



Une topographie légendaire de la conversion ou le cinéma documentaire de deux Dahomey de Francis Aupiais

Gaetano Ciarcia

► To cite this version:

Gaetano Ciarcia. Une topographie légendaire de la conversion ou le cinéma documentaire de deux Dahomey de Francis Aupiais. Archives de Sciences Sociales des Religions, 2021, 194, pp.131-153. 10.4000/assr.59237 . hal-03468251

HAL Id: hal-03468251

<https://hal.science/hal-03468251>

Submitted on 7 Dec 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.

Il s'agit d'une version préparatoire du texte ; la version définitive est accessible à partir de ce lien : <https://journals.openedition.org/assr/59237>

Gaetano Ciarcia

Une topographie légendaire de la conversion ou le cinéma documentaire des deux *Dahomey* de Francis Aupiais

L'inscription d'une histoire religieuse dans un territoire marqué par la fabrication mythique du paysage fait l'objet du livre *La topographie légendaire des évangiles en terre sainte* de Maurice Halbwachs (1994). Dans ce texte, le sociologue et philosophe français réfléchit à la façon dont la Palestine, en tant qu'espace géographique et archéologique originel des Écritures ainsi que d'une certaine tradition littéraire européenne, a nourri un imaginaire mémoriel rendu physiquement concret par des vestiges et agissant au fil du temps dans les consciences. L'expression « topographie légendaire » peut se révéler pertinente aussi pour l'étude des deux corpus filmiques dits *Le Dahomey chrétien* et *Le Dahomey religieux* dont le missionnaire et ethnologue Francis Aupiais (1877-1945) de la Société des missions africaines (SMA) de Lyon a été l'auteur en 1930. Comme nous le verrons, ces productions sont significatives d'une rhétorique documentaire qui, à travers des restitutions se voulant réalistes, faisait *écran* à ce qui demeurerait en arrière-plan ou non-représentable dans la saisie visuelle simultanée des cultes catholiques et des cultes vodun.

Entre janvier et juin 1930, dans le cadre du programme des Archives de la Planète créées par l'homme d'affaires Albert Kahn (1860-1940)¹, Francis Aupiais – de retour au Dahomey (actuel Bénin) après la fin de son apostolat (1903-1926) – effectue, avec l'opérateur Frédéric Gadmer (1878-1954), le tournage de deux séries d'images muettes, au format 35mm, de la durée totale d'environ sept heures : le *Dahomey religieux* et le *Dahomey chrétien*². En contrepoint du caractère ethnographique de la première série destinée à montrer le cérémonialisme à l'œuvre dans les cultes vodun, la deuxième, qui bénéficiait du soutien de la SMA, entendait rendre compte, dans un registre louangeur, du processus de conversion de masse au catholicisme entrepris par les missionnaires auprès des populations locales³. Différemment du *Dahomey religieux*, constitué de séquences dont le découpage fragmentaire est évident (en dépit de leurs divers montages successifs), le *Dahomey chrétien* est constitué de parties thématiques clairement établies et précédées par de longues vignettes de présentation rédigées par Aupiais lui-même. Ces thèmes font l'objet d'un traitement spécifique à travers huit sections : « Les écoles » ; « L'éducation chrétienne » ; « L'élite et l'hygiène sociale » ; « L'élite et la vie économique » ; « La pénétration des masses » ; « La conversion des masses » ; « Une mission qui débute » ; « L'évangélisation et les traditions ». Pour ce qui concerne le *Dahomey religieux*, les images traitent essentiellement de rituels funéraires, d'initiation, de purification, de divination, d'hommages aux autorités. Pour certaines séquences nous disposons de textes de commentaire écrits par Aupiais qui ont fait l'objet de publications, conférences ou séminaires. Il faut également préciser que le titre de *Dahomey religieux* par lequel le corpus est aujourd'hui connu et référencé n'a pas toujours été le seul à être utilisé ; nous trouvons trace d'autres formulations telles que « film ethnographique » ou

¹ Sur la figure d'Albert Kahn et les Archives de la Planète, voir Beausoleil, Ory, 1995.

² La durée de chacune des deux séries est presque équivalente : environ trois heures et trente minutes.

³ Pour une mise en contexte historique de la figure et de l'œuvre d'Aupiais, ainsi que de la notion de « cérémonialisme » au cœur de sa démarche, voir Balard, 1999 ; Ciarcia, 2019a, 2019b.

« film documentaire », de même le *Dahomey chrétien* est parfois présenté comme un « film missionnaire » (Trichet, 2013).

Une lecture unitaire des deux corpus est déjà présente dans les travaux que j'ai consacrés à l'œuvre d'Aupiais, quoique j'aie jusqu'ici privilégié une analyse relativement séparée de leurs contenus (Ciarcia, 2019a ; 2019b). Ce choix a été motivé par mon intention de cerner au préalable les thèmes spécifiques propres à chacun d'eux. Dans cet article, j'envisage d'interroger plus en profondeur comment certaines images du *Dahomey chrétien* et du *Dahomey religieux* peuvent s'articuler entre elles et sont significatives des syncrétismes ou des apories d'une situation religieuse coloniale.

Dans l'œuvre filmique d'Aupiais, la division cinématographique en deux parties met en exergue l'existence d'un monde « païen »⁴ ancien et d'un monde « nouveau » en cours de christianisation. Selon mon hypothèse, une telle division, au lieu de dissimuler les interactions entre deux *Dahomey*, peut nous les restituer en tant que composantes dramatiques (au sens théâtral) d'un projet évangélisateur qui, sur le terrain, était confronté à la vivacité des cultes locaux. La césure, qui était également dictée par les accords passés à titre préliminaire entre les Archives de la Planète et la SMA (Balard, 1999), est en effet significative d'une impensable (pour l'époque) cohabitation filmique entre liturgies catholiques et vodun. Un des objectifs de mon article sera donc de resituer partiellement ces images dans la contemporanéité et les enchaînements qui présidèrent à leur réalisation. Il s'agit d'une piste de réflexion qui m'a aussi été suggérée par la problématique historique et anthropologique de la « conversion africaine » (Horton, 1971) et des études qui l'ont nourrie (Comaroff, Comaroff, 1991 ; Mary, 2000 ; Peel, 1990). Dans ce cadre, les séquences filmées par Aupiais et Gadmer semblent relever d'un *défi syncrétique* (Mary, 1999) pouvant être, selon les cas, délibéré ou inconscient, au sein duquel des phénomènes présentés comme séparés interagissent. L'analyse de quelques-uns des actes filmiques disséminés entre les deux corpus entend apporter une contribution à un tel questionnement, dont cette considération de John Peel me semble fournir une synthèse : « The central paradox in the explanation of conversion – a phenomenon that is identified by the fact of a radical change – is that its key often lies in grasping clearly what did *not* change » (Peel, 1990 : 354)⁵.

Dans cette optique, le *défi syncrétique* ne concerne pas seulement l'ethnologue missionnaire, mais il affecte aussi ses interlocuteurs dahoméens pris dans une situation coloniale. Ces derniers sont également engagés dans un mouvement sociétal d'évangélisation, dont la caméra de Frédéric Gadmer est le miroir reflétant ce qui change et le fétiche transformant ce qui ne change pas.

Un territoire cérémoniel

Lors de son travail de collecte d'objets destinés à l'Exposition missionnaire du Vatican inaugurée en 1924, Aupiais fait preuve d'une sensibilité ethnographique qui s'affirme avec la création de la revue dahoméenne *La Reconnaissance africaine* (1925-

⁴ Dans le contexte traité par mon article, les termes « païen » et « paganisme » sont bien entendu significatifs d'un lexique et d'une vision missionnaires des cultes pratiqués par les populations locales non converties aux religions monothéistes. J'ai choisi de ne pas les utiliser entre guillemets dans les passages où une telle matrice m'a semblé être explicite. En revanche, j'emploie les guillemets quand ces termes renvoient à (ou sous-entendent) des citations et également pour signaler un enjeu sémantique particulier.

⁵ Traduction française : « Le paradoxe central dans l'explication de la conversion – un phénomène qui est identifié par le fait d'un changement radical – est que sa clé réside souvent dans le fait de saisir clairement ce qui n'a pas changé. »

1927) où il est l'auteur et l'inspirateur d'écrits insistant sur la valeur morale du vodun ainsi que sur le rôle crucial des élites locales dans le processus de christianisation. Dans leur diversité sociologique, qu'elles soient devenues manifestement catholiques ou qu'elles soient dépositaires des cultes coutumiers, ces élites sont pour Aupiais les héritières d'un ordre hiérarchique bien établi dont, selon les cas, il faut préserver les fondements moraux anciens ou l'esprit moderne d'acculturation à l'idée impériale française. Un principe d'investiture aristocratique, économique ou intellectuelle confère à leurs membres la faculté d'être les interlocuteurs privilégiés des Européens. En même temps, les règles éthiques suivies au quotidien et au cours de la vie rituelle par les populations locales sont considérées par le missionnaire comme autant de ressources précieuses pour l'œuvre de conversion en cours.

