Agonie, perte ou renouveau d'une esthétique oubanguienne ? À propos de certains artefacts anciens et de leurs avatars récents en Centrafrique

Andrea Ceriana Mayneri

▶ **To cite this version:**

Andrea Ceriana Mayneri. Agonie, perte ou renouveau d'une esthétique oubanguienne ? À propos de certains artefacts anciens et de leurs avatars récents en Centrafrique. Images Re-Vues, 2018, 15. halshs-03092433

HAL Id: halshs-03092433
https://shs.hal.science/halshs-03092433

Submitted on 2 Jan 2021

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

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

Images Re-vues
Histoire, anthropologie et théorie de l'art

15 | 2018
Trajectoires biographiques d'images

Agonie, perte ou renouveau d'une esthétique oubanguienne ?

À propos de certains artefacts anciens et de leurs avatars récents en Centrafrique

Agony, loss or renewal of an Ubangi aesthetic? Concerning some artefacts of the past, and their more recent avatars in the Central African Republic

Andrea Ceriana Mayneri

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/imagesrevues/5119
ISSN : 1778-3801

Éditeur :
Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique
Andrea Ceriana Mayneri, « Agonie, perte ou renouveau d'une esthétique oubanguienne ? », *Images Re-vues* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 31 décembre 2018. URL : http://journals.openedition.org/imagesrevues/5119

Ce document a été généré automatiquement le 31 décembre 2018.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Agonie, perte ou renouveau d'une esthétique oubanguienne ?

À propos de certains artefacts anciens et de leurs avatars récents en Centrafrique

Agony, loss or renewal of an Ubangi aesthetic? Concerning some artefacts of the past, and their more recent avatars in the Central African Republic

Andrea Ceriana Mayneri

> 14 mars—Fort-Sibut, triste ville, trop bien plantée, et dont le nom ressemble à "scorbut". Le long de la route, pas mal d'emplacements de villages abandonnés. Dans certains endroits, la plupart des cases sont détruites : il en reste une ou deux d'habitées [...] Peu après Bambari [...] la nuit est tout à fait venue, quand nous tombons sur une foule hurlante en train de danser. Je descends pour voir ; Griaule reste dans la voiture immédiatement entourée. Quelques minutes nous nous tenons là, à regarder les gens [...]
> M. Leiris, le 14 mars 1932[1]

1 Ces pages portent sur un ensemble d'artefacts des Banda de Centrafrique – objets initiatiques et cérémoniaux, fresques sur case – et sur les connaissances que nous en avons. Mis à part les objets ayant intégré des collections privées ou des réserves de musées hors du pays, en Centrafrique ces artefacts ont presque complètement disparu avec l'effritement de leurs contextes d'utilisation. Aujourd'hui, seuls quelques rares objets sont encore montrés, ou reproduits et utilisés lors de festivités, d'événements institutionnels ou dans d'autres situations très particulières, comme des procès en sorcellerie[2] : c'est notamment le cas d'une coiffe à pointes que les jeunes banda portaient autrefois lors de la cérémonie *ganza* marquant la fin d'une période d'initiation et l'accès à l'âge adulte (Fig. 1). Cette coiffe sera pour nous un fil rouge, qui nous permettra de proposer des hypothèses sur le lien qui unit certains artefacts anciens avec leurs avatars récents.

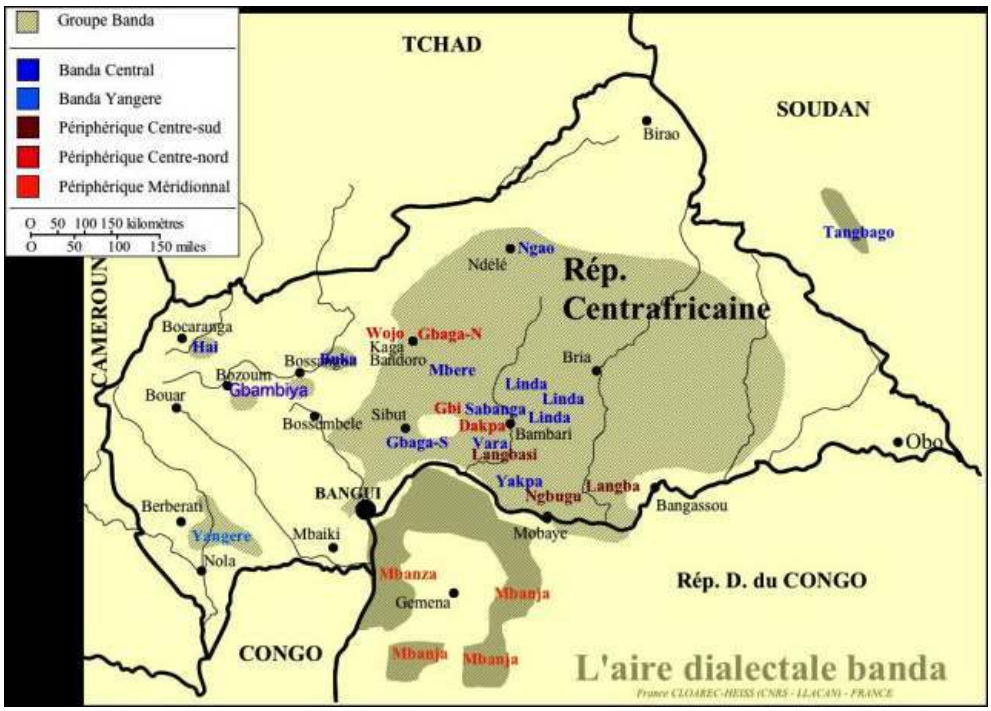
Fig. 1

Indigènes de Bambari en costume de Gan'za, 22 janvier 1925.
Mission Citroën Centre-Afrique © musée du quai Branly - Jacques Chirac.

2 Dans notre questionnement, nous nous appuierons sur des témoignages écrits et, surtout, iconographiques de la première moitié du XXe siècle, établis par des voyageurs qui ont séjourné dans l'ancienne colonie de l'Oubangui-Chari, parmi lesquels André Gide et Marc Allégret ainsi que les membres de la mission Citroën et le photographe hollandais Ed van der Elsken. L'intérêt de ces matériaux pour notre analyse découle de deux ordres de considérations. En premier lieu, comme le signale un rapport réalisé en 2006 avec l'appui de l'UNESCO, les objets des diverses cultures centrafricaines « sont parmi les plus mal documentés de l'Afrique subsaharienne », le cas de ce pays et de ses cultures étant « exemplaire d'une inquiétante situation de déperdition d'objets et de savoirs »[3]. Concernant plus particulièrement l'ensemble ethnolinguistique banda, majoritaire au centre du pays (Fig. 2), les principales informations dont nous disposons proviennent de travaux des premières décennies du XXe siècle, réalisés par des missionnaires (par exemple les pères spiritains Charles Tisserant et Joseph Daigre), des administrateurs et des militaires (par exemple Georges Toqué, Félix Éboué, Antonin Marius Vergiat) qui ont codifié le discours scientifique sur ces populations, sur leur histoire et leurs coutumes, selon certains canons savants de l'époque et les programmes apologétiques et politiques de leurs milieux respectifs[4]. Contrairement à cette ethnographie coloniale et missionnaire, les pages, les photographies et les scènes filmées dont nous allons traiter n'ont pas été conçues dans un but ou selon des méthodes ethnologiques. Mais, pour différentes raisons que nous éclaircirons, leurs auteurs s'attardent sur des détails – par exemple des fresques, des accoutrements, des danses ou certains gestes – qui nous permettront de retrouver des informations inédites, pouvant éclairer ou compléter les pages écrites dans les mêmes années par des missionnaires et des administrateurs dans cet espace oubanguien. L'effacement conséquent d'artefacts anciens sur le terrain d'une part, la rareté et la dispersion des travaux portant sur une production matérielle centrafricaine d'autre part[5], nous incitent à proposer ces croisements entre des données hétérogènes, que nous avons recueillies au cours de recherches ethnographiques et archivistiques en Centrafrique et en Europe.

3 En deuxième lieu, il pourra être intéressant de se pencher sur l'origine et la destinée des images reproduisant ces artefacts, qui depuis longtemps circulent essentiellement en dehors de l'espace géographique centrafricain. Elles révèlent en effet les regards successifs qui ont pesé sur ces sociétés équatoriales, et leur analyse est nécessairement imbriquée avec celle de certaines connaissances produites sur ces populations, sur leurs cultures et leurs esthétiques. Mais, en creux, ces images nous permettent aussi d'émettre des hypothèses sur les regards que la société banda a portés, et continue de porter, sur les changements souvent violents qui n'ont cessé de l'affecter. Ainsi, le présent travail ambitionne de prendre place dans une plus vaste réflexion que nous menons, par le biais de plusieurs chantiers ethnographiques, sur les usages sociaux du passé et de la mémoire dans l'espace centrafricain, dont on ne peut que rappeler qu'il est marqué depuis des années par des violences meurtrières sur fond de revendications identitaires[6].

