes et le *kataklè* traduisent l'autorité et la légitimité royales. L'exposition des œuvres à la Présidence a offert aux publics l'occasion de découvrir leur histoire et aux artisans de s'inspirer des techniques. Les interlocuteurs souhaitent que les collections muséales servent d'abord à *« instruire les jeunes »* sur leur héritage plutôt qu'à les divertir (professionnel du patrimoine). Enfin, pour plusieurs interlocuteurs, l'engagement du président français à Ouagadougou en 2017 a marqué une réconciliation partielle avec le continent (*« la France s'est réconciliée en partie »*), et la restitution de 2021 une forme de justice.

Un registre mérite une prudence particulière : celui de l'identité nationale. Le ministre béninois de la Culture a déclaré à la clôture de l'exposition « Art du Bénin d'hier et d'aujourd'hui : de la restitution à la révélation », en mai 2022, que les œuvres avaient attiré environ 200 000 visiteurs en quarante jours. Ce chiffre atteste un fort intérêt du public. Cependant, ce chiffre ne suffit pas à établir que tous les visiteurs se sentent rattachés aux traditions du Danxomè. Car aux côtés des 26 œuvres étaient exposées d'autres œuvres contemporaines. Enfin, il est relevé que les

interlocuteurs disent connaître peu de choses sur la provenance exacte des œuvres : leurs informations sont lacunaires. Ce déficit de connaissance est un enjeu de médiation pour le futur musée.

4.5. Patrimoine d'État, œuvres sacrées : une tension centrale

La loi n° 2021-09 du 22 octobre 2021 stipule que les vingt-six œuvres sont inscrites sur la liste du patrimoine national et relèvent de la compétence exclusive de l'État, qui en confie la gestion au ministère du Tourisme, de la Culture et des Arts et à l'ANPT. Ainsi, le MURAD doit les accueillir pour garantir leur conservation et contribuer, à travers le tourisme, à l'économie locale et au produit intérieur brut. Il s'agit là d'une patrimonialisation laïque, muséale et touristique.

C'est en ce sens que se pose le débat de la place des communautés dans les débats sur le musée ou la restitution. Car, pour les interlocuteurs, les œuvres ne sont pourtant pas seulement des biens culturels. Les statues anthropomorphes représentent les ancêtres et sont vénérées comme protectrices de la dynastie, médiatrices entre le monde spirituel et le roi ; les autels portatifs (*asen*) servent à communier avec les morts et à les nourrir dans l'au-delà. Pour que ces œuvres retrouvent leur puissance d'origine, il faudrait, disent-ils, des rituels de réactivation. Plusieurs comparent le retour des œuvres à celui de divinités revenues au pays natal. La joie suscitée par le retour a été reliée à la fête annuelle des religions traditionnelles de janvier, dont les célébrations ont été prolongées. Selon le décompte de l'équipe de terrain, six personnes sur dix considéraient ces trésors comme des dieux. Sur les 59 interlocuteurs, 41 ont désigné les œuvres comme des divinités ou des êtres vivants ; pour les huit issus des familles royales en particulier, elles revêtent un caractère religieux et sacré, en raison du lien transcendant qui unit les ancêtres à ces objets. On pourrait donc croire que cette perception des acteurs range les objets dans un usage rituel et vodun.

Cependant, cette lecture n'est pas limitée aux adeptes du Vodun. Un informateur qui se déclare non adepte affirme que les trésors portent un pouvoir spirituel. C'est, dit-il, la raison pour laquelle ils ont bien résisté au temps ; et que les adeptes peuvent constater un changement dans les couvents depuis leur retour. Il ajoute que, sur leur lieu d'origine, ils ont un pouvoir à déployer. La sacralité des œuvres est donc un fait social plus large que l'appartenance religieuse.

La tension entre les deux logiques est triple. Elle porte d'abord sur l'autorité : qui est habilité à pratiquer les rituels de réactivation, les familles royales, les prêtres, l'État ? Elle porte ensuite sur la conservation : un objet destiné à recevoir des offrandes ne se conserve pas comme une pièce de vitrine, et les normes muséales internationales que le Bénin dit vouloir respecter ne prévoient pas nécessairement ces usages (hypothèse d'analyse, à confronter aux dispositifs du futur musée). Elle porte enfin sur la finalité : un objet gardé pour l'éducation et le tourisme n'a pas le même statut qu'un être dont la puissance protège un lignage.