Quelques années après l'expérience fondatrice de *La Reconnaissance africaine*, les images filmées en 1930 par Aupiais et Gadmer lors du tournage simultané des deux corpus composent une mosaïque du Dahomey méridional marquée par d'importants écarts. Un territoire est ainsi mis au jour comme le foyer d'une intense et diffuse vie religieuse « païenne ». Le lieutenant-colonel et spécialiste de l'islam subsaharien Paul Marty, se référant à un pèlerinage catholique qu'il avait observé à Adjarra, près de Porto-Novo, a donné de ce contexte religieusement métissé une description révélatrice de ce que, à l'époque d'Aupiais, pouvait être une appréhension colonisatrice parodiant une telle situation hybride :

Un grand pèlerinage catholique se rend par train spécial à Adjarra, dès le matin, et alors on voit dans l'immense cour de la mission locale la procession vivante tout à fait inouïe : en tête, les enfants de Marie avec leurs bannières bleues et leurs figures angéliques marchent aussi gravement que le permet l'irrésistible besoin de bamboula qui les agite ; à la suite, tels des démons conduisant des anges, une troupe de séminaristes-féticheurs, les uns recouverts d'horribles masques, les autres, sans masques, mais les remplaçant avantageusement par leurs grimaces et contorsions, tous couvant de l'œil, malgré leurs airs égarés, le baril de tafia qui s'avance processionnellement porté comme l'arche sainte au milieu du groupe ; à la suite, une musique de foire à saxophones, trombones à coulisse, et pistons, s'avance et piétine au pas cadencé, et met la note gaie et bruyante. Quand les joues sont dégonflées, on s'aperçoit que les braves musiciens sont les meilleurs souffleurs de la bienveillante mission protestante. Les marabouts très dignes, la tête enveloppée dans les énormes turbans des grands jours, suivent la musique en égrenant leur chapelet. Derrière eux, les bouffons brasilo-lusitaniens, dans des tenues hétéroclites, allant de la redingote en soie et du huit-reflets, au pyjama rose et aux pantoufles de tapisserie, se livrent à leurs pitreries accoutumées en chantant l'air en vogue : « Carolina, Carolina. » La foule innombrable suit le mouvement : sexes, âges et religions confondus. Sous la véranda, les autorités regardent avec sympathie le défilé et offrent elles-mêmes un spectacle d'union sacrée non moins édifiant. Il y a d'abord les Pères et Sœurs, maîtres de céans ; leurs invités et voisins immédiats, les chefs, professeurs, prêtres-féticheurs, puis les visiteurs blancs de Porto-Novo, de toutes églises et de toutes loges, et enfin les invités noirs : roi ou chefs supérieurs, ou son délégué, roi de la nuit, etc., en tenues d'amiraux suisses, doublés de deux ou trois marabouts, imams et cheikhs, la fleur de l'islam local. Cette fête d'Adjarra est le symbole de la société du bas Dahomey (Marty, 1926 : 35-36).

Marty est ici interpellé par ce qu'il considère être l'incongruité du rapprochement entre sujets et gestes hétéroclites qui se partagent une scène cérémonielle quasi carnavalesque. Dans un registre très éloigné de cette représentation caricaturale, sous l'œil de la caméra d'Aupiais et Gadmer, les administrateurs français, les missionnaires, les chefs de cultes et les représentants d'une bourgeoisie créole

(présente dès la première moitié du XIX^e siècle dans la région de l'ancienne Côte des Esclaves) sont les acteurs d'échanges ou de contextes qui se veulent à la fois bien distincts, mais portant la marque d'une reconnaissance mutuelle ainsi que de la transformation progressive de motifs africains devenus « traditionnels » ou pittoresques en biens politiques et symboliques. Connaisseur depuis une trentaine d'années des enjeux politiques locaux, Aupiais fait preuve dans un tel espace de mimétismes d'une sensibilité ethnologique. Son regard participe *in fine* de l'institution d'une culture rituelle exotérique dont certains aspects, notamment chorégraphiques, sont exhibés lors de spectacles publics. Malgré la séparation entre les rushes destinés à être montés respectivement dans un « film missionnaire » et dans un « film ethnographique », Aupiais et Gadmer répertorient l'existence d'une entente cérémonielle visible, par exemple, durant la célébration de fêtes catholiques, ou lors de réceptions officielles d'autorités ou encore de danses effectuées par des adeptes des cultes vodun. Parmi ces événements majeurs, la fête de l'Épiphanie organisée et filmée à Porto-Novo en janvier 1930 est pensée par Aupiais en liaison avec les milieux religieux vernaculaires, non seulement à travers un travail de traduction de son scénario du français aux langues locales *goun* et *fon*, mais aussi avec la participation en tant qu'invités d'honneur de dignitaires non convertis. Il faut pourtant préciser qu'à chacune des occasions solennelles pouvaient correspondre des variations révélatrices des publics réunis ainsi que de l'étiquette vestimentaire visible. Par exemple, si au cours de la fête de l'Épiphanie les costumes en pagne des « païens » intègrent et en quelque sorte soutiennent le décor liturgique et ses signifiés intrinsèques, au moment de la Fête de la sainte Jeanne d'Arc, les foules qui défilent à l'écran sont censées témoigner, dans leur majorité, d'une conversion de masse qui se montre aussi à travers leurs tenues de type européen⁶.

Une des questions cruciales inhérentes aux célébrations filmées par Aupiais concerne aussi leur message destiné à des audiences métropolitaines, car il ne faut pas oublier que la défiance envers le cinéma en tant que vecteur d'images « immorales » et « païennes » ne s'est pas dissipée, dans le monde catholique, avant la fin des années 1920 (Vezyroglou, 2004)⁷. En ce sens, la fête de la sainte Jeanne d'Arc se veut la démonstration aux accents martiaux d'un territoire devenu (ou en train de devenir) massivement chrétien et français, tandis que la fête de l'Épiphanie, à travers les figures propitiatoires des Rois mages sur l'estrade et des dignitaires païens dans l'assistance, est conçue comme une rencontre pacifiée entre, selon les mots du livret, les « Gentils » et les « Chrétiens »⁸.

En contrepoint de la participation de chefs des cultes traditionnels aux cérémonies du *Dahomey chrétien*, dans le *Dahomey religieux*, les images d'Aupiais assistant à des rituels vodun ou, parfois en compagnie de ses confrères et de hauts fonctionnaires coloniaux, à des représentations de type folklorique manifestent une relative réciprocité à l'œuvre durant ces échanges. C'est le cas, par exemple, de la séquence

⁶ Nous savons pourtant que depuis des années les diverses communautés religieuses de la ville participaient à la fête. Voir, à ce propos, le témoignage daté de 1923 du Révérend Père Rast, « Dahomey », *Frères d'armes*, 1923, XIV : 182-183.

⁷ Et cela malgré le fait que dès la fin du XIX^e siècle, des organismes catholiques utilisaient des images filmées à des fins apologétiques dans les colonies et de propagande en métropole.

⁸ Voir « La Fête de Sainte Jeanne d'Arc », dans la partie « L'éducation chrétienne » du *Dahomey chrétien*.

⁹ Voir la vignette de présentation de « La fête de l'Épiphanie », dans la partie « L'évangélisation et la tradition » du *Dahomey chrétien*. Sur cette fête, voir Dianteill, 2015.

répertoriée comme « Danses vodoun, Bohicon »¹⁰ qui montre divers danseurs s'exhibant tout près d'un édifice à l'architecture coloniale sur lequel flotte le drapeau tricolore. Quinze ans après le tournage, le missionnaire raconte avoir filmé cette scène lors des festivités du 14 juillet à Bohicon, près d'Abomey (Aupiais, 1945). Or, comme la mission avait quitté le Dahomey au mois de juin, il s'agit d'une date erronée. La séquence a été réalisée le 24 février 1930¹¹, mais pour Aupiais elle demeure représentative de danses vodun du même genre se déroulant le jour de la fête nationale française.