Fig. 2



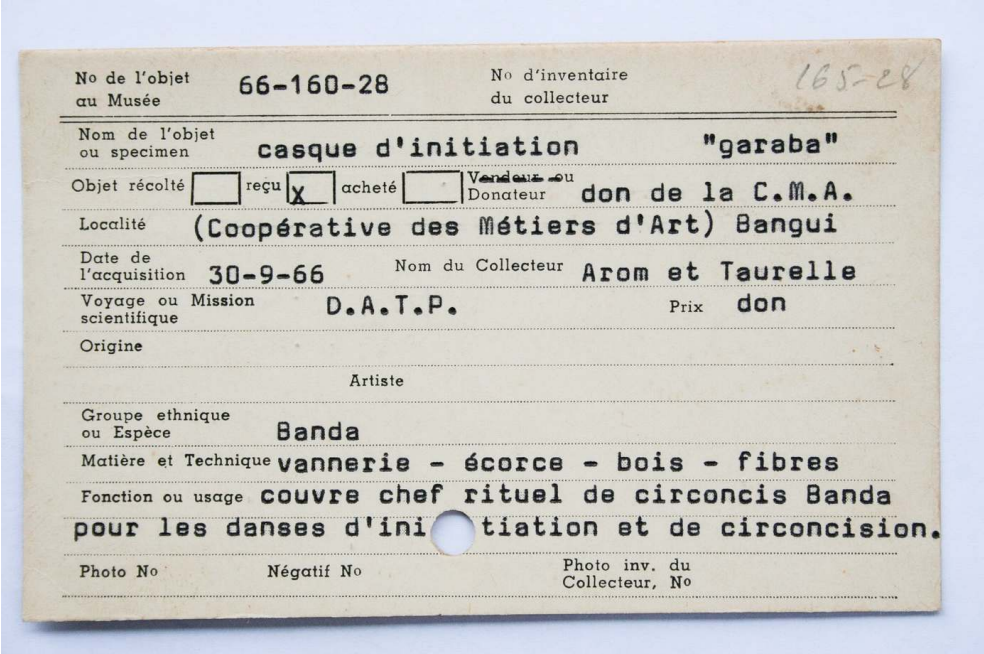
L'aire dialectale banda. Depuis 2011, au Nord-Est se trouvent le Soudan et le Soudan du Sud. Carte établie par France Cloarec-Heiss (LLCAN - CNRS).

D'une initiation à l'âge adulte à la menace des hommes-caïmans

4 Nous écrivons bien « un ensemble » et non pas, par exemple, « un patrimoine » d'artefacts centrafricains. À cela, deux raisons. Premièrement, en Centrafrique, il n'existe pas vraiment de politique officielle susceptible de définir les « objets patrimoniaux » à partir de leur inscription dans une chaîne patrimoniale allant de la désignation à la conservation et à la publicisation d'un patrimoine national[7]. Aujourd'hui, lors de festivités ou d'événements institutionnels, les reconstitutions de danses traditionnelles avec leur appareil cérémoniel et musical demeurent rares et, à notre connaissance, ne sont pas documentées. Les quelques répétitions *in situ* de ces mises en scène, dont on présentera plus loin des images captées en 2007, peuvent néanmoins faire penser à un processus de transmission ou d'apprentissage : en l'état actuel nous ne disposons pas de données nous permettant d'aller au-delà de cette simple hypothèse.

5 Quant au musée national des arts et des traditions populaires « Barthélémy Boganda » de Bangui, outre des difficultés économiques et structurelles (il est bâti sur un terrain marécageux et est menacé d'effondrement), il a subi des pillages qui ont mutilé ses collections[8]. Les fiches descriptives des objets, dont des exemplaires épars ont été rassemblés dans une salle du musée, remontent aux acquisitions des ethnomusicologues Simha Arom et Geneviève Dournon, initiateurs et premiers responsables de la collecte des spécimens[9]. Ces fiches attestent l'importance de collections dont une partie est perdue, détruite ou volée (Fig. 3 et 4).

Fig. 3



Bangui, musée « Barthélémy Boganda », fiche ethnographique (recto, 75 *X* 125 mm) : casque d'initiation *garaba*, couvre chef rituel de circoncis banda pour les danses d'initiation et de circoncision, collecté par S. Arom et G. Dournon-Taurelle le 30 septembre 1966.

Photo : A. Ceriana Mayneri, 2008.

Fig. 4

Bangui, musée « Barthélémy Boganda », casque d'initiation *garaba*, objet non répertorié, actuellement reclassé dans un « inventaire rétrospectif ».

Photo : A. Ceriana Mayneri, 2017.

6 Deuxièmement, et plus profondément, le problème se pose d'appréhender les significations et les réactions que ces objets suscitent dans les populations. Admettons, avec Nathalie Heinich, que « la dimension émotionnelle apporte à toute expérience, quelle qu'elle soit – et à l'expérience patrimoniale en particulier – un éclairage spécifique, dès lors qu'on considère l'émotion comme un révélateur des valeurs partagées »[10]. Cet investissement émotionnel devant l'objet ancien (ou devant sa reproduction, par exemple dans un cliché photographique), s'il n'est pas absent en Centrafrique, oscille néanmoins entre deux registres différents sinon divergents : l'appréciation, parfois même une certaine nostalgie devant les vestiges d'un ordre social révolu, peuvent s'accompagner d'un sentiment d'inquiétude, de répulsion, voire même de panique. Un exemple ethnographique aidera à préciser ces propos.

7 Prenons le cas d'une coiffe d'initiation de la *ganza*, comme celle décrite dans la fiche de la figure 3 correspondant, vraisemblablement, à l'objet représenté dans la figure suivante. Chez les Banda, le terme *ganza* désigne la circoncision et, par extension, le jeune néophyte qui autrefois, pour atteindre l'âge adulte, était soumis à un rituel articulé, durant parfois un mois et plus sous le contrôle des *ende* (des anciens circoncis)[11]. Parmi certains groupes banda, à la fin de la période de réclusion, les jeunes *ganza*, les corps peints en blanc, portant des houppes *kundu* de fil tordu et arborant des coiffes *poto ganza* (ou *garaba*) surmontées de pointes en bois coloré, dansaient publiquement au son d'orchestres de trompes en bois, en tenant dans les mains des fouets ou des couteaux cérémoniaux *magya*.

8 Parmi les groupes banda du centre du pays, la cérémonie dans sa forme articulée a été abandonnée. Désormais, les descriptions de l'initiation et des enseignements dispensés aux néophytes reclus dans le camp *aba* de brousse, se diluent dans l'évocation d'une « tradition » (*manderœ*) quelque peu floue, où les souvenirs de plusieurs dispositifs rituels et initiatiques anciens se télescopent et se confondent avec l'écho des descriptions désabusées qu'en donnèrent dans le pays certains missionnaires et administrateurs[12].

Fig. 5

Bambari, 2011. Magistrats de la Cour d'Appel examinant une coiffe d'initié comme une "pièce à conviction" de sorcellerie.

Photo : L. Wanko; Images présentées par B. MARTINELLI, « Justice, religion et sorcellerie en Centrafrique », dans Bruno MARTINELLI et Jacky BOUJU (dir.), *Sorcellerie et violence en Afrique*, Paris, Karthala, 2012, p. 31-54.

9 Les photographies de la figure 5 ont été prises en 2011 à Bambari, ville chef-lieu de préfecture et carrefour du monde banda, au centre du pays. Elles ont été montrées et commentées une première fois par Bruno Martinelli dans le cadre d'une analyse portant sur le traitement judiciaire des affaires de sorcellerie en Centrafrique. On voit des magistrats de la Cour d'Appel présenter « une "pièce à conviction" exceptionnelle conservée à la gendarmerie de ce chef-lieu préfectoral et qui a été retenue pour condamnation dans une affaire criminelle d'hommes-caïmans [...] L'objet, constitué d'un casque de vannerie hérissé de pointes, a été enregistré et défini comme un scaphandre permettant au *talimbi* de rester durant des heures sous l'eau sans s'asphyxier pour attendre sa victime »[13]. *Talimbi* est en effet le nom que la population donne aux « hommes-caïmans » et, par extension, à une forme de sorcellerie aquatique redoutée, qui reprend et renouvelle des représentations répandues parmi les populations riveraines de l'Oubangui[14]. Les *talimbi*, dit-on, jugent et exécutent leurs victimes (les morts par noyade) dans un tribunal situé sous l'eau : ils « portent sur leur tête la marmite détentrice des pouvoirs mystiques qui leur sont attribués. Cette marmite [...] est portée à l'envers pour former "une sorte de scaphandre" ressemblant à "l'équipement de sous-marin" qui leur permet ainsi de respirer sous l'eau »[15]. Il s'agit bien d'une coiffe *ganza*, que les magistrats de Bambari examinent devant l'objectif du photographe et qui a été admise au procès et retenue comme preuve de la participation de l'inculpé à la société malfaisante des sorciers aquatiques[16]. À ce propos, Martinelli parle de « surinterprétation » et de « méconnaissance » des cultures centrafricaines de la part de magistrats et de

gendarmes : « les objets les plus emblématiques, écrit-il, sortent des mémoires à tel point qu'ils ne sont plus identifiés et sont réinterprétés comme des objets de sorcellerie »[17]. Nous commenterons dans notre conclusion ces affirmations de Martinelli.

Fig. 6

Danseurs *ganza* à Bambari le 3 juin 2007, jour de la fête des mères : détails des accoutrements. Photo : A. Ceriana Mayneri.

Fig. 7

Danseurs *ganza* à Bambari le 3 juin 2007, jour de la fête des mères : détails des accoutrements. Photo : A. Ceriana Mayneri.

10 Les images 6 et 7 ont été prises dans la même localité, Bambari, au mois de juin 2007, lors d'une journée festive nationale pendant laquelle des groupes d'élèves, des associations corporatives, religieuses et autres, défilent devant les autorités administratives et civiles de la ville. Cette année-là, pendant une parade d'allure martiale, un groupe provenant d'un village voisin a exécuté une reconstitution de la danse *ganza* accompagnée de musiques traditionnelles. Dans les mains et sur les casques des danseurs, à la place des anciens objets cérémoniaux, apparaissent de méticuleuses reproductions en bois de kalachnikovs avec des bandoulières de cartouches, ainsi que des hélicoptères et des avions militaires, également sculptés dans le bois.