4.6. À qui appartiennent les œuvres ?

Les interlocuteurs formulent trois positions de base, que nous présentons sans en trancher la validité.

Les œuvres appartiennent à Abomey : Un informateur soutient que tout ce qui concerne Abomey doit y revenir, notamment pour permettre aux touristes de le visiter ; selon lui, *« c'est nous qui avons été dépouillés et volés »*, il est donc normal que les œuvres reviennent. Pour ces interlocuteurs, le Danxomè demeure le Danxomè, quel que soit le lieu où se trouvent les œuvres.

Les œuvres relèvent d'un Danxomè plus vaste qu'Abomey : Pour d'autres, le royaume s'étendait jusqu'à Allada et à Kétou, et toutes les œuvres ne proviennent pas d'Abomey. Ils rappellent en ce sens que certaines seraient liées à d'autres communes, d'où l'idée que leur propriété ne se réduit pas à la seule commune actuelle d'Abomey, créée selon eux par la colonisation en 1894.

Les œuvres appartiennent à tout le Bénin. Cette position est, d'après l'équipe de terrain, la plus fréquente parmi les enquêtés. Elle s'appuie sur deux arguments : les localités annexées par le Danxomè sont aujourd'hui des territoires autonomes, et les artisans qui ont conçu les œuvres venaient d'horizons divers. Un forgeron de Bohicon l'exprime ainsi : *« elles ne sont pas des propriétés privées d'Abomey, mais des propriétés de tout le Bénin »* (forgeron, 65 ans, Bohicon). Cependant, les membres de la cour royale ne s'accordent pas sur cet avis. Car pour ces derniers, les œuvres appartiennent toujours à Abomey.

Toutefois, le droit tranche en partie le débat. En effet, l'acte de transfert de 2021 a fait de la République du Bénin le propriétaire, et la loi n° 2021-09 du 22 octobre 2021 portant protection du patrimoine culturel en République du Bénin protège les œuvres comme patrimoine national. La position « Bénin » rejoint donc celle de l'État. Les deux autres reposent sur une légitimité historique et symbolique que ce cadre juridique n'éteint pas. Elles prennent un poids particulier chez les familles royales, directement concernées, dont la position reste à documenter.

4.7. Gouvernance muséale, MuRAD et tourisme

La gouvernance muséale à Abomey part d'un déficit matériel : après le pillage, les palais ont longtemps manqué de leurs pièces les plus emblématiques et ont dû exposer des copies de sculptures réalisées d'après des photographies des originaux conservés à Paris (Houénoudé et Murphy, 2018). Ce contraste entre la « richesse » des musées français et le dénuement des palais d'Abomey alimente l'argument selon lequel la restitution répare aussi un manque local. Beaucoup d'objets pillés restent par ailleurs introuvables, et des circuits opaques du marché de l'art les ont longtemps éloignés de leur lieu d'origine.

Face à la question de la capacité d'accueil, souvent posée dans les débats sur la restitution (Soro, 2020), le Bénin a répondu par un musée neuf, qui devrait accueillir les œuvres. Le rôle de la commune d'Abomey, qui ne possède pas encore toutes les compétences techniques pour gérer directement les œuvres, se limite à la préparation sociale et environnementale : propreté de la ville, curage des caniveaux, lutte contre les dépotoirs, et un plan de développement touristique et culturel communal. La formation des personnels de conservation a été confiée à l'EPA.

Les attentes sont élevées. Plusieurs interlocuteurs pensent que de nouveaux équipements et un meilleur aménagement des espaces moderniseront le circuit touristique et augmenteront la fréquentation, nationale et internationale. Ces retombées sont un objectif du projet et une espérance des acteurs, non un résultat acquis ; elles dépendent de la capacité d'accueil (hébergement, restauration, professionnalisation des acteurs du tourisme) et de la mise en place de dispositifs complémentaires comme les centres d'interprétation, les circuits de visite et la médiation culturelle. Or ces dispositifs peinent à se structurer, ce qui inquiète des professionnels du patrimoine rencontrés.