Dans le corpus « ethnographique », Aupiais et Gadmer documentent également des situations où l'éclectisme de certains signes culturels est mis en évidence, comme par exemple lors des obsèques du chef Aouagbé, un des enfants du roi Béhanzin (1890-1894), au cours desquelles des gestes coutumiers de deuil se déroulent autour d'un cercueil – défini par Aupiais comme « symbolique » (*ibid.* : 4) – portant la représentation d'un crucifix¹². Il s'agit ici d'un symbolisme qui rendrait visible, selon le missionnaire, la rencontre entre une « grandeur antique » (*ibid.* : 6) et des adaptations esthétiques modernes, qu'il retrouve aussi dans les dons des proches du mort qui accompagnent ces gestes : « Ne soyez pas surpris, il y a des croix dans les bijoux, il y avait un collier tout à l'heure sur le cercueil. Il y a ici un collier avec une croix... Ce n'est pas un indice pour eux de religion, c'est une décoration. » (*ibid.*)

En qualifiant, d'une manière relativement inattendue, le crucifix sur un cercueil « symbolique » de « décoration », Aupiais avait probablement l'intention de rassurer un public métropolitain catholique. Ce public aurait pu ressentir comme un sacrilège ou un blasphème la réduction en contexte « païen » d'un signe chrétien hautement révérentiel à un élément ornemental.

À l'instar des fêtes de la sainte Jeanne d'Arc et de l'Épiphanie, d'autres séquences sont scandées par des postures hiératiques suscitant une fascination qu'il est possible de relier sémiotiquement à certains éléments du ritualisme local. En filmant en parallèle rites vodun et chrétiens, Aupiais fabrique, d'une manière volontaire ou tacite, des analogies entre mouvements aptes à traduire un monde dans l'autre et finalement à les croiser¹³. Bien entendu, ces mondes n'ont pas attendu le contexte du tournage pour être corrélés (ou susceptibles de l'être), mais les deux *Dahomey* donnent à voir la quête du missionnaire ethnologue de deux communautés de croyants traversées par une même énergie morale. La quête d'une pompe, d'un éclat liturgique et donc d'une recherche esthétique situe finalement les espaces culturels du « paganisme » dans les temps, devenus simultanés lors des cérémonies, de *l'avant* et de *l'ici et maintenant* de la conversion. Quoique les deux corpus restent distincts – figurativement et dans les contenus –, certaines images semblent pourtant posséder un air de famille suscité par des *gestus*, c'est-à-dire, au sens brechtien du mot, par des postures théâtralement accentuées. Ces poses filmées, tout en conférant une saillance au « jeu » d'acteurs rituels proéminents, mettent à distance – et donc rendent visibles – des rapports de force sociaux. C'est le cas, par exemple, de la séquence du sacrement de la confirmation célébré par l'évêque François Steinmetz, assisté

¹⁰ Image AI13542, les séquences du corpus du *Dahomey religieux* seront ici référencées par leur identifiant sur la base de données FAKIR (Fonds Albert-Kahn Informatisé pour la Recherche) consultable sur place au musée départemental Albert-Kahn de Boulogne-Billancourt.

¹¹ Pour tous les rushes du *Dahomey religieux*, nous disposons des fiches réalisées par Frédéric Gadmer indiquant le titre des scènes filmées, la date et les lieux de la prise de vue, la durée de la séquence. Ces informations, issues du carnet de tournage tenu par Gadmer lui-même, sont disponibles sur la base de données FAKIR.

¹² Image AI13543.

¹³ Sur les logiques de la traduction propre à l'ethnologie en situation missionnaire, voir Mary, 2019.

d'Aupiais, le 23 mars à Dassa-Zoumé¹⁴. Paré de son imposant attirail, le prélat s'élève devant la masse des fidèles dans une attitude qui, *mutatis mutandis*, évoque celle du chef de culte du vodun Hévioisso, se hissant lui aussi – dans une scène du *Dahomey religieux* tournée à Abomey¹⁵ – à la condition de génie cérémoniel et de « géant » (Aupiais, 1945 : 13). Ces deux cas « incomparables » relèvent néanmoins d'un formalisme commun aux deux séries documentaires que l'œil de la caméra contribue à dramatiser et qui peut provoquer des effets de réception antinomiques de celui que nous venons de souligner. Par exemple, malgré la contemporanéité de leur tournage, les images réalisées par Aupiais et Gadmer sont appréhendées par le journaliste Charles Pichon comme si elles provenaient de mondes contigus mais régis par des repères chronologiques différés. Les cultes chrétiens s'inscriraient dans la durée d'un présent qui se projette dans l'avenir, tandis que le temps des cultes vodun serait compté. Tout en étant des pratiques encore actuelles, ces cultes feraient déjà partie d'un passé en cours de muséalisation : « Elle [la documentation] serait ensuite constituée pour une autre moitié par des films donnant l'idée de la vie religieuse des Indigènes *avant* leur conversion » (Pichon, 1931, italique ajouté).

La cohabitation de ces usages idiosyncrasiques du temps que nous venons d'observer émerge nettement avec la vision récurrente, dans les deux *Dahomey*, de sites ou de rituels de deuil. À travers les figures protectrices antagonistes des soldats français tués lors de la conquête du territoire et des défunts issus des lignages royaux aboméens vaincus, un éthos crucial de la place des morts dans la vie locale est repris et altéré. C'est le cas, par exemple, des scènes relatant la visite au cimetière de Porto-Novo par un groupe de chrétiens se recueillant sur les tombes des combattants français¹⁶ ; des hommages autour du tombeau de Béhanzin, le « dernier » roi déchu en 1892 et s'étant rendu aux Français en 1894¹⁷ ; des obsèques d'Aouagbé, un de ses enfants (voir *supra*). Aupiais s'empare finalement de la force de tous ces morts devenus, selon des modalités très variées, des entités tutélaires en y associant l'idée d'une dette mémorielle que les populations indigènes auraient contractée envers leurs évangélistes et colonisateurs décédés sur le sol dahoméen. La vie religieuse préchrétienne avec ses cultes funéraires – en raison de ses qualités reconnues comme « culturelles », morales et ethnologiques – est ici moins l'objet d'une substitution ou d'un transfert de sacralité que d'une interversion à travers sa mise en concomitance avec la *vraie* religion révélée et ses missionnaires, mais aussi avec l'ordre colonial établi et ses soldats héros. Ce sont donc autant d'incomparables et d'« anachronismes »¹⁸ qui visent à façonner une intimité entre les deux corpus. Leurs *topoi* sont allégoriques, car, sur des lieux cérémoniels affectés par le souvenir du conflit, un imaginaire de la concorde actuelle et à venir est institué par le biais de la mise en exergue d'une notion plurivoque comme celle de *reconnaissance*. Dans l'œuvre écrite et filmique d'Aupiais, cette image revêt d'ailleurs une polysémie particulière : légitimation des valeurs morales indigènes ; remerciement de la part des populations colonisées pour les bienfaits de la « mission civilisatrice » ; exploration ethnologique des sociétés dahoméennes (Ciarcia, 2019a).

¹⁴ Voir « L'Évêque », dans la partie « La conversion des masses » du *Dahomey chrétien*.

¹⁵ Image AI13575.

¹⁶ Voir « Les “funérailles” » dans la partie « L'éducation chrétienne » du *Dahomey chrétien*.

¹⁷ Image AI13564.

¹⁸ J'utilise ici le terme dans un sens proche de celui mis en exergue par Didi-Huberman de notion dialectique prenant son sens « à la pliure exacte entre image et histoire » (2000 : 25). Les italiques sont de l'auteur.

Pour qui danse le roi ?

Dans le jeu de correspondances entre les productions visuelles en question, la séquence ayant pour titre, dans le *Dahomey chrétien*, « Le roi danse »¹⁹ (photo 1) occupe une place liminaire en raison du fait qu'elle est une des rares à faire aussi partie du corpus du *Dahomey religieux*, avec un titre moins suggestif « Danse du roi de Takon »²⁰. La scène a été tournée le 30 janvier 1930, à Takon, dans le département du Plateau, à une vingtaine de kilomètres de Porto-Novo. Aupiais y apparaît en compagnie du roi (*oba*) local. Les premières images montrent une sortie de messe, au cours de laquelle le missionnaire, avec le dignitaire à ses côtés, parle aux fidèles. Nous voyons ensuite la population se prosterner devant le roi dans la cour de son palais, avant que celui-ci danse avec ses attributs – chasse-mouches, ombrelle, pagne, éventail – au rythme de trois tambours. Le chef incarne ici l'« autorité » de la tradition et il est le destinataire d'une reconnaissance publique de la part du missionnaire qui, pourtant, lui dispute « pacifiquement » l'allégeance de son peuple. Avec leurs intertitres ponctuant le déroulement de la scène à l'écran, ces clichés expriment non seulement les rapports symboliques de force en jeu, mais ils entérinent également le déclin du prestige d'un « roi » – toujours nommé ainsi, entre guillemets, *sauf* quand il danse – désormais subalterne de la double emprise coloniale et chrétienne.



