



Autoportrait, in Le Messenger, photographies 1932-1962.

“Quand je prends des photos, ce n’est pas moi qui photographie, c’est quelque chose en moi qui appuie sur le déclencheur sans que je décide vraiment...”

Pierre Verger

De profil, sans nous cacher complètement son visage, mais en masquant son regard, Pierre Verger semble poser timidement devant un autre photographe, sa chère “Rolleiflex” à la main. C’est pourtant lui qui a réalisé cet auto-portrait dans un miroir, mais c’est bien “elle”, sa caméra qui nous regarde : Pierre Verger a dirigé “consciemment” son viseur vers nous, les spectateurs-voyeurs, comme pour nous montrer qu’il ne contrôle déjà plus complètement ses gestes de photographe. Découvrir ce “quelque chose en” Pierre Verger qui photographie, cette manière de faire, à partir de l’analyse de ses images et de son discours sur l’acte photographique, tel est le parcours que propose cet article. Mon objectif est ici de montrer que les inconsciences du regard photographique laissent surgir un “regard artistique”, cet autre regard dont Verger se détournait souvent, du moins en paroles, car ses gestes de photographe le trahissaient parfois, en le poussant, en le forçant, contre sa volonté même, à appuyer sur le déclencheur au “moment de la beauté”, comme pour les surprendre en même temps, lui et cette réalité immortalisée. Maintenant, quand on ouvre, comme des boîtes de Pandore, les petites caisses de bois qui conservent encore, tant bien que mal, les soixante trois mille négatifs des photographies de Pierre Verger, c’est une mémoire toute entière qui réapparaît, la sienne, celle qu’il a lui-même voulu fixer sur la pellicule, mais également celle de la ville où il a vécu pendant plus de quarante ans, Salvador. Lorsqu’on se penche sur les photographies conservées par la Fondation Pierre Verger, à Salvador, ce sont des milliers de personnages, de corps qui semblent ressusciter... des corps qui travaillent, qui marchent, se reposent, s’endorment et semblent parfois se réveiller d’une douce transe ou d’un rêve éveillé. Ces photographies nous donnent à voir ce qu’il a vu, lui, Pierre Verger, et ce qu’il en a retenu en se “fabriquant des souvenirs” avec sa caméra photographique *Rolleiflex*.

Malheureusement, de cette mémoire “visuelle”, peu de photographies ont été publiées, et parmi les milliers de “portraits” que Verger a tiré de Salvador, seules une centaine de photographies sont accessibles au regard du public. Pour les autres, il faut se rendre chez lui, dans sa maison peinte en rouge du quartier populaire *Vasco da Gama*, qu’il a transformée de son vivant en une Fondation Pierre Verger pour conserver sa vision des mondes qu’il a parcouru, sa mémoire en images. Dès lors, même si après avoir vu beaucoup

* Docteur en Anthropologie (E.H.E.S.S) et chercheur invité de l’Université fédérale de Bahia (Salvador, Brésil)

d'autres photographies de Salvador, la sélection est difficile, c'est essentiellement à partir de deux de ses albums¹ de "*souvenirs*" de Salvador, des images qu'il avait choisi pour représenter la ville où il avait finalement résolu de retirer son "*pieu de l'étrier*" et de se fixer définitivement, que j'ai entrepris de montrer comment Verger envisageait la photographie, comment il l'a faite, quelle place il lui attribuait dans sa vie et à quelles fonctions il la destinait au sein de son travail photo-ethnographique.

Dans cet article, j'ai cherché à focaliser mon regard sur les rôles joués par la photographie dans les "parcours de terrain" réalisés par Pierre Verger et en particulier sur les regards qu'il a porté pendant plus de quarante ans sur Salvador. A travers un regard réfléchissant sur son oeuvre photographique, mon intention est de proposer une "*anthropologie de la photographie*" (Garrigues, 1991) de Pierre Verger à partir de sa "*mémoire fixée*" et de son discours sur la photographie, mais également en tenant compte de mes propres regards sur les "représentations" qu'il a personnellement sélectionnées de cette ville et sur ce qu'elles reflètent quand je les compare à celles qui défilent, cinquante ans plus tard, devant mes yeux au cours de mes propres flâneries anthropologiques dans les rues de Salvador. Ces croisements et dé-croisements de regards, cette double mise en abîme du visuel bahianais permettent de travailler l'idée de réflexivité dans une perspective d'interprétation psychanalytique des "inconsciences" du regard, tout comme d'ailleurs de ses inconstances. A partir de ce moment, j'ai commencé à apercevoir, ce qui, dans le fond, ne me regardait pas (l'inconscient du photographe...), mais que je voyais néanmoins de plus en plus nettement dans les images qu'il avait lui-même sélectionnées "*inconsciemment*"² en appuyant d'abord sur le déclic de son appareil photographique et en les choisissant ensuite pour figurer dans les albums consacrés à Salvador. Dans ce sens, avec beaucoup d'inconscience et de pudeur, Pierre Verger nous propose de découvrir les images qui hantaient son propre inconscient et nous invite cordialement à une sorte de voyage d'introspection, en confrontant notre regard de voyeur avec ce que sa mémoire visuelle affective a retenu et fixé sur la pellicule.