Le scepticisme est perceptible. Le projet est annoncé depuis cinq ans et plusieurs interlocuteurs déplorent globalement l'absence de réalisations visibles *« on ne voit rien de concret »*. L'écart entre la vision stratégique de l'État et les attentes concrètes des habitants, qui espèrent des retombées économiques, sociales et identitaires, devient ainsi un autre terrain de tensions. Le calendrier annoncé n'a pas été tenu. Les œuvres, exposées à Cotonou durant soixante-six jours en 2022, ont été remises en caisses en janvier 2023, faute d'un lieu prêt à les accueillir à Ouidah (Houssou, 2023). La fin du chantier d'Abomey était annoncée pour le début de 2025 (Houssou, 2023), alors que le rapport de l'État béninois au Comité du patrimoine mondial, à jour au 30 octobre 2024, situe le démarrage de la construction des salles du musée en janvier-février 2025 (République du Bénin, 2024). Ce décalage justifie les propos des interlocuteurs qui disent ne rien voir de concret. Le tourisme trouve une place de choix dans les revendications de restitution au Bénin. Et, d'ailleurs, dans le cadre de la 40ème Conférence générale de l'UNESCO tenue en 2019, le Ministre Jean Michel ABIMBOLA évoquait l'intérêt du Bénin pour la restitution au Forum des Ministres de la Culture portant sur le thème « Culture et patrimoine : énergies renouvelables pour le développement et la paix » en ces termes[4] :

> « … La culture et le patrimoine constituent des gisements inépuisables d'activités et de ressources durables pour les communautés et les Etats, grâce aux industries culturelles et créatives qui les recréent en permanence et les enrichissent sans cesse. En somme, ce sont des

[4] Restitution des biens culturels du Bénin : Le Ministre ABIMBOLA explique la pertinence de la démarche du Gouvernement TALON (Il a rassuré que plusieurs projets sont initiés en vue d'accueillir les biens dans de meilleures conditions) | Gouvernement de la République du Bénin

> énergies renouvelables. Par ailleurs, le patrimoine, en plus de ses fonctions symboliques, historiques et sociales, est générateur de richesses dès lors qu'il est partagé, bien géré et valorisé. Il peut contribuer à revitaliser nos économies, faire reculer la pauvreté et accélérer ainsi le développement. C'est ce qui justifie la demande de restitution de ses biens culturels souhaitée par le Bénin. »

La restitution des 26 œuvres béninoises n'a pas manqué d'actionner la mise en marche d'une politique de réappropriation culturelle. Elle a d'ailleurs ouvert de nouvelles perspectives économiques au niveau des politiques culturelles nationales. A ce propos, les interlocuteurs croient fermement que la création des équipements et l'aménagement des espaces permettra de moderniser le circuit touristique au Bénin et par ricochet induira une amélioration de la fréquentation des touristes internationaux comme locaux.

5. Discussion : une patrimonialisation à deux voix

Les résultats dessinent une patrimonialisation à deux voix. La première, celle de l'État, s'exprime par le droit (Loi N°2021-09 du 22 Octobre 2021 portant protection du patrimoine culturel en République du Bénin, inscription au patrimoine national), par l'institution (ANPT, Musées, Réunion des musées publics[5]) et par l'économie (tourisme). La seconde, celle d'une partie des communautés, voit dans les œuvres des êtres dont la puissance se renouvelle par le rituel. Ces voix ne s'opposent pas toujours frontalement. Car, le même interlocuteur se réjouit de la future attractivité touristique d'Abomey tout en attendant la réactivation des œuvres. Cependant, la question qui se pose est celle de savoir : Qui parle au nom des œuvres ?