11 De cette apparition, dans une même localité et dans les mêmes années, de plusieurs coiffes ayant une même forme, auxquelles sont attribuées des significations diverses ou discordantes, on peut peut-être tirer une considération provisoire. À Bambari, au carrefour de l'histoire et de la culture de l'un des groupes majoritaires de Centrafrique, la trajectoire sémantique de la coiffe d'initiation *garaba* échappe à la « palette » d'émotions que suscitent, d'après N. Heinich, les valeurs partagées d'authenticité, de présence et de beauté. Plus profondément, ce sont les valeurs corrélées de rareté et d'ancienneté qui déclenchent chez des populations des réactions controversées, des émotions ambivalentes, voire ambiguës ou violentes et en tout cas irréductibles au seul « registre valorisant de l'ancien »[18]. Rappelons ici que l'issue de l'accusation de sorcellerie, confirmée aussi bien au quartier qu'au tribunal par l'exhibition de « preuves » telle la découverte du casque-scaphandre du *talimbi*, se solde par la stigmatisation, l'emprisonnement ou l'élimination physique du sorcier.

12 La logique de cette transfiguration (depuis des artefacts initiatiques anciens jusqu'à leurs reproductions actuelles et leur transformation en objets de sorcellerie) ne peut être retrouvée qu'après quelques détours. Le premier conduit logiquement aux dynamiques inaugurées au lendemain de la conférence de Berlin (1885-1886), lorsqu'une administration coloniale, des congrégations missionnaires et des compagnies concessionnaires investissent ces territoires enclavés[19]. Sur fond de programme impérialiste, on organise alors aussi bien la première reconnaissance ethnographique des populations oubanguiennes, que des politiques de proscription et de transformation des dispositifs socioreligieux existants : toutes correspondent autant aux ressorts du projet d'ingénierie sociale des missions évangélisatrices, qu'aux politiques répressives d'une administration qui peine à contrôler le territoire et craint le soulèvement des populations indigènes.

13 Un deuxième détour, qu'empruntent les pages suivantes, nous mène à interroger différents matériaux écrits et iconographiques produits par des voyageurs, des écrivains, des peintres, des photographes et des cinéastes qui ont séjourné dans le pays banda, au cœur de l'ancien Oubangui-Chari. Cette démarche ne s'oppose en rien à une anthropologie historique attentive aux variations des valeurs symboliques et rituelles d'objets cultuels. Elle vise plutôt à s'y ajouter, éventuellement aussi à la compléter, par la prise en compte de certains détails qui peuvent nous aider à éclairer les transformations ayant affecté la valeur d'usage et la signification de certains artefacts en particulier[20].

Une théorie de la perte

14 Depuis les premiers témoignages de voyageurs, en passant par les contributions savantes de l'époque coloniale et jusqu'aux grands chantiers – qui ont profondément influencé l'ethnographie de l'espace centrafricain – consacrés à l'ethnomusicologie (S. Arom) et à des problèmes d'esthétique (É. de Dampierre), les métaphores de « la perte », de « la fragilité », de « la raréfaction » ou encore de « l'agonie » de certains répertoires traditionnels ont été fréquemment mobilisées pour décrire des dynamiques centrafricaines[21]. C'est aussi la raison pour laquelle nous avons choisi de mettre en exergue à ce travail un extrait de l'*Afrique fantôme* où, sous les yeux de Michel Leiris, qui traverse hâtivement l'Oubangui-Chari avec la mission Dakar-Djibouti du 9 au 24 mars 1932, défile un monde spectral de cases abandonnées, gangrené par la maladie qui lui semble s'attaquer aux noms mêmes des localités (Fort-Sibut lui rappelle le scorbut). Marcel Griaule, quant à lui, ne descend pas de voiture, la nuit lors d'une halte imprévue après Bambari, au milieu de « danseurs » banda. Les deux hommes se tiennent « quelques minutes là, à regarder les gens » à la lumière des phares. Au lever du soleil, ils seront loin, aux bords de l'Oubangui devant le Congo belge. De ce passage à travers le pays banda, la mission Dakar-Djibouti rapportera néanmoins quelques spécimens, dont une coiffe d'initiation banda répertoriée sous le nom *agarba*[22].

15 Déjà au tournant du siècle, en Oubangui-Chari, des Européens ont recours à un « jargon de la décadence »[23] pour décrire le délitement d'un monde qui leur paraît à l'agonie. Les atrocités vécues par des populations qui étaient depuis des décennies sous le joug des raids esclavagistes et, plus récemment, sous celui du système d'exploitation colonial et des compagnies concessionnaires, ont été depuis documentées[24]. Mais, à l'époque, c'est surtout un malentendu qui taraude des administrateurs et certains missionnaires et ethnologues : l'impression quelque peu obsédante de se trouver parmi des populations en

pleine décadence, culturellement moribondes, viciées par un individualisme démesuré et autodestructif, incapables d'afficher de véritables structures politiques ou de respecter les signes d'une autorité souveraine. « Il ressort de l'histoire connue de la race – écrit en 1905 l'administrateur adjoint des colonies Georges Toqué dans un *Essai sur le peuple et la langue banda* – que l'anarchie la plus profonde a toujours régné dans toutes les tribus, celles-ci étant constamment en lutte pour le simple plaisir de s'entre-détruire, de se voler les femmes et les enfants »[25]. Au contraire, comme d'autres sociétés de l'espace oubanguien (mais à la différence des « royaumes » zandé et nzakara du Haut Oubangui), au moment de la rencontre coloniale, la société banda est structurée de manière « acéphale » : l'autorité et le pouvoir reposent sur une pluralité de figures associées à des rituels et à des cultes qui appuient, à travers plusieurs modalités de transmission – dont des séquences initiatiques – un « système politique à assise religieuse [...] où rien ne paraît institutionnalisé au-delà du niveau des villages »[26]. Point de « chef traditionnel », donc, au sens où l'entend alors l'administration coloniale, qui ne manque pas d'en créer *ex nihilo* en contribuant de cette manière à désarticuler l'autorité locale et à la restructurer expéditivement autour de nouvelles figures : par exemple le « chef de canton », le « capita », le « milicien » et ainsi de suite[27].

16 Des décennies plus tard, lorsque le développement de véritables chantiers ethnographiques aura permis de lever une partie de ces malentendus et d'approfondir la connaissance des sociétés et de l'histoire centrafricaines, les travaux de Simha Arom sur les orchestres de trompes banda, et ceux d'Éric de Dampierre sur la poésie, la musique et la sculpture nzakara, mettront en avant le lent effritement de certains savoirs, l'érosion des systèmes de transmission et d'apprentissage anciens. Il faudra attendre les années 1990 et les recherches de l'anthropologue Tamara Giles-Vernick chez les Banda Mbrès pour que de nouvelles analyses prennent en compte cette fois l'appropriation, voire l'instrumentalisation, par les populations et les autorités du pays, de ces discours de la « dépossession culturelle » et leurs retentissements sur certaines formes de solidarités et d'antagonismes qui traversent ces régions tumultueuses[28].

17 Tout au long du XX^e^ siècle, la *ganza* a fait l'objet de plusieurs descriptions, certaines ethnographiques, d'autres assurément littéraires ; les « néophytes » ont été peints, photographiés et filmés par des artistes et des voyageurs ; les musiques ont été enregistrées et publiées. S'il est indubitable que des contextes rituels ont progressivement disparu, et avec eux des objets et des savoirs (notamment musicaux[29]), cependant il est possible de retrouver, dans des pages de littérature ou à travers des images, des détails qui laissent entrevoir une dynamique précoce, mise en branle par des groupes banda lorsqu'ils modifient la danse de la *ganza* pour y incorporer des éléments étrangers et entamer ainsi un processus de resémantisation qui semble être encore à l'œuvre aujourd'hui.

18 Gide est le premier auteur qui, en abandonnant la fiction de la distanciation ethnographique qui imprègne alors les écrits d'ethnologues missionnaires et militaires[30], décrit le « spectacle » de la *ganza* : une mise en scène sur laquelle il porte ensuite un jugement désabusé.

Fig. 8

André Gide et Marc Allégret devant un gîte d'étape à Bambari, octobre 1925 ; Série : « Voyage au Congo » de Marc Allégret et André Gide.

Photo © Ministère de la Culture - Médiathèque du Patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / Marc Allégret.