1. Regards croisés sur les différences culturelles : le visuel du corps...

Voir ailleurs, et voir autrement, intimement, c'est ce que Pierre Verger avait appris à faire en un clin d'oeil, comme d'autres, par exemple comme son ami Carybe, savaient peindre une scène de rituel de Candomblé d'un seul coup de pinceau. Le pied à l'étrier et le regard au creux de la main, Pierre Verger semble avoir découvert comment l'amour de la flânerie et le désir de rencontrer "*ceux qui ne lui ressemblent pas*" peuvent se transformer en une véritable gastronomie du regard, une délectation visuelle des différences d'ordre culturel. Son regard qui semble faire ses délices des choses vues, ne laisse passer aucun moment de la vie humaine qui l'entoure, immédiatement immortalisé d'un seul clic, d'un seul coup d'oeil. A l'aide de ces images, obtenues en promenant son regard dans les rues de Salvador, et en particulier dans le quartier du Pelourinho, qu'il affectionnait beaucoup et où il avait établi domicile dans les années 50, après avoir laissé l'hôtel de la rue *Chile*, Pierre Verger fait le portrait du Salvador des années cinquante, le portrait d'une ville dont il s'était épris et qu'il avait choisi pour s'installer, pour se poser, pour se reposer entre deux voyages.

C'est aussi à Salvador que j'ai, pour la première fois, entendu parler de Verger. Je me souviens que, la première fois que j'ai vu ses photographies de Salvador, en 1998, j'ai été étonné de reconnaître des scènes, heureux de voir que tout n'avait pas changé et que ce qui faisait que Salvador était l'endroit où je voulais vivre, n'avait pas échappé à cet autre regard cinquante ans plus tôt ; il suffit par exemple d'aller flâner sur la place *Dois de Julho*, dans le centre, pour voir des scènes de repos identiques à celles que Verger avait photographiées, et d'arriver bien tôt à l'église *Nossa Senhora da Conceição*, dans la ville basse, le jour de la fête de *Bonfim* pour apercevoir ces femmes, bien habillées et déjà prêtes à voir la procession passer, qui se protègent des rayons du soleil qui apparaît derrière l'île d'Itaparica. Alors, quand d'autres nous donnent à voir, ce que nous découvrons pour la première fois, cette complicité de regard prend la force du déjà-vu et participe profondément à la construction de notre propre regard.

¹ Retratos da Bahia e Centro historico de Salvador, editora Corrupio, Salvador.

² Cet article a été inspiré par l'entretien que Pierre Verger a réalisé en 1991 avec Emmanuel Garrigues et alimenté les nombreuses pistes de lecture de l'oeuvre de Verger que leur dialogue a profondément "ouvert". Je remercie donc Emmanuel Garrigue pour sa cordialité et pour les idées que nous avons échangées.

Pourtant, ma rencontre avec Pierre Verger est récente et j'ai même l'impression d'être arrivé un peu en retard à Salvador, car j'y vis depuis 1998 et je n'ai pu donc le connaître qu'à travers ses images. Alors que je venais faire mon terrain de recherche doctorale sur les usages sociaux du corps au Brésil, et plus particulièrement sur les relations existant entre le culte du corps par son entretien esthétique et les mises en scènes de la cordialité, j'ai eu la chance de découvrir l'oeuvre de Pierre Verger, qui donnait une nouvelle dimension à ma recherche. Non seulement, elle m'offrait une dimension historique, en me permettant de comparer ce que je voyais à ce qu'il avait vu, mais surtout elle m'influçait plus encore dans mon orientation "méthodologique" en me donnant à voir toute la richesse qu'une 3 Anthropologie Visuelle du Corps pouvait révéler ici, à Salvador. Mais il y avait autre chose, il y avait aussi, dans cette possibilité de voir Salvador cinquante ans plus tôt, quelque chose qui ne relevait pas de l'histoire, du temps, mais plutôt des caractéristiques du regard lui-même et, en particulier, de la façon dont la culture originelle du "voyeur" l'influence inconsciemment. Pierre Verger, tout comme moi, avait vécu toute sa jeunesse en France, et cette même culture du visible, cette profonde "éducation du regard" soulignait des aspects "visuels" de la culture bahianaise, qui me sautèrent également aux yeux lorsque j'ai débarqué à Salvador: la cordialité des relations sociales, réalisées sur le mode de l'empathie et de la sympathie, et surtout l'invraisemblable expressivité du corps et les techniques du corps qui s'y associent sont au coeur de l'oeuvre photographique de Verger, et pas seulement celle réalisée à Salvador.