La tension peut se lire comme un conflit d'autorité. Le droit fait de la République, la propriétaire et classe les œuvres, la place centrale des objets dans la vie socio-spirituelle confère aux familles royales, aux prêtres et aux dignitaires de la cour royale le désir d'honorer les ancêtres à travers leurs œuvres, l'expertise muséale revendique la conservation. Au sens de Smith (2006), le dispositif d'État fonctionne comme un discours patrimonial autorisé, qui définit la valeur des objets et désigne ceux qui peuvent en parler ; les lectures rituelles relèvent d'une autre logique, où l'objet agit (Gell, 1998) et change de statut au fil de sa biographie (Kopytoff, 1986).

Ce débat sur l'appartenance ne se joue pas seulement entre Abomey, l'ancien royaume et la nation : la déception d'habitants de Ouidah montre que l'accueil des œuvres est aussi un enjeu de reconnaissance pour des villes secondaires.

Le tourisme est à la fois le but affiché de l'État et la raison de son choix muséal. Le projet d'Abomey s'inscrit dans le programme gouvernemental « Bénin révélé » et dans l'idée d'un tourisme mémorial. La question qui reste ouverte est celle des usages rituels que le dispositif touristique peut absorber.

Trois enseignements s'en dégagent. D'abord, la restitution a déplacé, plus qu'elle n'a réglé, la question du pouvoir : la propriété légale est établie, mais l'autorité sur le sens des œuvres reste partagée. Ensuite, l'appartenance se joue à trois échelles : Abomey, l'ancien royaume et la nation. Ce qui renvoie à des lectures concurrentes de l'histoire du Danxomè, comme l'ont montré la carte de son rétrécissement et la pluralité d'origine de ses artisans. Enfin, les attentes touristiques ne peuvent tenir lieu de projet partagé : elles sont une promesse de l'État, que la lenteur du chantier met à l'épreuve.

[5] Dont les membres sont nommés par le Décret N° 2026-025 du 04 février 2026

Ces constats invitent à des pistes que les auteurs pourront retenir ou écarter. Il paraît utile d'associer les familles royales et les spécialistes des cultes à la définition des protocoles du futur musée, y compris sur l'accès rituel aux œuvres ; de combler le déficit d'information sur la provenance par des dispositifs de médiation locale ; de valoriser les artisans, détenteurs actuels de savoir-faire que les œuvres documentent; et de suivre, après l'ouverture, les bénéfices réellement perçus par les habitants.

Conclusion

Depuis la restitution, les rapports de pouvoir autour des trésors d'Abomey se recomposent autour d'une question d'autorité : la propriété légale est établie au profit de la République, mais le droit de dire ce que sont les œuvres et de décider de leur usage reste partagé entre l'État, les familles royales, les prêtres et des habitants qui revendiquent une appartenance locale. Le choix muséal et touristique ne supprime pas ce partage ; il le rend visible.

Les trésors royaux restitués au Bénin ont ravivé la fierté, la mémoire et le débat. Notre enquête permet de dégager trois résultats, sans chercher à les ramener à une unité que les données ne montrent pas.

Le premier concerne les espaces de pouvoir : le Danxomè s'est construit par la conquête de territoires et par celle des compétences, en intégrant des lignages d'artisans venus de régions voisines. Les œuvres restituées portent la trace de cette pluralité, qui nourrit aujourd'hui des revendications d'appartenance à plusieurs échelles. Le deuxième est la coexistence de deux régimes de patrimonialisation : celui de l'État, laïque, muséal et touristique, et celui d'une partie des communautés pour qui les œuvres sont sacrées et appellent des rituels de réactivation. Le troisième est le désaccord sur l'appartenance : Abomey, ancien royaume ou nation, selon des arguments que le droit ne suffit pas à clore.

Il serait donc excessif d'affirmer que la restitution a, à elle seule, renforcé la cohésion sociale ou produit une identité nationale unifiée. L'enquête établit une forte mobilisation et un attachement réel. Selon le compte rendu du Gouvernement béninois sur son site officiel en date du 16 juillet 2022, l'exposition « Art du Bénin d'hier et d'aujourd'hui : de la Restitution à la Révélation » de 2022 a attiré un public impressionnant, mais aussi des sollicitations à sa réouverture. Toutefois, il est noté des désaccords entre communautés et un scepticisme croissant face aux retards du projet muséal. Que la patrimonialisation devienne plus rassembleuse reste une perspective, dont la réalisation dépendra de la manière dont le futur musée traitera ces débats, en particulier la place des familles royales, des prêtres et des artisans.