Bambari 1925

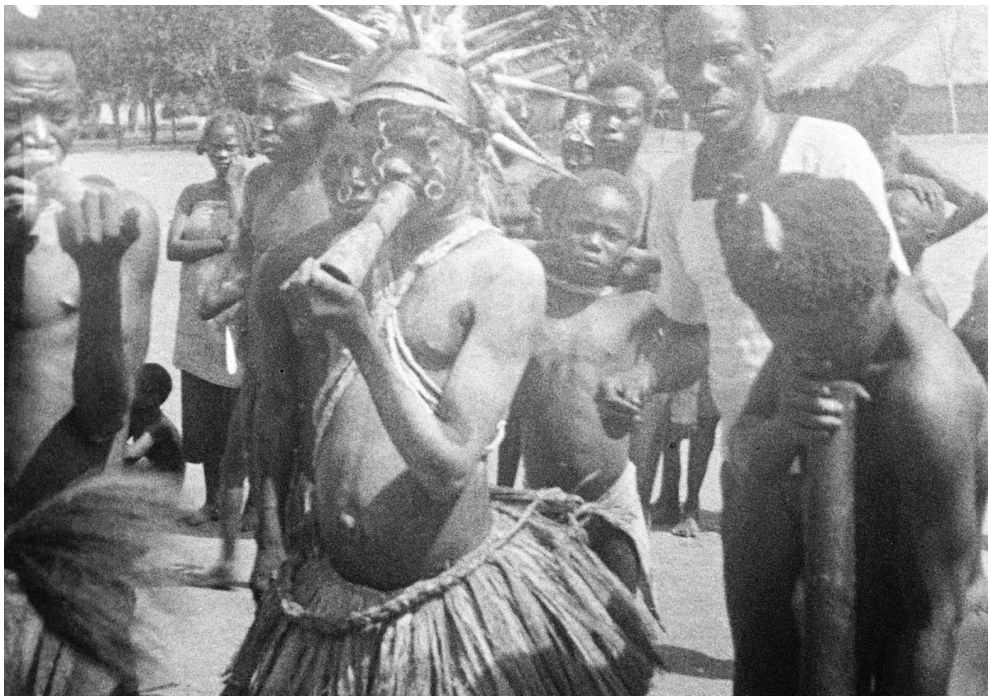
19 Comme Leiris et les membres de la mission Dakar-Djibouti, mais quelques années plus tôt, André Gide avait parcouru ces pistes oubanguiennes (Fig. 8). On sait que, pour l'écrivain, le *Voyage au Congo* et *Le retour du Tchad* ont été l'occasion de dénoncer au grand public les conditions de vie inhumaines des populations indigènes, les brutalités et les échecs des systèmes concessionnaire et colonial. Le trajet de Fort-Sibut à Grimari et de là, à Bambari (« un peu monotone » avec des « petits rappels de forêt où règne une fraîcheur exquise »), est l'occasion d'observer le traitement que les hommes de la Compagnie du Kouango français réservent aux indigènes sur le marché du caoutchouc. À Bambari, les 13 et 14 octobre 1925, Gide a mal à un pied, il est « hanté » par le souvenir d'un « petit orphelin lépreux, abandonné de tous » qu'il a rencontré les jours précédents, « par le son grêle et déjà lointain de sa voix ». Rejoindre la ville lui a été pénible (« maints menus accidents tout le long de la route ; pannes diverses ; un pont crève sous nous ») mais, dès l'éveil, il est surpris par la « danse des Dakpas » : « Vingt-huit petits danseurs, de 8 à 13 ans, badigeonnés de blanc de la tête aux pieds ; coiffés d'une sorte de casque que hérissent une quarantaine de dards noirs et rouges ; sur le front une frange de petits anneaux de métal ». C'est la danse de la *ganza*. Gide prend note d'un « air étrange », observe l'orchestre de trompes des initiés : celles dont Simha Arom décrira, des décennies plus tard, le fonctionnement et l'« agonie ». L'écrivain français note :

> Ils dansent en file indienne, gravement, aux sons de vingt-trois trompes de terre ou de bois d'inégales longueurs (trente centimètres à un mètre cinquante) dont

> chacune ne peut donner qu'une note [...] au milieu d'eux une vieille femme bat la mesure avec un plumeau de crins noirs. À ses pieds un grand démon noir se tord dans la poussière, en proie à de feintes convulsions, sans cesser de souffler dans sa trompe. Le vacarme est assourdissant, car, dominant le beuglement des trompes, tous, à la seule exception des petits danseurs blancs, chantent, hurlent à tue-tête, inlassablement, un air étrange (que par ailleurs j'ai noté)[31].

20 Pour Marc Allégret, qui accompagne Gide, c'est l'occasion de filmer et de prendre des clichés des danseurs, parmi lesquels apparaissent des habits à l'occidentale, des visages qui scrutent les objectifs des caméras (Fig. 9).

Fig. 9



Danseur en tenue traditionnelle, le corps blanchi, soufflant dans un instrument à vent. Tenue traditionnelle composée d'un pagne et d'un couvre-chef à piquants ; Série : « Voyage au Congo » de Marc Allégret et André Gide.

Photo © Ministère de la Culture - Médiathèque du Patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / Marc Allégret.

21 Avant de quitter Bambari, Gide rédige ses impressions. Sous sa plume, la danse apparaît comme une fiction organisée pour les étrangers de passage, une mise en scène où l'investissement émotionnel des participants et des spectateurs (« Une douzaine de femmes se mêlent bientôt à la danse » note l'écrivain) s'estompe derrière une demande pécuniaire. Apparemment, la « fiction » est entretenue depuis longtemps. Gide sait que, quelques mois plus tôt, la mission Citroën était passée elle aussi par Bambari et avait filmé la *ganza* présentée plus tard au public français comme une « rare cérémonie » :

> Mais les membres de la mission [Citroën] ont-ils pu croire vraiment qu'ils assistaient à une mystérieuse et très rare cérémonie ? "Danse de la circoncision", nous dit l'écran. Il est possible que cette danse ait eu primitivement quelque signification rituelle, mais aujourd'hui les Dakpas, soumis depuis 1909, ne se refusent pas à en donner le spectacle aux étrangers de passage qui s'en montrent curieux. Sur demande, ils descendent de leur village, ou plus exactement des grottes où ils gîtent, dans les rochers, au nord de Bambari, et s'exhibent, contre rétribution[32].

22 On connaît les mobiles économiques, publicitaires et politiques à la base de la « Croisière noire » conçue par André Citroën et réalisée d'octobre 1924 à juin 1925 sous la direction de Georges-Marie Haardt, assisté par Louis Audouin-Dubreuil. Les scènes filmées et les clichés photographiques chez les Banda abondent. La *gan'za* (*sic*) est un moment fort du voyage, au point que sur l'une des affiches du film de la mission Citroën, réalisé par Léon Poirier en 1926, se détachent des silhouettes de néophytes banda avec, en premier plan, le profil d'une tête arborant une coiffe à pointes *garaba*. À l'opposé de ce que fera Allégret quelques mois plus tard, les photographes et cinéastes de la Croisière écartent les détails qui montreraient la mise en scène, exaspèrent les contrastes chromatiques entre les corps noirs et les corps blancs des danseurs, combinent l'inclinaison des appareils avec celle du sol pour traduire le rythme d'un « ballet infernal »[33] (Fig. 10).

Fig. 10

Indigènes de Bambari en costume de Gan'za, 22 janvier 1925.
Mission Citroën Centre-Afrique © musée du quai Branly - Jacques Chirac.

23 Ces choix stylistiques sont bien sûr conformes aux mobiles publicitaires et politiques de la Croisière et à la recherche exaspérée d'un exotisme qui transparaît aussi dans les publications qui suivent le retour en France :

> Les mots ne peuvent égaler les images lorsque il s'agit d'évoquer des silhouettes inconnues, des rythmes nouveaux. Néophytes peints en blanc, flagellation préliminaire, accomplissement du rite par le sorcier dans la brousse, danses furieuses avec les bonnets aux pointes phalliques et les pagnes de virilité – il faut voir pour éprouver la frénésie de ce tourbillon sensuel qui se prolonge par l'ivresse et l'orgie, pendant la nuit tiède, au son des trompes creusées dans des branches, véritables orgues de la forêt dont la clameur a des dissonances héroïques[34].

24 Ces voyageurs pressés à travers l'Oubangui-Chari n'hésitent pas à décrire les Ban'da (*sic*) comme d'anciens cannibales, qui « se rabattent » désormais sur les chiens mais qui

pratiquent encore des « sacrifices » effroyables lors de « festins d'hommes-panthères ». Nous ne nous attardons pas ici sur ce *topos* de la littérature coloniale : le thème des « sociétés secrètes » et des « meurtres » perpétrés par des « hommes-panthères »[35]. Notons seulement que, dans leur représentation du monde banda, les membres de la Croisière puisent dans des références fort diverses. Des témoignages d'administrateurs, recueillis pendant le trajet[36], côtoient la « vivante description »[37] tirée des pages de *Batouala*, le *Véritable roman nègre* (d'après le sous-titre) qui avait valu en 1921 le prix Goncourt à son auteur, René Maran, ancien administrateur colonial en pays banda. Dans le récit construit par l'écrivain d'origine martiniquaise, la préparation et le déroulement de la *gan'za* (orthographe reprise par les auteurs de la Croisière) ponctuent le drame au terme duquel le chef banda Batouala de Grimari, victime d'une conjuration, trouve la mort sous les griffes d'une panthère[38].

25 Alexandre Iacovleff, le peintre officiel de la mission Citroën, tire du séjour chez les Banda un grand tableau intitulé *La ganza* (aujourd'hui à Tervuren au Musée royal de l'Afrique centrale) et illustre ensuite une édition française du livre de Maran (Fig. 11). Son travail sert d'inspiration, de l'autre côté de l'Océan, à un autre écrivain, artiste et ethnologue : le mexicain Miguel Covarrubias (1904-1957), qui réalise des illustrations sur le thème de la *ganza* (et des festins d'hommes-panthères) destinées à accompagner une édition de *Batouala* parue à New York en 1932, l'année même où l'expédition Dakar-Djibouti traverse rapidement l'Oubangui-Chari.

Fig. 11

Portfolio « Dessins et peintures d'Afrique : la Ganza », Éditions Jules Meynial.
Alexandre Iacovleff © musée du quai Branly - Jacques Chirac.