Photo 1 : Francis Aupiais, Frédéric Gadmer, « Danse du roi de Takon », Takon, 30 janvier 1930, photogramme extrait des rushes du corpus filmique *Le Dahomey religieux*. Musée Albert-Kahn, Boulogne-Billancourt

¹⁹ Voir « Le roi danse », dans la partie « La pénétration des masses » du *Dahomey chrétien*.

²⁰ Image AI13523.

Dans le montage de trois minutes et demie présent dans le *Dahomey chrétien*, les vignettes racontent, d'une manière succincte mais claire, l'intrigue sous-jacente à la représentation et à son message. En quelques phrases qui viennent à l'appui des images, la narration insiste sur les leitmotivs du respect de l'autorité et du respect mutuel entre des autorités :

Le « Roi » a tenu à faire acte de présence parce qu'il commence à aimer le Dieu que servent les Missionnaires. Le Missionnaire [Aupiais] prêche à ses ouailles le respect de l'autorité... Tous ensemble, ils vont saluer sa Majesté... qui donne audience dans la cour de son palais. Le « Roi » veut à son tour honorer le Missionnaire et sa Religion... Chose rare... le Roi danse. Cette danse est une prière pour le peuple qui pendant ce temps se recueille. Elle se fait à la cadence de trois tamtams mystérieux, hérités de lointains ancêtres... [texte constitué d'une succession d'intertitres]²¹.

Au-delà du fait singulier d'appartenir aux deux corpus, cette scène possède une autre spécificité. Différemment de la séquence de l'Épiphanie ou de la participation du missionnaire à des réceptions en milieu vodun, les rôles d'hôte et d'invité ne sont pas ici vraiment définis. Si Aupiais se rend dans la cour où le roi donne audience, celui-ci sort de la messe en compagnie de son « ami » catholique. À travers l'échange – ou plutôt l'indistinction momentanée – de ces rôles, le compagnonnage des deux personnalités donne à voir, devant la population et la caméra, une sacralité *super partes* : la danse du roi, au rythme de tambours « mystérieux » (héritage de « lointains ancêtres »), est reconnue par l'évangéliste comme une prière qui suscite le recueillement du peuple²². Au fil des images muettes qui le mettent en scène, le silence du roi accompagne les paroles que le missionnaire cinéaste dit à sa place et qui, au sens propre, légendent ses gestes. Et sa danse solitaire, à rebours de l'hommage qui lui est rendu, pourrait être interprétée aussi comme une métaphore de la fin de son pouvoir temporel : le roi entre guillemets est seul. À ce propos, il est intéressant de signaler que lors d'une reconstitution filmique de cette danse effectuée, en 1996, par une équipe du musée Albert-Kahn, qui était revenue à Takon sur les traces de la mission de tournage d'Aupiais et Gadmer (Beausoleil, 1996), l'*oba* de l'époque, Adédounloyé, descendant de celui qui, en 1930, s'était exhibé devant la caméra, s'est produit, cette fois-ci, accompagné de nombreux membres de son entourage.

Albert Londres a bien saisi cette exacerbation par la situation coloniale de la mise en spectacle des figures royales africaines, lorsqu'à propos de Zounon Médjé (voir *infra*), le roi de la nuit de Porto-Novo, qui, en 1927, avait improvisé pour lui des pas de danse, il écrit : « C'est un grand honneur qu'il vous fait, m'apprit plus tard M. Fourn [alors gouverneur du Dahomey]. "Regarde, vous a-t-il dit à sa manière, le roi danse pour toi, noble voyageur ; il n'est que ton histrion." » (Londres, 1998 : 214)²³.

²¹ Les points de suspension sont dans le texte.

²² L'image de la danse comme une prière est reprise souvent par Aupiais, comme le montre ce passage : « Il faut nous mettre dans l'esprit que la danse là-bas est une prière » (1945 : 12).

²³ Il en allait autrement à la fin de l'époque précoloniale, quand, le 24 novembre 1889, quelques mois avant l'éclatement du premier conflit franco-dahoméen, le prince Kondo, le futur roi Béhanzin, entouré de douze de ses « Amazones », offre une danse au lieutenant-gouverneur Jean-Marie Bayol en exécutant un chant de défi (Almeida-Topor, 2020).

Des chefs et des dieux d'argile ?

Dans le *Dahomey religieux*, un autre dignitaire est l'interprète d'une danse personnelle. Il s'agit du chef de culte Adomou qui, dans la cour intérieure du palais du roi Glélé (1858-1889), à Abomey, se produit seul devant une rangée d'autorités françaises, parmi lesquelles le gouverneur Reste²⁴. Par rapport à la scène du roi de Takon, la condition d'acteur du chef est ici plus évidente en raison d'une nette séparation spatiale et chromatique, entre les autres actants indigènes à qui le danseur tourne le dos et le public composé de fonctionnaires coloniaux et de missionnaires, tous habillés en blanc, devant lesquels il effectue sa performance. Nonobstant leurs différences chorégraphiques et de contexte, les deux cas relèvent également d'un autre élément de continuité théâtrale entre les deux *Dahomey*. L'élément de continuité résiderait ici dans l'individuation d'une *persona* liturgique catalysant une esthétique de l'autorité que nous avons déjà observée dans les scènes ayant pour protagonistes l'évêque Steinmetz et le chef de culte du vodun Héviosso. Si une telle logique propre à de nombreux rituels religieux et institutionnels n'est pas une spécificité des situations coloniale et missionnaire, la mise en scène de nombreux dignitaires « traditionnels » dans les deux *Dahomey* d'Aupiais mérite d'être interrogée davantage. Ces figures gardiennes de la morale indigène et de sa hiérarchie participent – en tant qu'acteurs, spectateurs et conteurs – d'une *fiction* ethnographique qui est un document saillant de l'interaction entre les chefs coutumiers et le missionnaire. Par exemple, à Adjara, dans les environs de Porto-Novo, lors d'une cérémonie répertoriée par Aupiais comme « Fête de Zogbo Houton »²⁵, il est filmé « en conversation » (d'après l'expression utilisée dans la fiche d'inventaire de la séquence qui s'y réfère) avec un rassemblement de chefs de culte. Ces dignitaires, comme bien d'autres dans le *Dahomey religieux*, sont des interlocuteurs nécessaires au bon déroulement des terrains conjoints de l'évangélisation, de l'ethnographie et du tournage. Si la scène n'est finalement qu'un passage en revue fugitif des chefs indigènes mués en icônes vivantes et vénérables de la tradition, elle laisse pourtant imaginer des relations qui demeurent hors-cadre. Elle permet de lire ce moment apparemment dialogique comme significatif de la *ruse* missionnaire consistant ici à préparer une Révélation monothéiste sous le regard et avec la collaboration des détenteurs des cultes « païens ». Ces cultes sont certes exposés par Aupiais comme les supports d'un système moral indigène fondamentalement vertueux, mais aussi, selon le titre d'une séquence du *Dahomey chrétien*, comme la propriété caduque de « dieux d'argile »²⁶.

Parmi les nombreux portraits de figures aristocratiques ou royales celles de Zounon Médjé, le « roi de la nuit » de Porto-Novo occupe une place particulière. La description qu'en fait Albert Londres en 1927 est assez fidèle à la scène tournée en 1930 : « Coiffé d'un bicorné à haute plume, revêtu d'une lourde robe de velours vert broché d'argent, l'épaule drapée d'une toge jaune » (Londres, 1998 : 211).

Zounon Médjé est l'une des figures représentatives des effets de miroir qui, dans la production filmique d'Aupiais, reflètent un *Dahomey* dans l'autre. À la croisée des mondes « chrétien » et « païen », il incarne un rôle de médiateur aussi à travers son aspect marqué par des appropriations et des détournements vestimentaires. Dans une séquence du *Dahomey chrétien* ayant pour titre « Arrivée du père Aupiais »²⁷, il est au premier plan parmi les notables dahoméens qui accueillent, en janvier 1930, sur le

²⁴ Image AI13569.

²⁵ Image AI13502.

²⁶ Cette séquence, intégrant la partie « La pénétration des masses » du corpus, est consacrée au travail du modelleur plasticien Yesufu Assogba en train de façonner des figurines d'argile.