Ces conclusions ont les limites d'une enquête qualitative : elles décrivent des positions et leurs justifications, non leur répartition dans la population. Une analyse systématique par territoire, âge et genre, et une enquête complémentaire auprès des familles royales et des spécialistes des cultes, sont les prolongements les plus utiles pour une perspective de recherche future.

Bibliographie

AGOSSOU Noukpo (2018)
Fondamentaux de géographie du Bénin. Porto-Novo : Éditions populaires Africaines, 2e édition, 215 p.

AKINJOGBIN, I. A. (1967)
Dahomey and Its Neighbours, 1708–1818. Cambridge : Cambridge University Press.

AKOGNI Paul et HOUENOUDE Didier Marcel (2023)
« Note sur des trajectoires de « patrimoine restitué » au Bénin au XXIe siècle » *Cahiers d'études africaines* 2023/3 n° 251-252.

BAILLY Antoine S., RACINE Jean-Bernard (1980)
« Espace et pouvoir » de Paul Claval. *In*: *L'Espace géographique, tome 9*, n°1, 1980. pp. 13-15 ; doi : https://doi.org/10.3406/spgeo.1980.3518 ; https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1980_num_9_1_3518 ; Fichier pdf généré le 17/05/2024

BAY, Edna G. (1998)
Wives of the Leopard: Gender, Politics, and Culture in the Kingdom of Dahomey. Charlottesville : University Press of Virginia.

Beaujean, Gaëlle (2019)
L'art de cour d'Abomey. Le sens des objets. Paris : Presses du réel.

BEAUJEAN-BALTZER Gaëlle (2007)
« Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey », *Gradhiva [En ligne],* 6 | 2007, mis en ligne le 15 novembre 2010, consulté le 30 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/gradhiva/987 ; DOI : 10.4000/gradhiva.987

BITON Marlene-Michèle (2000)
L'Art des bas-reliefs d'Abomey. Editions L'Harmattan.

BOSC-TIESSE Claire (2023)
« Restitution des objets africains : formats d'histoire, processus de justice et définitions du patrimoine », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 251-252 | 2023, consulté le 27 novembre 2023. URL : http://journals.openedition.org/etudesafricaines/45033 ; DOI : https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.45033.

BRUNET Roger (1990)
Le Territoire dans les turbulences. Montpellier : RECLUS, coll. « Géographiques », 223 p.

CERCLET Denis (1998)
Sentiment de rupture et continuité dans le récit patrimonial, F. Laplantine, J. Lévy, J.-B. MARTIN et A. NOUSS, *Récit et connaissance,* PUL, MV, pp. 89-97, 1998.

CLAUDE Fabrizio (1997)
« Éloge de la diversité » in *le courrier de l'UNESCO ; le patrimoine mondial, état des lieux* pp. 10-13.

CORNEVIN, Robert (1981)
Histoire du Dahomey. Paris : Maisonneuve et Larose.

CURNOW, K. (2024)
"Chapter 4.3 Islam and Art – The Bright Continent: African Art History". Pressbooks, CSUOHIO.

DAVALLON, Jean (2015)
Mémoire et patrimoine : pour une approche des régimes de patrimonialisation. In C. Tardy & V. Dodebei (éds.), *Mémoire et nouveaux patrimoines* (1-). OpenEdition Press. https://doi.org/10.4000/books.oep.444

DI MEO Guy (2007)
Processus de patrimonialisation et construction des territoires, colloque « Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes : connaitre pour valoriser », septembre 2007

DI MÉO Guy (1985)
« Les formations socio-spatiales ou la dimension infra-régionale en géographie ». *Annales de géographie*, n° 526, p. 661-689.

Exposition du 6 au 22 décembre 2023 – Institut Français du Bénin (2023)

GIDDENS, Anthony (2013)
Sociology. 7th Edition. London: Polity.