Des pouvoirs et leurs représentations

26 De cette circulation de documents écrits et visuels émanant de différents milieux liés au monde colonial francophone et au-delà, retenons une discordance parmi d'autres : celle qui sépare, dans ces années 1920-1930, les descriptions de l'ethnographie coloniale, où la *ganza* est communément présentée au lecteur occidental comme une initiation élaborée, exigeante (« on s'élève par la souffrance », écrit Vergiat[39]) sans faire mention de l'existence de « mises en scènes », et celles de Gide et des membres de la mission Citroën, dans lesquelles le spectacle de la danse suscite, à tour de rôle, aversion ou enthousiasme. Ces différents auteurs ont toutefois en commun de rêver à l'authenticité d'une cérémonie inexistante, qui « n'est belle que distante dans le temps »[40] : ils ne peuvent pas vraiment s'intéresser aux transformations contemporaines de la *ganza*, que les uns sont obligés de taire ou d'épurer dans leurs descriptions, et que Gide considère comme un abaissement.

Fig. 12

« Tam-tam Banda », albums photographiques des missions de Georges Bruel : mission du Haut-Chari (Oubangui-Chari et Tchad), 1900-1901.

© BNF - Société de Géographie.

27 Les rares images prises au tournant du siècle témoignent déjà de l'existence de dynamiques d'incorporation d'objets occidentaux dans le dispositif cérémoniel banda et de leur exhibition devant des étrangers : par exemple ce casque colonial photographié par l'administrateur Georges Bruel lors d'une danse chez les Banda (Fig. 12). Jan-Lodewijk Grootaers signale dans cette catégorie d'objets, dont « fort peu d'exemples nous [...] sont parvenus », des chapeaux polychromes en bois semblables à des coiffures européennes, photographiés par l'agent colonial Henry Rosy, que les Ngbaka (proches des Banda) utilisaient dans les années 1920-1930 pour la cérémonie d'initiation *gaza*, ainsi que des

fusils miniatures en bois confectionnés « en sus de leurs armes traditionnelles »[41]. Grootaers précise encore qu'aucune mention n'a été conservée sur les significations qui ont pu être attribuées à ces « importations "exotiques" » : nous le suivons lorsqu'il suggère cependant de les considérer moins comme des « accessoires de pouvoir » que comme des « personnages d'un drame rituel »[42]. En effet, dans ces premières décennies du siècle, d'autres éléments laissent deviner l'existence de dynamiques de transformation de rituels et de cérémonies, d'incorporation d'éléments empruntés au monde occidental et de leur exhibition devant un public composite, à la fois local et étranger.

28 En pays banda, l'administrateur (futur Gouverneur général de l'A.E.F.) Félix Éboué s'est intéressé à un autre culte initiatique, appelé *semalì* : cette initiation particulièrement éprouvante visait à atteindre un niveau élevé de protection contre les maux, donc aussi contre la sorcellerie, mais consacrait en même temps une association de sur-initiés capables d'administrer la justice, de décider des mises à mort, d'incarner, en somme, selon un modèle récurrent dans ces régions équatoriales, les aspects les plus implacables et terrifiants de l'ordre établi[43]. Éboué (qui était franc-maçon) apprécie en particulier les principes de loyauté et d'obéissance dont font preuve les initiés avec lesquels il a négocié le contrôle du territoire dans certaines régions banda[44]. Dans un rapport sur les « sociétés d'initiés » rédigé à Bambari en 1930, il s'arrête sur les danses *semalì* où « tout ce qui vit ou qui existe est imité par des pas cadencés » et, en particulier, sur une « danse de la maladie du sommeil ». Cette danse a été photographiée et filmée par René Moreau qui voyageait au début des années 1930 avec Jean d'Esme et sa mission à travers l'Afrique Équatoriale Française – « mission » étant alors ce terme passe-partout pour toute intention « rédemptrice », qu'elle soit militaire, évangélisatrice, éducative, médicale ou ethnographique[45]. Aux yeux d'Éboué qui s'intéresse alors aux coutumes et aux langues locales, cette scène (montrée au public occidental dans le film *Peaux noires*) s'avère « moderne et en somme étrangère à la civilisation Banda » parce que, devant la caméra, les initiés font figurer « le médecin et l'infirmier, et [...] les différentes phases de la recherche du trypanosome, les injections faites aux malades [...] représentées avec une cadence et une précision remarquables »[46].

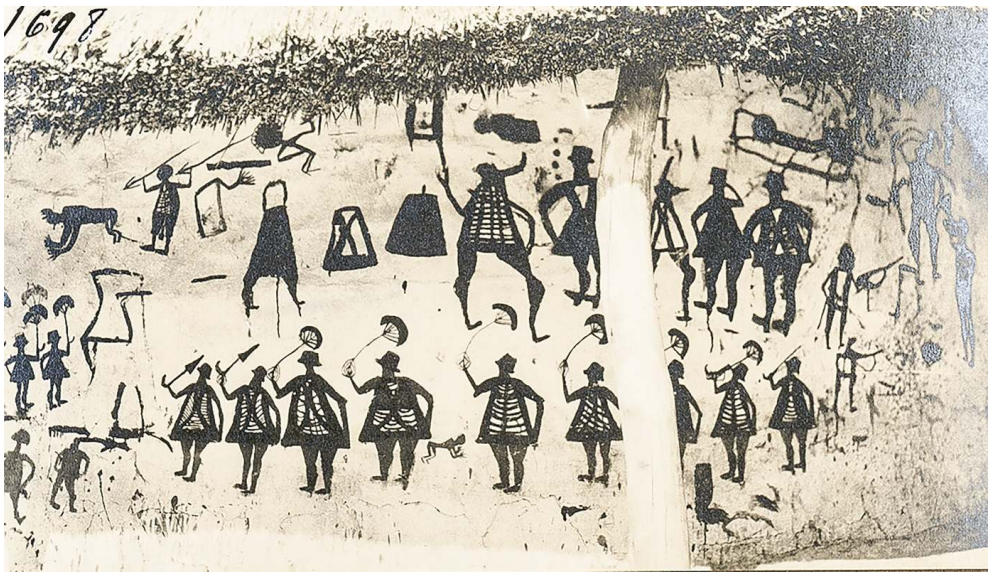
Fig. 13

Fresques dans une case à Ndélé. Albums photographiques des missions de Georges Bruel : mission du Haut-Chari (Oubangui-Chari et Tchad), 1900-1901.

© BNF - Société de Géographie.

29 Cette représentation du Blanc, de ses gestes et des attributs de son pouvoir, ne se limite pas à des mises en scène devant le regard (et les caméras) de voyageurs étrangers. Depuis le début du siècle, les Banda réalisent aussi des fresques sur les murs extérieurs de certaines cases (Fig. 13), dont les auteurs coloniaux ne font presque pas mention (et qui n'a pas fait, à notre connaissance, l'objet d'analyses ponctuelles). Le fonds photographique de la mission Citroën conserve aujourd'hui le témoignage le plus complet sur cette peinture peu connue : mais, pour les membres de la Croisière, ces « savoureux dessins » sur case demeurent essentiellement décoratifs[47].

Fig. 14



Décorations indigènes sur les cases Banda à Bria, 24 janvier 1925.
Mission Citroën Centre-Afrique © musée du quai Branly - Jacques Chirac.

30 En réalité, outre différents motifs géométriques, les peintres banda gravent des scènes de la vie coloniale et représentent plusieurs personnages – militaires, administrateurs, commerçants et missionnaires – munis des attributs distinctifs de leur statut et de leur pouvoir : armes, bâtons, pipes, coiffes et ainsi de suite. Sur un mur, sous le toit en paille, une procession d'hommes portant casques coloniaux et parapluies s'entrecroise avec des figurines à genoux ou au sol (Fig. 14). Incidemment, la *ganza* a pu faire partie des sujets représentés, ainsi que le montre le film de la mission Citroën dans une courte scène à laquelle, malheureusement, ne correspond aucun cliché photographique[48]. Dans les années mêmes où les Blancs commencent à transcrire, dessiner et photographier (plus tard à filmer) des aspects de la vie indigène, dont des danses et des objets cultuels, les peintres banda représentent le monde autour d'eux et réfléchissent à la place des pouvoirs en présence : « Le monde du Blanc – écrit Bogumil Jewsiewicki à propos de la peinture murale pratiquée au Congo dans les mêmes années – la façon d'agir et de penser de ce dernier, sa propension à tout emprisonner pour l'emporter avec lui, non seulement des êtres humains ou des objets, mais aussi des activités comme la danse qu'il photographiait et dessinait [...] Ce monde leur semblait illogique, voire trompeur [...] mais puisqu'il était puissant, les Congolais faisaient de leur mieux pour le comprendre »[49]. La signification de ces fresques d'une part, celle des scènes de danse dessinées ou capturées par des caméras d'autre part, ne s'épuise donc pas dans les fonctions d'ornementation ou de figuration, pourtant bien présentes : ces différentes scènes développent aussi une réflexion particulière sur les pouvoirs qui à l'époque s'entremêlaient et s'affrontaient à travers l'Oubangui-Chari. Comme le suggère Jewsiewicki, encore à propos des fresques congolaises, « l'effort de comprendre le monde nouveau et de construire un savoir dans le but d'agir sur lui, d'en tirer un profit social et politique, est à la base de la recherche esthétique »[50] : pour ce qu'il nous est donné de voir dans les documents présentés ici, en pays banda, les scènes qui s'affichent sur des cases et celles exécutées devant un public composite et incluant des artefacts sans cesse réinterprétés jusqu'à nos jours n'ont pas recours aux registres de l'imitation, de la parodie ou de la subversion des codes étrangers

[51]. Elles nous semblent s'apparenter plutôt, selon la formule de Michael Taussig[52], à des « copies qui ne sont pas des copies » : leur caractère performatif s'exprime à travers une « appropriation mimétique » des pouvoirs présents, dont ceux « éloignés et inaccessibles » de l'administration, des militaires ou de la médecine occidentale[53], afin d'en tirer un profit, ou une efficacité, ou même un renversement de certains rapports de force inégaux. De surcroît, fresques murales et répétitions des danses initiatiques viennent bousculer la frontière entre exhibition publique et exhibition ésotérique, mais aussi celle entre contexte ordinaire et contexte rituel : les scènes que Bruel commence à photographier au début du siècle, les spectacles et les fresques que Gide et ses contemporains observent plus tard, sont d'autant plus performatifs qu'ils s'affichent *délibérément*[54] sous les yeux des protagonistes, donc aussi des instigateurs, de ces transformations qui bouleversent violemment le paysage social oubanguien. Dans ce sens, finalement, le mobile économique (la demande d'une récompense qui est adressée à Gide et Allégret mais aussi celle qui, quatre-vingts ans plus tard, nous est adressée pendant que nous filmons la mise en scène de la *ganza*) n'enlève rien aux « spectacles » en question, il ne représente pas un abaissement mais il s'ajoute à une scène qui n'a de cesse de renouveler sa sémantique. En nous appuyant sur le parcours accompli jusqu'ici, revenons alors aux coiffes *garaba* qui circulent à Bambari dans les années 2000.