²⁷ Dans la partie « L'évangélisation et la tradition ».

quai de la lagune, le missionnaire de retour à Porto-Novo ; dans le *Dahomey religieux*, il assiste avec son entourage à une séance de divination pendant laquelle les noix de kola ayant servi à la consultation lui sont offertes²⁸. Traducteur en langue goun (la langue majoritaire à Porto-Novo) du livret de la fête de l'Épiphanie (filmée au cours du même mois de janvier), le « roi de la nuit » est présent – avec le roi Tôli (dont il avait été l'initiateur rituel)²⁹ – dans les images de la même fête ainsi que dans celles relatives à la messe en plein air et au prêche tenu par Aupiais. Ami et collaborateur du missionnaire, interlocuteur privilégié de l'administration française et des visiteurs de marque qui passent à Porto-Novo, il est parmi les chefs indigènes de l'empire invités à l'Exposition coloniale de Vincennes de 1931 et à son retour il est fait chevalier de la Légion d'honneur pour services rendus à la cause française au Dahomey. Cela dit, comme le note l'auteur d'un des nombreux articles que la presse métropolitaine et locale lui consacre (voir *infra*), Zounon Mèdjè est aussi reconnu pour être un dignitaire païen ayant rendu de très importants services à la cause de la religion catholique (Nicoue, 1931). Dans ce domaine, son rôle de médiateur est également mis en exergue par Monseigneur Boucher dans un texte relatant sa tournée épiscopale au Dahomey : « Zounou [*sic*] est le type de ces vieux païens trop enracinés dans le passé pour briser complètement avec leurs erreurs, mais trop imprégnés dans leur cœur de sentiments chrétiens. Dans sa chambre trône une belle statue de Notre-Dame de Lourdes » (Boucher, 1926 : 14)³⁰.

D'autres interprètes des lignées nobles indigènes collaborant avec l'administration coloniale reviennent sans cesse dans le *Dahomey religieux* lors de représentations cérémonielles et de chorégraphies. Dans un certain nombre de cas, il s'agit de dignitaires qui occupent aussi la charge administrative de chefs de canton³¹, comme c'est le cas du « prince » Louis Zodéougan Glélé qui est filmé à Zado porté en palanquin et défilant dans la cour de son palais avec ses femmes³². La reconnaissance du pouvoir cérémoniel et administratif de ces nouveaux chefs³³, présentés comme des gardiens de l'ordre impérial, va de concert avec la célébration des rois défunts issus des dynasties vaincues par les Français. À cet égard, le cas du joueur de gong (*kpanligan*)³⁴ qui commémore, en les énumérant, les victoires du roi Glélé ou les salutations familiales autour du tombeau de Béhanzin – au cours de laquelle sont filmés des chants de princesses honorant, devant Aupiais, les hauts-faits du roi en présence de son fils Robert Daha (*sic*) Béhanzin³⁵ – exprime un syncrétisme qui, sans être délibéré, est sans doute inhérent aux rapports de pouvoir en jeu. La jonction entre le monde « moderne » européen et l'étiquette royale désormais incarnée par des personnalités se revendiquant d'une origine aristocratique est évidente dans la séquence, étalée sur plusieurs jours, d'hommages aux ancêtres royaux de Justin Aho,

²⁸ Image AI13435.

²⁹ Des images du roi Tôli et de sa cour seront également filmées dans son palais Honmè. Sa mort étant intervenue le 3 mai 1930, ses obsèques solennelles, en présence des autorités coloniales, font partie des rushes du *Dahomey religieux*.

³⁰ La présence de cette statue dans le salon où Zounon recevait ses invités est souvent rappelée dans les textes (y compris celui de Londres) qui sont dédiés à cette figure de dignitaire « païen » déclamant haut et fort son amour pour « Marie ».

³¹ Le canton était la plus petite unité de l'administration coloniale française : le chef de canton, qui était un indigène, était à la tête de plusieurs chefs de villages et dépendait du commandant français de cercle.

³² Image AI13529.

³³ Sur l'émergence de ces figures durant la période coloniale, voir Glélé, 1974.

³⁴ Image AI13529.

³⁵ Image AI13564. Il s'agit du frère du chef Aouagbè dont, comme nous l'avons déjà vu, les obsèques font l'objet d'une longue séquence.

chef de canton *devenu* un dignitaire « traditionnel » incarnant les alliages politiques produits par la situation coloniale³⁶.

La conversion en scène et en récit

Lors du tournage de 1930, Aupiais interprète devant la caméra le missionnaire qu'il a été au Dahomey pendant près d'un quart de siècle, entre 1903 et 1926. Dans ce travail de reconstitution, il est épaulé par deux de ses anciens élèves dahoméens : Paul Hazoumé (1890-1980) qui participe activement à l'organisation des prises de vue et Gabriel Kiti (?-1948) qui, dans quelques scènes, endosse son propre rôle de prêtre natif. Ancien collaborateur d'Aupiais dans *La Reconnaissance africaine*, nommé prêtre en 1929, il fait partie, avec Hazoumé et Thomas Mouléro (1888-1975), du cercle de jeunes intellectuels formés par Aupiais à l'exercice d'un regard distancié sur des cultes dont ils avaient une connaissance intime en raison de leurs origines familiales. Dans le *Dahomey chrétien*, Kiti apparaît à plusieurs reprises : le 7 mars dans un quartier d'Abomey lors d'une messe en plein air et deux jours plus tard alors qu'il recueille le poignant récit de conversion d'une dénommée Anna³⁷ ; on le retrouve dans le *Dahomey religieux*, dans une séquence tournée à Ouahoué, dans les environs d'Abomey, où on le voit en conversation avec Aupiais et le chef de culte Tôngodô³⁸. Dans un de ses articles parus dans *La Reconnaissance africaine* consacrés aux cultes des populations fon du Dahomey, Kiti, en s'appuyant sur les dires de ses informateurs, envisageait les fétiches comme des médiateurs entre Dieu et les hommes (Kiti, 1926). Une telle perspective rejoignait la lecture, qui deviendra classique aussi en milieu vodun, hiérarchisant – et en quelque sorte « monothéisant » – un panthéon de divinités sur lequel une entité suprême régnerait. Selon cette vulgate, la preuve d'un monothéisme latent était attestée par l'existence supposée d'un lien implicite entre la prescience de Dieu chez les populations dahoméennes et le « constat » du surgissement d'une foi encore embryonnaire. Nous retrouvons les expressions d'une telle vision intrinsèquement plurielle du divin dans la séquence du récit de conversion d'Anna que Kiti lui-même recueille devant la caméra³⁹. La narration qu'Aupiais fait de ce récit, en réélaborant, à travers des vignettes, le témoignage de sa protagoniste pourrait être significative d'une « théologie concrète » (Bazin, 1986 : 264) relevant d'un sens pratique vernaculaire légendé par la transcription assimilatrice de l'évangéliste⁴⁰. En réalité, il s'agit moins d'une nette opposition épistémique entre mondes religieux païens et chrétiens que de pratiques concomitantes du croire et du vouloir-croire au même Dieu. En ce sens, la scène ici discutée est traversée par des propos significatifs d'une « théologie missionnaire » (Mary, 2019 : 279) qui *laisse passer* certaines représentations indigènes du religieux :

³⁶ Image AI13575. Sur la personnalité très discutée et omniprésente de Justin Aho sur la scène coloniale des années 1930, voir Glélé, 1974.

³⁷ Voir « Le missionnaire arrive », dans la partie « La conversion des masses » du *Dahomey chrétien* et le « Récit de conversion », dans la partie « L'éducation chrétienne » du *Dahomey chrétien*.

³⁸ Image AI13551.

³⁹ Au sujet de cette séquence, il est très probable qu'elle soit la scénarisation d'une dramatique histoire familiale, sensiblement modifiée dans sa version filmée, s'étant produite dix ans auparavant et ayant fait plus tard l'objet du récit « Elisabeth et Anna », recueilli par la mère supérieure Marie-Aloysia des sœurs de la Sainte-Famille du Sacré-Cœur de Calavi (Marie-Aloysia, 1931).

⁴⁰ Dans la partie « Une mission qui débute » du *Dahomey chrétien*, une autre séquence relate la conversion d'Apollinaire, un vieil homme baptisé ayant renoncé à son « passé païen » lors d'une maladie et qui se confie à des religieuses venues lui rendre visite.