Dans ce sens, il me semble que le regard photographique de Pierre Verger sur Salvador propose déjà une sorte d'anthropologie du visuel bahianais, de ses aspects matériels (l'architecture, les corps...) de ce qu'on pouvait y voir dans les années cinquante, dans les rues, sur le port et dans les *terreiros* de Candomblé. Toute sa vie, Pierre Verger s'est attaché à photographier les gens qu'il observait au quotidien: "*je faisais les photos que j'avais envie de faire*" (Verger,1991). Il avait l'habitude de ne photographier que ce qui l'intéressait, ce qui lui plaisait de voir et de pouvoir revoir plus tard en utilisant son appareil de « prise de vue ». Verger semble avoir compris très vite, parce que son regard avait déjà été sensibilisé, aiguë par de nombreux voyages autour du monde, que plus la recherche de différences s'attache à saisir le « corporel » et le matériel, plus les images deviennent un moyen facile d'expression des cultures. Cette intuition ne ne l'empêcha pas de travailler sur la religiosité et ses représentations collectives et de mettre en oeuvre les prémisses d'une anthropologie visuelle des religions, en utilisant l'image photographique comme base de recherche comparative et comme embrayeur de récit, en particulier dans son travail sur les rituels religieux et les similitudes de ces « *techniques religieuses du corps* » (Mauss,1950:373) entre l'Afrique et le Brésil. Mais, dans son travail photographique sur Salvador, Verger semble toujours enclin à resserrer son champs visuel sur son environnement le plus proche, celui qui l'entoure dans sa vie quotidienne à Salvador, celui qui l'affecte directement, personnellement, celui dans lequel il s'est volontairement intégré et dans lequel il a finalement fondu son regard de « gringo ».

Comme le disait avec beaucoup de bon sens, Margareth Mead lorsqu'elle collabora avec Gregory Bateson: "*des photographies prises par un observateur peuvent donner lieu à une autre analyse par un autre observateur...*" (Bateson G. et Mead M.,1942). Dès lors, quand je regarde les albums consacrés à Salvador, je vois du sens "*corporel*" se dégager de beaucoup de clichés et j'ai l'impression (Verger était un lecteur de Mauss) que ces clichés illustreraient parfaitement les fameuses "*techniques du corps*" définies comme "*les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps*" (Mauss, 1950:365). Les techniques de "port" de marchandise sur la tête, les scènes de pêche traditionnelle au filet, c'est à dire les "*techniques de l'activité, du mouvement*" mais également les façons de dormir dans l'espace public ou ce que Mauss appelait "*les techniques de repos*", les techniques de préparation culinaire des acarajés, jusqu'aux techniques du regarder, accoudé à la fenêtre ou appuyé à la devanture de sa porte... Pierre Verger montre, dans ces photographies, à quel point il était sensible à la culture populaire bahianaise et aux "images du corps" qu'elle dégageait.

Pierre Verger construit son oeuvre autour du corps humain saisi dans des activités corporelles, et c'est moins au langage du corps qu'il s'intéresse qu'à l'expressivité corporelle, au corps en mouvement de chair et de peau... Alors, qu'ils soient en transe, endormis au pied d'un arbre ou en train de regarder avec curiosité le photographe, les gens rencontrés, les corps photographiés sont toujours pleins de vie, de cette vie que le photographe a réussi à emprisonner en un déclic. Et les personnes photographiées parlent autant de leur propre condition que du regard de Verger sur celle-ci, car il faut bien tenir compte de la dimension subjective du regard, aussi bien chez l'observant que chez l'observé, afin de mettre en relief la complexité