Une esthétique perdue ?

31 Il n'est pas aisé de préciser le destin des différents artefacts présentés dans ces pages. Dans les années 1940, la photographe allemande Germaine Krull (qui avait rejoint l'A.E.F. ralliée à la France libre) prend en photo un mural dans un village banda de l'Oubangui-Chari : on distingue la récolte, la vente et le départ du caoutchouc devant des colons et des commerçants sur des véhicules à moteur[55]. Plus tard, le photographe hollandais Ed van der Elsken (1925-1990) fournit un témoignage exceptionnel (qui mériterait en soi une analyse anthropologique) sur les transformations sémantiques et stylistiques qui ont dû affecter ces artefacts et leurs contextes d'utilisation[56].

Fig. 15

Dessins d'enfants : jeunes *ganza* en cours d'initiation tenant dans les mains des couteaux cérémoniaux *magya*, Oubangui-Chari, pays banda, 1957.
© Ed van der Elsken/Nederlands Fotomuseum.

32 En traversant en 1957 le pays banda, dans l'Oubangui-Chari qui s'apprêtait à devenir, deux ans plus tard, la République centrafricaine, van der Elsken croise des *ganza*, filles et garçons, qui ont subi les opérations d'excision et de circoncision et qui vivent reclus dans un camp *aba* de brousse. À la demande du photographe, certaines jeunes filles réalisent des dessins de leur initiation (Fig. 15). Les murs des cases sont « couverts de peintures », de « vieux tableaux de chasse ou de magie, de scènes de la civilisation blanche » : des avions côtoient des personnages anthropomorphes qui dansent, s'embrassent et se tiennent par la main. D'anciens objets de culte sont aussi présentés aux voyageurs européens comme des « jouets » d'enfants.

33 Ici s'interrompt, à la veille de l'Indépendance, notre traque des liens qui ont pu unir différents artefacts oubanguiens de la première moitié du XX^e^ siècle. Manquant de témoignages, nous perdons désormais les traces de cette esthétique en devenir[57].

34 S. Arom, qui à la moitié des années 1960 se met à l'étude des répertoires musicaux des Banda, réfléchira donc, trente ans plus tard, aux phases successives qui ponctuent l'« agonie » et la « disparition » du rituel (qui « tombe en désuétude ») avec ses musiques et les instruments (« rongés par les termites ») pour les jouer. Il développe alors une réflexion (accompagnée de techniques d'enregistrement particulières) sur les possibilités de « réactivation » d'une mémoire (musicale) collective[58]. Les images prises par van der Elsken semblent montrer une dynamique similaire, selon laquelle certains artefacts, « dépouillés de leur valeur rituelle », accèdent ensuite à un espace public et même ludique. L'histoire de la proscription des institutions locales – depuis l'action de l'administration coloniale et des missionnaires jusqu'à l'effervescence iconoclaste des mouvances néo-pentecôtistes qui condamnent aujourd'hui la tradition et les valeurs du passé[59] – peut aider à éclairer ces dynamiques historiques et culturelles. Mais, en nous éloignant ici de l'analyse de l'ethnomusicologue, qui échappe à notre compétence, force est de constater que l'abandon de l'initiation *ganza* – dont on ne peut pas dire quand et comment elle s'est produite parmi les groupes banda du centre du pays – est un

phénomène distinct de sa mise en scène publique et, encore plus, du travail de resémantisation dont nous avons essayé de retracer la trajectoire désormais plus que séculaire. Les avatars des coiffes initiatiques qui circulent à Bambari dans les années 2000 témoignent de ce travail et de ce parcours historique. Elles confirment en outre le fait que, comme le souligne Carlo Severi, le domaine de la « mémoire sociale » et de son analyse est parmi ceux où des oppositions binaires simplistes, comme celle qui opposerait mémoire (ou transmission) et oubli, sont destinées à occulter, aux yeux du chercheur, l'apparition d'éléments insoupçonnés et inattendus[60].

35 Les artefacts banda des années 2000 montrent une capacité certaine d'indexer le pouvoir ancien sans pour autant se confondre avec lui. Ils évoluent sous de nouvelles formes – sur la reproduction du casque colonial (dont on remarquera ici la présence obstinée, cinquante après l'Indépendance) s'ajoutent désormais l'hélicoptère ou l'avion militaire (Fig. 6) – et montrent ainsi leur prédisposition durable à combiner fonction connotative et compétences performatives. Dans le contexte de guerre civile actuel, les engins militaires et les kalachnikovs en bois prolongent le travail entamé un siècle plus tôt avec l'inclusion, l'appropriation mimétique et la resignification d'objets militaires et de gestes coloniaux : en dépassant le souci de vraisemblance, les sculpteurs et les danseurs d'aujourd'hui continuent de poser la question éminemment politique de la distribution des pouvoirs en Centrafrique, de leur captation et de leur maniement *via* leur mimésis. L'identification de la coiffe *garaba* comme un objet de sorcellerie parachève cette dynamique de resémantisation, en l'amenant en même temps vers une autre direction. Cet avatar d'une coiffe initiatique du passé est aujourd'hui un véritable objet de pouvoir : au tribunal de Bambari, sous les yeux et dans les mains des magistrats locaux, la coiffe à pointes apparaît moins comme le reliquat d'une « mémoire oublieuse » que plutôt comme un objet où la composante néfaste et antisociale, constitutive de la théorie équatoriale sur l'ambivalence et la réversibilité des pouvoirs[61], a pris le dessus. Les réserves émises sur les initiations locales, voire leur bannissement à l'époque coloniale de la part d'administrateurs et de missionnaires, le rejet pentecôtiste du monde ancien et de ses recours aujourd'hui, ainsi que d'autres dynamiques que des recherches ultérieures devront éclairer, pèsent sur cette transformation du *garaba* en un « scaphandre » de sorciers aquatiques.

36 Comme la *ganza*, la coiffe d'initiation du passé n'est plus : ni, d'ailleurs, nous a-t-il été donné de la voir à travers les descriptions ou dans les images des « spectacles » que les auteurs cités nous ont laissées. Les avatars du *garaba*, qui font leur première apparition au début du XX^e^ siècle devant les cahiers, les chevalets et les caméras d'Occidentaux sont éminemment vivants : aujourd'hui, non seulement ils indexent un passé révolu, mais ils demeurent aussi les supports du travail de resignification d'artefacts et de reformulation de registres rituels que les sculpteurs et les danseurs banda continuent de réaliser devant et avec leur public.

NOTES

1. Michel LEIRIS, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1934.

2. Le Code pénal centrafricain (articles 149 et 150) prévoit des amendes pécuniaires et des peines d'emprisonnement de cinq à dix ans pour quiconque se sera livré à des « pratiques de charlatanisme et de sorcellerie ». Les procès en sorcellerie sont fréquents en Centrafrique, comme c'est le cas dans d'autres États équatoriaux : voir plus loin les notes de 13 à 17.

3. Bruno MARTINELLI (dir.), *Patrimoine esthétique et artistique centrafricain*, Bangui, UNESCO, 2007, p. 46 et 59.

4. Nous avons analysé dans d'autres publications les outils conceptuels sur lesquels cette ethnographie coloniale et missionnaire s'est appuyée pour appréhender les dispositifs sociaux, politiques et religieux des populations oubanguiennes : nous nous permettons de renvoyer à Andrea CERIANA MAYNERI, *Sorcellerie et prophétisme en Centrafrique. L'imaginaire de la dépossession en pays banda*, Paris, Karthala, 2014, et « Situation missionnaire et travail ethnographique en Oubangui-Chari : les débuts (1906-1908) », dans Pierluigi VALSECCHI (dir.), *Persona, transcendenza e poteri in Africa /Person, Transcendence, Powers in Africa*, Roma, Bulzoni Editore « Africana Ambrosiana II », à paraître.

5. Fait notamment exception le travail de référence dirigé par Jan-Lodewijk GROOTAERS, *Ubangi. Arts et cultures au cœur de l'Afrique*, Paris, Actes Sud, 2007.