Ce sont les mamans africaines qui commencent l'éducation chrétienne des enfants comme cette Anna, qui raconte à un prêtre indigène après quelles vicissitudes elle a trouvé, pour elle et pour sa fille, le chemin de la vérité : « Étant païenne, dit-elle, j'avais pour amie une autre païenne. L'affection qui nous unissait aurait suffi à nous rendre heureuses. Mais mon amie Élisabeth, malgré de nombreux sacrifices aux divinités, était restée stérile. » À la même époque, un féticheur converti, le catéchiste Pedro, prêchait sur les marchés une religion nouvelle. Il disait en particulier : « Dieu est bon, priez-le, vous donnerait-il du feu si vous lui demandez de la nourriture ? » Mon amie invoqua le Dieu des chrétiens pour lui demander la naissance qu'elle désirait. Elle fut exaucée. Elle venait souvent après cela prier à l'église. Son mari le lui défendit ; Elle voulut faire baptiser son enfant. Nouvelle défense du mari. L'enfant fut baptisé quand même. Je dis à mon amie : « Tu désobéis à ton mari, ne seras-tu pas punie dans ta vie ou dans celle de ton enfant ? » Elle me répondit : « Rien ne peut m'empêcher d'être fidèle au Dieu qui a exaucé ma prière. » Troublée par sa fermeté, jalouse du bonheur qu'elle trouvait dans la chapelle des Missionnaires, je m'y rendis aussi en secret. Je formulai avec crainte une demande : j'aurais voulu être mère une troisième fois. Hélas ! Au lieu d'obtenir cette faveur, mon second enfant mourut. Quelle douleur ! Élisabeth me dit : « Dieu te l'avait donné, Dieu te l'a pris, soumets-toi à sa volonté, et pour lui montrer ta confiance, fait baptiser le seul enfant qui te reste. » Je n'osai suivre son conseil par crainte de mon mari. Mais je commençai moi-même à apprendre le catéchisme. Les Pères refusèrent de me baptiser parce que j'étais femme de polygame. J'ai dit aux Pères : « je quitterai plutôt mon mari, mais je veux être chrétienne ! Je ne veux pas que la mort, qui peut venir d'un jour à l'autre, me trouve autrement que chrétienne. » J'ai tellement pleuré que les Pères m'ont admise au Baptême. Quand mon mari apprit que j'étais chrétienne, il me fit dire à Cotonou où je me trouvais loin de lui : « Si tu reviens dans ta case, j'y mettrai le feu, et si ta fille devient chrétienne comme toi, j'appellerai sur elle la maladie ou la mort. » Le temps passa et Dieu permit que mon enfant reçût enfin le saint Baptême ! Le jour de la cérémonie du Baptême, j'étais tellement heureuse qu'au sortir de l'église je me prosternai, le front dans la poussière, pour remercier le Seigneur ! Le prêtre indigène nous présente les deux courageuses femmes : Anna et Élisabeth, ainsi que leurs maris devenus l'un et l'autre chrétiens [texte constitué d'une succession d'intertitres]⁴¹.

En *expliquant* les images muettes de la scène, ces intertitres (réunis ci-dessus), émanent à la fois d'un point de vue local et de la voix d'Aupiais, qui, se situant en amont des faits racontés, entend conférer au témoignage d'Anna une portée pédagogique et un enseignement moral. Nous y apprenons donc que le Dieu « bon » à la foi duquel Anna se rallie a été proclamé tel par Pedro, un ancien féticheur, devenu une sorte de prophète, qui éveille sur les marchés de la région l'intérêt de la population païenne dont la jeune femme faisait partie. Pourtant, c'est le même être suprême qui « prend » le fils de son aspirante fidèle et qui parle aussi le langage d'une force redoutable à laquelle elle doit s'assujettir. À plusieurs égards, pour la néophyte, la dangerosité imminente du Dieu chrétien semble s'apparenter à celle d'un vodun qui punit les manquements ou les atermoiements de ses adeptes. En lui infligeant la mort de son fils, la nouvelle divinité impose à Anna sa vérité et la convainc de la

⁴¹ À noter que l'action de se prosterner le « front dans la poussière » est un geste propre à la société indigène signifiant la soumission absolue de celui ou celle qui l'exécute à des hauts dignitaires. Je remercie un-e des évaluateur.trices de m'avoir suggéré de souligner une telle opération de translation d'une pratique obséquieuse se rattachant au monde préchrétien dans le contexte de la conversion au catholicisme.

nécessité d'être baptisée. Dans un premier moment, parce qu'elle est la femme d'un polygame, cette obligation n'est pas considérée comme viable par « les Pères » auxquels Anna s'adresse. La condition première posée par le Dieu, le baptême, ne coïncide donc pas avec celle de ses prêtres pour qui l'abandon préalable du lien polygamique est essentiel. Le chemin de la conversion est ici semé d'embûches et d'impasses révélatrices d'ambiguïtés. Dans ce cadre aux repères incertains, la perte de l'enfant subie par Anna, qui reconnaît avoir été envieuse de la foi conquise par son amie Élisabeth, est aussi interprétée à travers une logique de la faute. Se conformant à un langage proche de celui de la sorcellerie, le bénéfice que la conversion a apporté à Élisabeth rentre ici en collision avec la « jalousie » d'Anna. Le texte écrit par Aupiais fait donc transparaître et véhicule une expérience du religieux qui, dans sa première partie, mobilise des notions et des affects émiqes qui semblent soit résister à la vulgate évangélisatrice d'une telle expérience, soit enfreindre les règles de la doctrine chrétienne. Enchevêtrés aux dilemmes de ce cheminement mental, les gestes de prosternation – comme celui du « front dans la poussière » – qu'Anna mime devant Kiti relèvent d'un langage corporel local que la dramaturgie filmée donne à voir. Un tel bricolage narratif change de registre dans la chute de l'histoire qui met brièvement en scène, d'une manière à la fois évidemment artificielle et furtive, l'adhésion des maris au catholicisme et donc la réconciliation au sein des foyers. La séquence finale célèbre (malgré les expressions non enthousiastes des actrices et peu convaincues des acteurs) une harmonie monogamique sans doute plus idéalisée et prescriptive en métropole qu'en colonie.

Le récit de conversion d'Anna se déroule dans une cour intérieure où, en arrière-plan, un drap dissimule une partie d'un décor que les réalisateurs du tournage ont jugé dissonant avec l'ambiance de la scène. L'élément voilé de la séquence pourrait évoquer certains passages de la chronique de la rencontre entre le roi Glélé et le premier missionnaire de la SMA au Dahomey, l'Italien Francesco Borghero (1830-1892). En novembre 1861, ce dernier avait exigé que, lors de son trajet de Ouidah à Abomey, où il se rendait pour rencontrer le souverain, tous les fétiches se trouvant sur son chemin soient cachés (Mandirola, Morel, 1997). Soixante-dix ans après le voyage de Borghero, la mission d'Aupiais a lieu dans un contexte qui a changé en profondeur et les approches des deux évangélisateurs sont, à certains égards, opposées. Toutefois, la dissimulation des signes qui interfèrent avec leur propre attente d'un monde païen à transformer demeure une constante. Malgré la grande diversité d'approche entre le rejet de Borghero de voir les signes des cultes vodun et la reconnaissance positive d'Aupiais des bases morales et culturelle de ces mêmes cultes, le monde « païen » est l'arène d'une vigilance sur ce qui peut être toléré ou adapté et sur ce qui « mérite » d'être sauvegardé ou masqué. Une telle hypothèse est confirmée aussi par le programme qu'Aupiais s'était fixé avant le tournage et dont on garde trace dans ses échanges épistolaires avec Paul Hazoumé :

Faire faire un film et préparer à l'avance la liste des plus gracieux usages, des plus belles cérémonies (religieuses ou royales). Des scènes les plus caractéristiques, mais les plus dignes [sic] de la vie sociale, familiale, professionnelle des Indigènes, etc. (Aupiais, 2016a : 74)

Par conséquent, je ne vais pas prendre les choses odieuses ou grotesques [...]. Mais je ferai volontiers cinématographier de bonnes et belles danses d'Abomey, des cérémonies funéraires, etc. (*ibid.* : 83).

Ce travail de mise en valeur esthétique des cérémonies païennes Aupiais a l'intention de le réaliser en veillant à éviter des sujets susceptibles d'être stigmatisés comme « grotesques ». Il évacue de son « film ethnographique » toute référence à l'existence dans les consciences d'une logique de la menace sorcellaire qui pourtant émerge d'une manière impromptue dans le *Dahomey chrétien* à travers le récit d'Anna au sein

même de la doxa évangélisatrice dont la convertie est censée témoigner. En ce sens, le langage documentaire d'Aupiais exprime une représentation fondamentalement formaliste du travail d'évangélisation et de la « pénétration des masses »⁴² à mener sur le substrat culturel indigène. Cette représentation est évidente si on met en relation, par exemple, le thème du baptême évoqué dans le récit d'Anna avec certaines séquences du *Dahomey religieux*.