HOUENOUDE, Didier Marcel (2023)
Légitimation du pouvoir et objets royaux au Danxomè. OpenEdition Journals, p. 628.

https://www.servicehistorique.sga.defense.gouv.fr/dossiers-thematiques/la-conquete-du-dahomey-1890-1894

KOSSOUHO, Laurent Dénangnon (2022)
Le trésor du royaume du Danxomè : la nouvelle identité nationale. Éditions Savanes du Continent

KPATENON, MARTIAL (2021)
Analyse juridique de la restitution des 26 trésors royaux à la conférence du Grap. Le Matinal, p. 13.

KWAME ANTHONY APPIAH (2014)
Lines of Descent: W.E.B. du Bois and the Emergence of Identity, Cambridge, Harvard University Press, p. 147-152.

Ministère de la Culture, Secrétariat général (2021)
Restitution de biens culturels à la République du Bénin et à la République du Sénégal : Recueil des travaux préparatoires de la loi n° 2020-1673 du 24 décembre 2020, Paris.

MTCA (2022)
Art contemporain du Bénin. Art du Bénin d'hier et d'aujourd'hui de la restitution à la révélation. Editions Hermann, p. 9

NONDICHAO, Bachalou & DJIMASSE, Gabin (2023)
Du Danxomè d'Alors : mémoire et tradition. Conférences de l'Université d'Abomey-Calavi.

NZE, A. C., NWANNA, C., & NZOIWU, A. (2023)
The Use of Calabash for Modern Sculpture. Awka Journal of Fine and Applied Arts, 9(2), 13-15.

ONWUAKPA, S. & NWABUOKU, K. D. (2020)
Sociocultural significance of calabash art among the nomadic Fulani of Northern Nigeria. *Journal of African Arts & Culture*, 4(2), 35-48.

PAQUETTE Jonathan, DORIS Julien et AGBAKA Opeoluwa Blandine (2020)
« Les enjeux institutionnels des restitutions du patrimoine culturel en contexte fédéral : intergouvernementalisme et diplomatie culturelle en Suisse et au Canada », *Pyramides [En ligne]*, 30bis, mis en ligne le 20 février 2021, consulté le 16 août 2023. URL : http://journals.openedition.org/pyramides/1684

REPUBLIQUE FRANÇAISE (2020)
Loi n° 2020-1673 du 24 décembre 2020 relative à la restitution de biens culturels à la République du Bénin et à la République du Sénégal. *Journal officiel de la République française*.

RIBEIRO Calafate, Margarida et RIBEIRO PINTO Antonio (2020)
La restitution des oeuvres d'art : un pas décisif dans le processus de décolonisation, Traduit du portugais par Felipe, Edition Kimé, Paris.

RIEUCAU Jean (2024)
« La géohistoire du royaume d'Abomey (1645-1894), dans le récit national et dans la formation territoriale du Bénin contemporain », *Mappemonde* [En ligne], 138 | 2024, mis en ligne le 21 octobre 2024, consulté le 01 novembre 2026. URL : http://journals.openedition.org/mappemonde/9613 ; DOI : https://doi.org/10.4000/12jjf

SARR, Felwine & SAVOY, Bénédicte (2018)
Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle. Paris : Ministère de la Culture.

Service Historique de la Défense (2021)
La conquête du Dahomey (1890-1894) ; Ministère des armées.

SURET-CANALE Jean (1968)
Afrique noire : occidentale et centrale, Éditions sociales, 395 pages

TOKANNOU, SAMSON (2018)
Guerres, Vodun et organisation de l'espace au Danxomè d'Agaja à Glèlè. HAL-SHS, 2018, p. 45.

UNESCO (1985)
Palais royaux d'Abomey – Fiche d'inscription sur la Liste du patrimoine mondial. Paris : UNESCO.

VIDO, Arthur (2019)
Biographie du roi Kpengla du Danhomè (1774-1789). Paris : L'Harmattan.