6. La région objet de cette étude est au cœur des violences armées qui secouent la Centrafrique depuis la fin de 2012 : la ville de Bambari, dont il sera notamment question plus loin, est devenue une ligne de front où s'intensifient les affrontements. Dans les années 2000, Noël Innocent Palou et Hassan Lawane nous ont apporté une aide indispensable pendant nos enquêtes en pays banda. Plus récemment, on doit à Michèle Coquet, ainsi qu'aux relecteurs anonymes d'*Images re-vues*, des remarques décisives sur une version antérieure de ce travail. Jan-Lodewijk Grootaers a bien voulu accorder son soutien au projet que nous avons ensuite réalisé grâce à une bourse de recherche du musée du quai Branly : nous sommes redevables pour leurs commentaires aux participants au séminaire « Art, connaissance et performance » du département de la Recherche et de l'Enseignement du musée et, en particulier, à Gaëlle Beaujean, Yvan Droz et Tamara Giles-Vernick qui ont lu et commenté la première version de ce texte. Simha Arom et Geneviève Dournon ont accepté d'ouvrir avec nous leurs archives de la création du musée Boganda de Bangui : qu'ils en soient remerciés tout particulièrement. Les échanges avec Juan Fandos-Rius et Dider Carité ont été des sources d'hypothèses nouvelles autour de l'iconographie banda. Le soutien de l'Institut des mondes africains à Ivry-sur-Seine (CNRS - UMR 8171) nous a permis de nous acquitter de certains droits de reproduction liés aux images présentées. Enfin, nous sommes reconnaissants aux personnels du fonds iconographique au musée du quai Branly - Jacques Chirac et du Nederlands Fotomuseum qui nous ont permis de reproduire des images en leur possession.

7. Daniel FABRE, « Le patrimoine porté par l'émotion », dans Daniel FABRE (dir.), *Émotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2013, p. 13-98.

8. Les pilleurs qui ont investi le musée après le coup d'État de 2013 se sont concentrés en particulier sur les fenêtres et la toiture du bâtiment : ainsi, cinq ans plus tard, la quasi-totalité des collections se trouve encore dans des caisses en bois pour les protéger des intempéries.

9. Geneviève DOURNON-TAURELLE, « La création du Musée Barthélémy Boganda, Bangui », *Museum*, vol. XXII, n°2, 1969, p. 69-124 ; « Un musée en Afrique ou l'honneur retrouvé de la calebasse »,

dans Vincent DEHOUX, Suzanne FÜRNISS, Sylvie LE BOMIN *et alii* (dir.), *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines : textes offerts à Simha Arom*, Paris, Lacito-Selaf, 1995, p. 33-51.

10. Nathalie HEINICH, « Les émotions patrimoniales : de l'affect à l'axiologie », *Social Anthropology/ Anthropologie Sociale*, vol. 20, issue 1, 2012, p. 21.

11. Le terme *ganza* s'applique aussi aux jeunes filles soumises à l'excision et passant à travers une période de réclusion et d'apprentissage initiatique.

12. A. CERIANA MAYNERI, *Sorcellerie et prophétisme en Centrafrique*, *op. cit.*, p. 86-90.

13. B. MARTINELLI, « Justice, religion et sorcellerie en Centrafrique », *op. cit.*, p. 45.

14. J.-L. GROOTAERS, « "Criminal Enemies of the People": Water Wizards among the Zande, Central African Republic (1950-2000) », dans Burghart SCHMIDT et Rolf SCHULTE (dir.), *Hexenglauben im modernen Afrika: Hexen, Hexenverfolgung und magische Vorstellungswelten/Witchcraft in Modern Africa: Witches, Witch-Hunts and Magical Imaginaries*, Hamburg, DOBU Verlag, 2007, p. 230-255.

15. Aleksandra CIMPRIČ, « Les transformations des représentations symboliques relatives à l'eau. La sorcellerie des *talimbi* dans le contexte urbain centrafricain », *Cahiers d'Études africaines*, vol. LI, n°204, 2011, p. 879.

16. Le casque qu'examinent ces magistrats n'est pas détérioré, ce qui laisse supposer sa fabrication récente : n'ayant pas assisté à cette scène, nous ne possédons pas d'autres détails sur la provenance et la destination de l'objet. Nous remercions les participants à l'ANSO colloquium au Graduate Institute de Genève qui au mois de mars 2016 ont attiré notre attention sur ce détail.

17. B. MARTINELLI, « Justice, religion et sorcellerie en Centrafrique », *op cit.*, p. 46.

18. N. HEINICH, « Les émotions patrimoniales : de l'affect à l'axiologie », *op. cit.*, p. 27.

19. Après la Conférence de Berlin, ce n'est qu'en 1889 que les Français créent le poste de Bangui, en face du poste de Zongo, que les Belges avaient fondé la veille même.

20. Voir les remarques sur l'*ethno-aesthetic approach* dans Marie Yvonne CURTIS et Ramon SARRÒ, « The *Nimba* Headdress: Art, Ritual, and History of the Baga and Nalu Peoples of Guinea », *Museum Studies* (Chicago), vol. 23, n°2, 1997, p. 121-133.

21. Pour ces métaphores voir, dans l'ordre, Éric DE DAMPIERRE (dir.), *Une esthétique perdue*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1995 ; Susanne FÜRNISS, « Les instruments de musique de Centrafrique au musée de l'Homme : collections et collecteurs », *Journal des africanistes*, vol. 63, n° 2, 1993, p. 81-119 ; Simha AROM « La "mémoire collective" dans les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale », *Revue de musicologie*, tome 76, n°2, 1990, p. 149-162.

22. Aujourd'hui conservée dans les réserves du musée du quai Branly - Jacques Chirac avec le n° d'inventaire 71.1931.74.2835.

23. L'expression revient à Chris MARKER dans le commentaire du film *Les statues meurent aussi* (1953).

24. Charles TISSERANT, *Ce que j'ai connu de l'esclavage en Oubangui-Chari*, Paris, Plon, 1955 ; Catherine COQUERY-VIDROVITCH, *Le Congo au temps des grandes compagnies concessionnaires, 1898-1930*, Paris-La Haye, Mouton & Co, 1972.

25. Georges TOQUÉ, *Essai sur le peuple et la langue banda (région du Tchad)*, Paris, J. André Éditeur, 1905, p. 22. L'auteur, subordonné de Georges Bruel à Fort-Crampel, fut accusé en même temps qu'un commis des affaires indigènes d'avoir fait sauter à la dynamite un guide indigène : le scandale qui s'ensuivit fut à l'origine de la mission d'inspection de Pietro Savorgnan de Brazza en 1904-1905.

26. Wiel EGGEN, *Peuple d'autrui*, Bruxelles, Pro Mundi Vita, 1976, p. 48/a.

27. Brian WEINSTEIN, « Felix Éboué and the Chiefs: Perceptions of Power in Early Oubangui-Chari », *Journal of African History*, vol. 11, n°1, 1970, p. 107-126 ; Thomas BIERSCHENK et Jean-Pierre OLIVIER DE SARDAN, « Local Powers and a Distant State in Rural Central African Republic », *The Journal of Modern African Studies*, vol. 35, n° 3, 1997, p. 441-468.

28. Tamara GILES-VERNICK, « *Na lege ti guiriri* (On the Road of History): Mapping Out the Past and Present in M'Bres Region, Central African Republic », *Ethnohistory*, vol. 43, n°2, 1996, p. 245-275 ; A. CERIANA MAYNERI, « La Centrafrique, de la rébellion Séléka aux groupes *anti-balaka* (2012-2014). Usages de la violence, schème persécutif et traitement médiatique du conflit », *Politique africaine*, n°134, 2014, p. 179-193.

29. S. AROM « La "mémoire collective" dans les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale », *op. cit.*, p. 151. Arom a aussi publié plusieurs disques de musiques centrafricaines et a été à l'origine de l'organisation de concerts d'orchestres de trompes banda en Europe.

30. Joseph DAIGRE, « Les Bandas de l'Oubangui-Chari (Afrique Équatoriale Française) », *Anthropos*, n°26-27, 1931 ; Antonin Marius VERGIAT, *Les rites secrets des primitifs de l'Oubangui*, Paris, L'Harmattan, 1981 (Payot, 1937), p. 68-104.

31. André Gide, *Voyage au Congo*, Paris, Gallimard, 1927.

32. A. GIDE, *Voyage au Congo*, *op. cit.*

33. Georges-Marie HAARDT et Louis AUDOUIN-DUBREUIL, *La Croisière noire. Expédition Citroën Centre-Afrique*, Paris, Plon, 1927, p. 117.

34. G.-M. HAARDT et L. AUDOUIN-DUBREUIL, *La Croisière noire, op. cit.*, p. 117-118.

35. David PRATTEN, *The Man-Leopard Murders. History and Society in Colonial Nigeria*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.

36. G.-M. HAARDT et L. AUDOUIN-DUBREUIL, *La Croisière noire, op. cit.*, p. 101. Voir le fac-similé d'une « Note sur les sociétés secrètes » rédigée par un Commissaire de district (Stöcker) et incluse dans le livre-hommage d'Ariane AUDOUIN-DUBREUIL, *La Croisière noire. Sur les traces de l'expédition Citroën Centre-Afrique*, Grenoble, Glénat, 2014.

37. G.-M. HAARDT et L. AUDOUIN-DUBREUIL, *La Croisière noire, op. cit.*, p. 117.

38. Maran s'appuie aussi bien sur son expérience d'administrateur en Oubangui-Chari que sur des informations qu'il sollicite auprès de Félix Éboué, qui avait été lui aussi administrateur chez les Banda et qui, à son tour, avait eu accès, avant leur publication, aux notes ethnographiques du père Daigre. Sur les rapports entre Éboué et Maran, voir la thèse d'Arlette CAPDEPUY, *Félix Eboué, 1884-1944. Mythe et réalités coloniales*, Université Michel de Montaigne de Bordeaux, Centre d'études des mondes moderne et contemporain, 2013. Sur les années oubanguiennes de l'administrateur Maran, voir aussi Juan FANDOS-RIUS, « Le parcours de René Maran en Oubangui-Chari et au Tchad », *Interculturel Francophonies*, n°33 (« René Maran : une conscience intranquille »), 2018, p. 31-56.