Dans le récit d'Anna, le rituel du baptême est présenté comme le grand tournant décidant de sa condition existentielle, mais selon une appréhension personnelle et un « usage » concret du Dieu qui diffèrent sensiblement de la vision conciliatrice transmise dans la dernière partie de la narration légendée d'Aupiais. Deux visions du religieux se confrontent ici dans un jeu de va-et-vient interprétatifs qui oscillent entre séparation et réunion de leurs signifiés. Cette perspective analytique semble confirmer que la tentative de traduire partiellement l'idiome cérémoniel « fétichiste » et ses logiques dans une langue commune, chrétienne et culturelle, traverse les deux corpus filmiques. Suivant la théorie de la « pierre d'attente » (Charles, 1929), Aupiais scrute dans les morceaux rituels choisis du vodun la présence de l'armature de la révélation originelle ainsi que les traces de sa dégénérescence (Aupiais, 1946). Il cherche ainsi des fragments de pratiques païennes à partir d'un terrain de comparaisons possibles avec la *vérité* des sacrements catholiques. C'est le cas, par exemple, du montage filmique unitaire – qui fera l'objet de conférences et d'écrits (Aupiais, 1930, 1945) – des cérémonies de « sortie » et d'« imposition du nom » aux nouveau-nés qu'il filme à Porto-Novo et dans l'Atacora, en définissant la scène filmée à Porto-Novo comme un « baptême rituel »⁴³ (photo 2). Dans les deux cas, la présentation publique de l'enfant est, d'après le missionnaire ethnologue, la preuve de la préfiguration du sacrement catholique et en même temps l'expression de la vision populaire indigène d'un geste rituel qui, comme dans le cas du récit d'Anna, est soucieux de conjurer la mort, les maladies, les mauvais sorts. Si Aupiais interprète ces rituels comme des « baptêmes », il le fait probablement aussi en raison de leur air de famille avec certains éléments de la liturgie chrétienne. Son intention d'établir un lien entre les deux cérémonies de « sortie rituelle » de l'enfant qu'il filme à Porto-Novo et dans l'Atacora est confirmée aussi par le montage qu'il effectue où les deux scènes se succèdent⁴⁴. En suivant une logique analogue, il interprète les rituels dits de « purification », tel que celui qu'il filme à Agbankamé près d'Abomey⁴⁵, comme l'expression d'une connaissance intime des indigènes de la notion de « faute » qui, selon lui, avait beaucoup intéressé les professeurs de théologie et de morale, lors des projections de la séquence dans les Instituts catholiques (Aupiais, 1945 : 29).

⁴² Titre d'une partie du *Dahomey chrétien*.

⁴³ Images AI13444 et AI13605.

⁴⁴ Image AI140888.

⁴⁵ Image AI13577.



Photo 2 : Francis Aupiais, Frédéric Gadmer, « Baptême rituel », Porto-Novo, 6 février 1930, photogramme extrait des rushes du corpus filmique *Le Dahomey religieux*. Musée Albert Kahn, Boulogne-Billancourt.

En revanche, nous n'avons pas trace dans ses productions écrites ou visuelles d'une correspondance qu'il aurait pu éventuellement instaurer entre des rites initiatiques chrétiens et la cérémonie au cours de laquelle des enfants dahoméens vont recevoir leur signe du Fa, le culte divinatoire présidant à la connaissance de leur destin et à leur inclusion dans une communauté de pratiquants⁴⁶. Contrairement à ce que Bernard Maupoil observera sur le même terrain seulement quelques années plus tard, le missionnaire ethnologue n'aperçoit pas dans l'initiation au Fa des éléments pouvant confirmer la théorie d'un message monothéiste presque intégralement perdu (Ciarcia, 2020). Et cela malgré le fait que le rite en question entérine le passage des individus à une condition existentielle où la nécessité de disposer d'une protection personnelle concrète s'articule avec leur conscience d'une destinée qui n'est pas un sort et qui ne peut pas faire l'objet d'une négociation entre le croyant et son Dieu. Héritage d'un substrat historique d'origine islamique, le Fa est, selon Maupoil, le reste fragmentaire d'une téléologie « impartiale » (Maupoil, 1943 : 152). Aupiais, qui avait mené des recherches auprès des devins, entrevoit lui aussi dans le Fa la perception d'une vague idée de Dieu : « Mais qui se cache ainsi derrière le destin ? Les Noirs croient que c'est la divinité, Dieu peut-être » (Aupiais, 1954 : 56). Néanmoins, en tant que message émanant d'une force suprême, il le rattache surtout à la conscience diffuse d'une « cause morale » (Aupiais, 2016b : 103) dont les devins seraient les interprètes et les administrateurs :

⁴⁶ Image AI13497.

Les devins tiennent une place considérable, sinon la plus importante, dans le système religieux des indigènes. Et il ne faut pas dire que cette divination est une supercherie [...] J'ai donc étudié la Divination. Je me suis trouvé en face d'une véritable institution, non seulement de divination, mais de sagesse (*ibid.* : 105-106).

Pour Aupiais, contrairement aux rites d'imposition du nom, l'expérience du Fa semble ne pas correspondre à des sacrements catholiques. En tant qu'épiphanie et interrogation d'un destin qui *parle* des/aux drames quotidiens auxquels les populations locales font face, le Fa ne s'adapte peut-être pas à la recherche évangélisatrice des traces de la révélation primordiale. Cet exemple est pourtant, lui aussi, significatif du fait que sur les lieux de tournage des deux *Dahomey* la traduction des formes apparentes d'un cérémonialisme dans (celui de) l'autre inscrit l'interaction religieuse en situation coloniale dans des logiques certes cumulatives de discours et de matériaux rituels, mais aussi dialectiques. Au sein de ces dernières, les représentations mentales des uns et des autres se croisent à travers une « longue conversation » (Comaroff, Comaroff, 1991 ; Mary, 2000) nourrie par des objets et des concepts qui peuvent être comparables ou opposables entre eux, mais aussi ineffables. C'est le cas dans les corpus filmiques d'Aupiais. Ici, à la croisée de la quête d'une moralité originelle immémoriale et de l'altération missionnaire du monde païen, une topographie de la *rencontre*, avec ses impensés et malentendus, se donne à voir. Les *Dahomey chrétien* et *Dahomey religieux* illustrent ainsi un projet de conversion porté par une attention se voulant ethnographique – et patrimonialisatrice avant la lettre – sur les cultes vodun. À travers l'analyse unitaire de ces deux corpus, nous avons observé comment Aupiais cherche à (se) représenter des sociétés qui seraient imprégnées d'une religiosité primitive leur permettant à terme de devenir authentiquement chrétiennes. Une telle vision, en dépit de son horizon d'attente utopique, participe de l'institution d'un imaginaire synchrétique. Sur les traces d'un tel imaginaire, nous avons suivi les ressorts idéologiques et les acteurs de scènes qui sont séparées et concomitantes entre elles. Dans un cadre politique, dont le regard à la fois documentaire et apologétique qu'Aupiais a tenté de promouvoir est le miroir, nous avons ainsi appréhendé la relation de contemporanéité entre ces scènes. Ici, à l'instar des individus témoins des logiques locales de la conversion, les dignitaires « traditionnels » acculturés aux rapports de pouvoirs instaurés par la domination européenne sont les interprètes/informateurs privilégiés d'une théâtralisation qui transforme des pratiques rituelles, prétendument finissantes, au prisme d'une « modernité » catholique qui voulait s'affirmer comme inéluctable.

Gaetano Ciarcia
CNRS, IMAF
ciarcia.gaetano@wanadoo.fr

Bibliographie

- ALMEIDA-TOPOR Hélène d', 2020, « Chants en *fon*, sources pour l'histoire des Amazones du Danhomé », in N. Kouamé, É. P. Meyer, A. Viguler (dir.), *Encyclopédie des historiographies : Afrique, Amériques, Asies*, Paris, Presses de l'Inalco, <https://books.openedition.org/pressesinalco/22368> (consulté le 22/07/2021).
- AUPIAIS Francis, 1930, « Présentation du film ethnographique. 1. Chez Mr. Kahn, 24 octobre 1930 ; 2. À l'Union missionnaire du clergé, le 15 décembre 1930 », texte dactylographié, archives personnelles de Noël Douau, communiquées à Martine Balard.