ZINSOUDJE Dègnon Prisca Laétitia (2025)
Le kpanlingan : un patrimoine culturel immatériel à sauvegarder ; mémoire de licence soutenu sous la direction de Honoré TCHATCHOUANG NGOUPEYOU à l'École du Patrimoine Africain : Université d'Abomey-Calavi

Sigles et abréviations

AFD	Agence Française de Développement
ANPT	Agence Nationale de Promotion des Patrimoines et de Développement du Tourisme
EPA	Ecole du Patrimoine Africain
FGD	Focus Group Discussions
LAAB	Laboratoire Anthropologie, Archéologie, Biologie l'Agence
LAAB	Laboratoire Anthropologie, Archéologie, Biologie
LARRED	Laboratoire d'Analyses et de Recherche Religions, Espaces et Développement
MuRAD	Musée des Rois et des Amazones du Danxomè
TDR	Termes de référence
UNESCO	Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture

Équipe d'étude et de rédaction

Comité de rédaction :

Jacques AGUIA DAHO (UAC)

Franck OGOU (EPA)

Ilyass SINA (UAC)

Prince GBEGNITO (EPA)

Encadrement et supervision de l'étude

GBEGNITO Prince (EPA)

FRIBAULT Mathieu (EPA)

CHITOU Mariam (EPA)

Equipe de terrain et de collecte de données

DJELLE Gildas (UAC)

TOFON Achille (UAC)

SOSSOU Charles (UAC)

GBODOGLI Reine (UAC)

AHOUIDJI Mawounou Nina Mistéria (UAC)

HOUENOU QUENUM Animas (UAC)

Annexes : photos des 26 œuvres restituées

Photo 1 : Sculpture anthropozoomorphe représentant le roi Glélé (N°1)



Photo 2 : Sculpture représentant le roi Béhanzin (N°2)



Photo 3 : Sculpture anthropomorphe représentant le roi Ghézo (N°3)



Photo 4 : Porte du palais royal d'Abomey (1) (N°4)



Photo 5 : Porte du Palais royal d'Abomey (2) (N°5)



Photo 6 : Porte du Palais royal d'Abomey (3) (N°6)



Photo 7 : Porte du Palais royal d'Abomey (4) (N°7)



Photo 8 : Trône du Ato de Ghézo (N°8)



Photo 9 : Trône du roi Glèlè (N°9)



Photo 10 : Trône de Cana (N°10)



Photo 11 : Asen à l'emblème du roi Béhanzin (N°11)



Photo 12 : Kataklé du roi Béhanzin (N°12)



Photo 13 : Tunique de soldat ou d'amazone (N°13)



Photo 14 : Pantalon de soldat ou d'amazone (N°14)



Photo 15 : Sac (N°15)



Photo 16 : Métier à tisser (N°16)



Photo 17 : Fuseau (N°17)



Photo 18 : Calebasse à couvercle (N°18)



Photo 19 : Aseñ hotagati en hommage d'agassou (N°19)



Photo 20 : A aseñ hotagati (N°20)



Photo 21 : Autel portatif *aseñ* (1) (N°21)



Photo 22 : Autel portatif *aseñ* (2) (N°22)



Photo 23 : Autel portatif *aseñ* (3) (N°23)



Photo 24 : Recarde (1) (N°24)



Photo 25 : Recarde (2) (N°25)



Photo 26 : Recarde (3) (N°26)



Agence française
de développement
5, rue Roland Barthes
75012 Paris I France
www.afd.fr

Riches d'un catalogue de plus de 1 500 titres, les Éditions Agence française de développement (AFD) se consacrent à la diffusion des savoirs et des expertises produits par le Groupe AFD sur les enjeux du développement durable. Nos publications de recherche et d'évaluation, élaborées en étroite collaboration avec des partenaires du monde entier, incarnent notre engagement à soutenir et accélérer les transitions vers un monde plus juste et résilient.

Directeur de publication Christophe Lecourtier
Directeur de la rédaction Thomas Melonio

Dépôt légal 4em trimestre 2026
ISSN 1958-539X

Crédits et autorisations
Licence Creative Commons
Attribution - Pas de commercialisation - Pas de modification
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/



Création graphique MeMo, Juliegilles, D. Cazeils
Conception et réalisation PUB
Imprimé par le service reprographie de l'AFD

Pour consulter les autres publications :
https://www.afd.fr/fr/publications