39. A. M. VERGIAT, *Les rites secrets des primitifs de l'Oubangui*, *op. cit.*, p. 80.

40. Bogumil JEWSIEWICKI, « Peintres de cases, imagiers et savants populaires du Congo, 1900-1960. Un essai d'histoire de l'esthétique indigène », *Cahiers d'Études africaines*, vol. XXXI, n°123, 1991, p. 321.

41. J.-L. GROOTAERS, « Un creuset aux frontières ouvertes en Afrique centrale », dans J.-L. GROOTAERS (dir.), *Ubangi*, *op. cit.*, p. 46-48.

42. Selon la formule de Fritz Kramer cité par J.-L. GROOTAERS, « Un creuset aux frontières ouvertes en Afrique centrale », dans J.-L. GROOTAERS (dir.), *Ubangi*, *op. cit.*, p. 48.

43. Nous avons présenté les caractéristiques et l'histoire du culte *semalì* dans *Sorcellerie et prophétisme en Centrafrique*, *op. cit.*, p. 77-131. Sur la diffusion de ce type d'associations en Afrique équatoriale, voir par exemple le travail de Philippe LABURTHE-TOLRA, *Initiations et sociétés secrètes au Cameroun. Essai sur la religion beti*, Paris, Karthala, 1985.

44. B. WEINSTEIN, « Felix Éboué and the Chiefs », *op. cit.* ; A. CAPDEPUY, *Félix Eboué, 1884-1944. Mythe et réalités coloniales*, *op. cit.*, p. 376-394.

45. James CLIFFORD, « Raconte ton voyage : Michel Leiris », dans J. CLIFFORD, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle,* Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, p. 165-174.

46. F. ÉBOUÉ, « Les sociétés d'initiés en pays Banda », *op. cit.*, p. 8.

47. G.-M. HAARDT et L. AUDOUIN-DUBREUIL, *La Croisière noire, op. cit.*, p. 116. Pour le père Daigre, le style des fresques est quelque peu « grossier » et leur signification s'épuise dans les fonctions ornementale et figurative : J. DAIGRE, « Les Bandas de l'Oubangui-Chari », *op. cit.*, p. 656.

48. « Comme nous passons à Grimari, Maigret nous montre sur une case une sorte de frise où des danseuses en tutu soufflent dans des trompes : "René Maran, l'auteur de *Batouala*, fut administrateur à Grimari et ce dessin est le rappel d'une scène de la Gan'za [...]". Un peu plus loin à Bambari nous devions avoir l'occasion inespérée d'assister à ces danses initiatrices », G.-M. HAARDT et L. AUDOUIN-DUBREUIL, *La Croisière noire, op. cit.*, p. 116-117.

49. B. JEWSIEWICKI, « Peintres de cases, imagiers et savants populaires », *op. cit.*, p. 322.

50. B. JEWSIEWICKI, « Peintres de cases, imagiers et savants populaires », *op. cit.*, p. 320.

51. Nous reprenons ici les remarques de J. Ferguson à propos de la réception occidentale et anthropologique de ces intrusions d'éléments hétérogènes dans des cultes ou des rites locaux : la référence demeure évidement le débat autour de *Les maîtres fous* de Jean Rouch. James FERGUSON, *Global Shadows. Africa in the Neoliberal Order*, Durham and London, Duke University Press, 2006, p. 155-175.

52. Michael TAUSSIG, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, London and New York, Routledge, 1993, p. 17.

53. Julien BONHOMME, « Masque Chirac et danse de Gaulle. Images rituelles du Blanc au Gabon », *Gradhiva*, 11, 2010, p. 85.

54. « Le mural constitue à la fois un moyen et une direction. Sa spécificité réside probablement dans son caractère public : un mural s'affiche, il est fait pour cela », B. JEWSIEWICKI, « Peintres de cases, imagiers et savants populaires », *op. cit.*, p. 320.

55. Eric T. JENNINGS, *La France libre fut africaine*, Paris, Perrin, 2014. Nous remercions M. Coquet qui nous a signalé l'existence de cette image.

56. Ed VAN DER ELSKEN, *Bagara*, Paris, Guy Le Prat, 1958 : cette édition française s'accompagne d'un livret de textes explicatifs dont sont tirées les citations qui suivent.

57. G. DOURNON-TAURELLE, dans « La création du Musée Barthélémy Boganda », *op. cit.*, p. 71, mentionne des peintures murales rencontrées dans l'arrière-pays aux premiers temps de la collecte des spécimens pour le musée de Bangui ; Marcel BOURDETTE-DONON, *La peinture centrafricaine. États des lieux*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 43, cite un peintre banda né à Ippy, Josué Daïkou, qui s'est adonné à la peinture murale (« il dessine des animaux sur les murs, à l'aide de charbons de bois ») jusqu'en 1968. À notre connaissance, cette peinture figurative n'est plus pratiquée en pays banda.

58. L'analyse d'Arom, dans le travail plusieurs fois cité ici, vise à montrer les conditions selon lesquelles « dans une communauté symbolique homogène, même lorsque tout parait oublié, un seul musicien qui se souviendrait d'un répertoire peut, à lui seul, réactiver la mémoire collective » : « La "mémoire collective" dans les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale », *op. cit.*, p. 152.

59. Voir l'article classique de Birgit MEYER, « "Make a Complete Break with the Past". Memory and Post-Colonial Modernity in Ghanaian Pentecostalist Discourse », *Journal of Religion in Africa*, vol. 28, n 3, 1998, p. 316-349.

60. Carlo SEVERI, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino, Einaudi, 2004, p. 7.

61. A. CERIANA MAYNERI, « Du pouvoir des fétiches et de sa réversibilité. La violence de la lutte anti-sorcellerie chez les Banda de Centrafrique », dans B. MARTINELLI et J. BOUJU (dir.), *Sorcellerie et violence en Afrique*, *op. cit.*, p. 233-258.

RÉSUMÉS

En 1925, à Bambari, André Gide et Marc Allégret assistent à une danse d'initiation *ganza* des Banda de l'Oubangui-Chari. Pendant qu'Allégret filme le spectacle, Gide rédige des pages désabusées sur cette mise en scène organisée pour les Blancs de passage. Mais l'écrivain à sa manière, les administrateurs et les missionnaires auxquels on doit la reconnaissance ethnographique des populations banda à la leur, ont toutefois en commun de rêver à l'authenticité d'une cérémonie inexistante, qu'ils doivent nécessairement situer dans un passé révolu. Pourtant, des images de la première moitié du siècle – photographies, scènes filmées, dessins réalisés par des Européens qui ont traversé hâtivement ces régions – permettent d'apercevoir une dynamique précoce, mise en branle par des groupes banda lorsqu'ils modifient la danse *ganza* pour y incorporer des éléments étrangers et entamer un processus de resémantisation d'artefacts initiatiques qui est encore à l'œuvre aujourd'hui. Cet article présente certaines de ces images coloniales : leur analyse révèle les regards successifs qui ont pesé sur ces sociétés centrafricaines, mais elle permet aussi d'avancer des hypothèses sur le destin récent de ces artefacts. Ceux-ci continuent, en l'absence de contextes initiatiques disparus, d'être reconstitués, modifiés et resignifiés. Leur exhibition suscite dans les populations des réactions ambivalentes où l'appréciation, ou la nostalgie du passé peuvent côtoyer la panique à l'égard du danger que représentent des objets de sorcellerie.

André Gide and Marc Allégret witnessed a *ganza* initiation dance of the Banda of Oubangui-Chari in Bambari in 1925. While Allégret filmed the spectacle, Gide jotted down a few pages expressing disappointment at the performance organized for Whites passing through. But the French writer and, for different and sometimes conflicting reasons, the administrators and missionaries to whom we owe our earliest ethnographic information on the Banda, were both dreaming of the authenticity of a non-existent ceremony that, for them, was necessarily part of a remote past. By contrast, the images from the first half of the century – photographs, filmed scenes, drawings executed by Europeans who passed quickly through these regions – show that very early on some Banda groups had begun to modify the *ganza* dance so as to introduce extraneous features and begin a process (which is still evolving) of resemanticizing the initiatory artefacts. This article presents some of these colonial images: an analysis of them reveals, above all, the gaze that, time and again, has weighed on Central African societies, but also allows us to advance some hypothesis on the more recent destiny of these artefacts, which, in the absence of the original initiatory contexts, continue to be reconstructed, sometimes modified, and to be given new significance. Their display arouses ambivalent reactions in the populations, where appreciation of and nostalgia for the past combine with panic at the danger represented by objects of witchcraft.

INDEX

Mots-clés : Centrafrique, Oubangui-Chari, Banda, Ed van der Elsken, André Gide, mission Citroën, initiations, mémoire, mimesis rituelle, peinture murale, photographie coloniale, sorcellerie
Keywords : Central African Republic, Oubangui-Chari, Banda, Ed van der Elsken, André Gide, Citroën expedition, colonial photography, initiations, memory, ritual mimesis, wall painting, witchcraft

AUTEUR

ANDREA CERIANA MAYNERI

Andrea Ceriana Mayneri est anthropologue, chargé de recherche au CNRS et à l'Institut des mondes africains (IMAF - UMR 8171). Ses enquêtes se déploient principalement en Centrafrique, au Tchad et dans des archives coloniales. Sur ces terrains, il développe une approche ethnographique des violences ordinaires, notamment des violences liées à la sorcellerie, qu'il s'efforce d'interroger dans leur lien à des usages sociaux du passé et de la mémoire. Il est notamment l'auteur de *Sorcellerie et prophétisme en Centrafrique. L'imaginaire de la dépossession en pays banda* (Karthala, 2014).