- AUPIAIS Francis, 1945, « Le cérémonialisme dans les religions primitives (avec projections cinématographiques) », Académie des sciences coloniales, Paris, 16 décembre 1945, p. 1-39.
- AUPIAIS Francis, 1946, « Pierres d'attente pour une chrétienté africaine », *Le Bulletin des missions*, tome XX, p. 91-103.
- AUPIAIS Francis, 1954, « Les religions africaines. "Sous l'arbre de l'attente" » [article inédit préparé pour le n° 1 de la revue *Bible et mission*, interdit par le Vatican], texte dactylographié, archives personnelles de Noël Douau, communiquées à Martine Balard, p. 49-59.
- AUPIAIS Francis, 2016a, *Lettres à Paul Hazoumé*, Rome, SMA-Sankofa.
- AUPIAIS Francis, 2016b, « L'inquiétude morale : la responsabilité, les devins. Les Noirs de l'Afrique occidentale », 7^e conférence, jeudi 30 mai 1929, in *Cours et Causeries pour « réhabiliter les Noirs »*, Rome, SMA-Sankofa, p. 101-112.
- BALARD Martine, 1999, *Dahomey 1930 : mission catholique et culte vodoun. L'œuvre de Francis Aupiais (1877-1945) missionnaire et ethnographe*, Paris, L'Harmattan.
- BAZIN Jean, 1986, « Retour aux choses-dieux », in C. Malamoud, J.-P. Vernant (dir.), *Corps des dieux*, Paris, Gallimard, p. 253-273.
- BEAUSOLEIL Jeanne, ORY Pascal (dir.), 1995, *Albert Kahn. Réalités d'une utopie*, Boulogne-Billancourt, musée Albert-Kahn.
- BOUCHER André (Mgr.), 1926, « Une fête à Porto-Novo », *Bulletin de l'année apostolique*, janvier, p. 9-14.
- CHARLES Pierre, 1929, « Les obstacles à l'apostolat », *La Croix*, 12 septembre.
- CIARCIA Gaetano, 2019a, « Le cas du corpus filmique *Le Dahomey chrétien* dans l'œuvre éditoriale et filmique de Francis Aupiais », *ethnographiques.org*, 37, <https://www.ethnographiques.org/2019/Ciarcia> (consulté le 22/07/2021).
- CIARCIA Gaetano, 2019b, « Le paganisme et son ordre moral. Le vodun comme "pierre d'attente" dans le corpus filmique *Le Dahomey religieux* de Francis Aupiais (1930) », in A. Mary, G. Ciarcia, (dir.), *Ethnologie en situation missionnaire, Les Carnets de Bérose*, 12, <http://www.berose.fr/article1796.html> (consulté le 22/07/2021).
- CIARCIA Gaetano, 2020, « Des flux historiques et des reflux ethnologiques. Effets de réception de deux études de Bernard Maupoil et Pierre Verger (Dahomey, 1943-1953) », *Journal des africanistes*, 90, p. 80-112.
- COMAROFF Jean, COMAROFF John, 1991, *Christianity, Colonialism and Consciousness in South Africa*, Chicago, The University of Chicago Press.
- DIANTEILL Erwan, 2015, « Hérode africain : l'Épiphanie à Porto-Novo (Bénin) », *L'Homme*, 213, p. 33-68.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2000, *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit.
- GLELE Maurice Ahanhanzo, 1974, *Le Danxomé : du pouvoir aja à la nation fon*, Paris, Nubia.
- HALBWACHS Maurice, 1994 [1941], *La topographie légendaire des évangiles en terre sainte*, Paris, Presses universitaires de France.
- HORTON Robin, 1971, "African Conversion", *Africa*, 41, p. 85-108.
- KITI Gabriel, 1926, « Le Fétichisme au Dahomey », *La reconnaissance africaine*, 21, p. 7-8 ; 22, p. 7 ; 25, p. 2-3.

- LONDRES Albert, 1998 [1929], *Terre d'ébène*, Paris, Le Serpent à Plumes.
- MANDIROLA Renzo, MOREL Yves (dir.), 1997, *Journal de Francesco Borghero, premier missionnaire du Dahomey, 1861-1865. Sa vie, son journal, 1860-1864, la relation de 1863*, Paris, Karthala.
- MARIE-ALOYSIA (révérende mère), 1931, « Élisabeth et Anna », *Annales de la propagation de la foi et de Saint-Pierre Apôtre*, 614, p. 11-22.
- MARTY Paul, 1926, *Étude sur l'Islam au Dahomey*, Paris, Éditions Ernest Leroux.
- MARY André, 1999, *Le défi du syncrétisme. Le travail symbolique de la religion d'Eboga (Gabon)*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- MARY André, 2000, « Conversion et conversation. Les paradoxes de l'entreprise missionnaire », *Cahiers d'études Africaines*, 160, p. 779-800.
- MARY André, 2019, « La tournée africaine de Maurice Leenhardt (1922-1923). Le dilemme de la condition missionnaire », in A. Mary, G. Ciarcia (éd.), *Ethnologie en situation missionnaire, Carnet de Bérose*, 12, http://www.berose.fr/IMG/pdf/carnet_de_berose_no12_mary_ciarcia_2019.pdf (consulté le 22/07/2021).
- MAUPOIL Bernard, 1943, *La Géomancie à l'ancienne côte des Esclaves*, Paris, Institut d'ethnologie.
- NICOUE A., 1931, « Les chefs indigènes à l'Exposition coloniale », *L'Écho des missions africaines des Lyon*, novembre, p. 196-198.
- PEEL John D. Y., 1990, "The Pastor and the Babalawo: the Interaction of Religions in Nineteenth- Century Yorubaland", *Africa*, 60, p. 338-369.
- PICHON Charles, 1931, « Cinéma et missions », *Archives de la Société des missions africaines*, AMA 3H53, Rome, p. 1-3.
- Reconnaissance africaine (La)*, 1925-1927, collection complète des 45 numéros, Porto-Novo, Imprimerie d'Oliveria.
- TRICHET Pierre, 2013, « Le père Aupiais et ses deux films de 1930 sur les religions au Dahomey », in É. Gangnat, A. Lenoble-Bart et J.-F. Zorn (dir.), *Mission et cinéma. Films missionnaires et missionnaires au cinéma*, Paris, Karthala, p. 39-57.
- VEZYROGLOU Dimitri, 2004, « Les catholiques, le cinéma et la conquête des masses : le tournant de la fin des années 1920 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 51, p. 115-134.

Filmographie

- AUPIAIS Francis, GADMER Frédéric, 1930, *Le Dahomey chrétien*, corpus filmique documentaire, 3h 30 min., Société des missions africaines de Lyon.
- AUPIAIS Francis, GADMER Frédéric, 1930, *Le Dahomey religieux*, corpus filmique documentaire, 3h 30 min., Boulogne-Billancourt, musée Albert-Kahn.
- BEAUSOLEIL Jeanne, 1996, *Dahomey 1930 Bénin 1996*, film documentaire, 24 min., Boulogne-Billancourt, musée Albert-Kahn.

Dans l'œuvre du missionnaire et ethnologue Francis Aupiais, les deux corpus filmiques dits *Le Dahomey chrétien* et *Le Dahomey religieux*, réalisés en 1930, documentent respectivement l'existence d'un monde « païen » ancien et d'un monde « nouveau » en cours de christianisation. Au lieu de dissimuler les interactions entre les deux *Dahomey*, une telle coupure

exprime des apories et des syncrétismes significatifs d'un processus d'évangélisation confronté à la vivacité des cultes vodun. À travers une lecture unitaire des deux corpus, l'analyse des contenus des scènes filmées par Aupiais et son cadreur Frédéric Gadmer entend apporter une contribution à la problématique historique et anthropologique de la « conversion africaine ».

Mots-clés : évangélisation, syncrétisme, cultes vodun, situation missionnaire, images filmiques.

A legendary topography of the conversion or the documentary cinema of the two *Dahomey* by Francis Aupiais

In the work of the missionary and ethnologist Francis Aupiais, the two filmic corpuses known as *Le Dahomey chrétien* et *Le Dahomey religieux*, made in 1930, document respectively the existence of an ancient "pagan" world and a "new" world in the process of Christianisation. Rather than concealing the interactions between two *Dahomey*, such a cut expresses significant aporias and syncretisms of an evangelisation process confronted with the vivacity of vodun cults. Through a unitary reading of the two corpuses, the analysis of the contents of the scenes filmed by Aupiais and his operator Frédéric Gadmer intends to make a contribution to the historical and anthropological problematic of the "African conversion".

Keywords: evangelisation, syncretism, vodun cults, missionary situation, film images.

Una topografía legendaria de la conversión o el cine documental de los dos *Dahomey* de Francis Aupiais

En la obra del misionero y etnólogo Francis Aupiais, los dos corpus fílmicos conocidos como *Le Dahomey chrétien* et *Le Dahomey*, realizados en 1930, documentan respectivamente la existencia de un antiguo mundo "pagano" y un "nuevo" mundo en proceso de cristianización. En lugar de ocultar las interacciones entre dos *Dahomey*, esa división cinematográfica expresa aporías y sincretismos significativos de un proceso de evangelización enfrentado a la vivacidad de los cultos vudú. Mediante una lectura unitaria de los dos corpus, el análisis del contenido de las escenas filmadas por Aupiais y su operador Frédéric Gadmer pretende aportar una contribución a la problemática histórica y antropológica de la "conversión africana".

Palabras clave: evangelización, sincretismo, cultos vudú, situación misionaria, imágenes animadas, cine documental.