de la relation observant/observé dans ses composantes sexuelles, raciales et culturelles. C'est là une des premières ambiguïtés de la photographie: *"Il y a une ambiguïté fondamentale de la photographie ; elle est, à la fois, un objet, un résultat, une photographie et elle est en même temps une pratique, un moyen d'expression, une manière d'être : le photographe. Dans la mesure où elle fixe et isole des regards, ou elle immobilise des coups d'oeil précis... la photographie dévoile autant ce que le regardeur a vu, qu'elles le dévoilent dans son intimité de regardeur, par l'intermédiaire de son regard dévoilé dans ses productions photographiques"* (Garrigues, 1991). En suivant le chemin de ses désirs, les intuitions de son regard, c'était souvent l'homme, ou plutôt la *"personne"*, dans le sens où Mauss la définit, 4 qui se retrouvaient au centre de l'intérêt du photographe, au coeur de la photographie. Pierre Verger disait qu'il aimait tout photographier les gens pour lui-même, comme pour s'en souvenir et garder un trace de cette rencontre, qui n'était le plus souvent que visuelle. Par ce type de discours, il semble vouloir se dégager de la responsabilité qui incombe à celui qui enregistre définitivement ses propres regards, qui deviennent alors susceptibles d'être vus par d'autres et jugés. Avant d'être proposée au regard d'autrui, une image est produite par soi, pour soi, et invite à une introspection. C'est ce que Pierre Verger ne cesse de répéter à propos de ses images, en expliquant par exemple que la photographie, *"c'est une série de témoignages de ce fameux inconscient que l'on ne peut guère appréhender"* (Verger,1991). La gestion du regard, de l'anthropologue, du photographe ou d'un autre *"regardeur"* dépend toujours, non seulement de sa *"personnalité modale"* (Devereux,1970 :114), intimement liée à sa culture sensorielle d'origine, mais également de l'endroit où il se trouve et de ce qu'il regarde.

A Salvador, le fait d'observer attentivement quelqu'un, même avec une légère insistance de curiosité, n'implique pas la mise en place de stratégies de discrétion ; le regard à l'autre n'est pas contrôlé par des codes préétablis par une culture de la vision, comme il l'est en France par exemple (Le Breton, 1996 et Nahoum-Grappe, 1998). A Salvador, l'accès visuel à l'autre et les échanges de regards sont *"libres"* de par un certain détachement par rapport au fait de se sentir observé, regardé et même dévoré des yeux. Les expositions individuelles des corps dans l'espace public, caractéristiques d'une certaine *corpolarité*¹, invitent ici à une certaine banalisation du fait de regarder et d'être vu *"regardant"*. Dans ce contexte visualiste, *"être exposé ou observé, c'est prendre des poses. C'est tout l'art de l'exposition pour chacun de nous : assumer le fait que nous sommes visibles et voyants, observables sans doute, mais aussi observateurs parce que nous savons que nous sommes observables"*(Joseph,1999:24). Rien de tel pour faciliter, voire encourager le travail de *"voyeur"* du photographe ou de l'anthropologue, et les images réalisées par Pierre Verger sur Salvador donnent alors à voir ce que les Bahianais peuvent voir d'eux-mêmes, une sorte de sens commun visuel, des images ordinaires qui font partie de l'univers visible de ceux que l'on peut retrouver, cinquante ans plus tard, dans la même position, répétant les mêmes gestes... les mêmes sourires.

De toutes façons, le regard, qu'il soit photographique ou anthropologique, n'est jamais neutre, objectif, méthodique, et les images du corps réalisées par Verger ne dévoilent qu'une partie infime de la réalité quotidienne à Salvador : celle que Verger a choisi de *"mémoriser"*. Toute vision de l'autre est donc profondément conditionnée par les formes et les figures de sens commun que le *"voyeur"* choisit de regarder et de mémoriser, choix souvent guidé par l'éducation sensorielle et corporelle qu'il a reçu, par la tradition intellectuelle et par les théories sociales qui l'influencent implicitement et qui constituent une forme souterraine d'orientation culturelle de son regard : les racines de son *"contre-regard"*, le *"Surmoi"* de son système de vision. Le regard fonctionne comme un *"filtre"*, mais il ne filtre pas tout et de nombreuses bribes d'inconscient se retrouvent dans les images *"retenues"*. Je pense que, comme moi cinquante ans plus tard, Pierre Verger a été d'abord étonné, puis enchanté par les usages sociaux du corps à Salvador et la façon dont la *cordialité*² prenait ici une tournure corporelle, en parfait contraste avec la *"civilité corporelle"* et les mises en scène du corps dans la vie quotidienne, d'usage en France. Ce contraste visible, appuyé par les différences d'ordre culturel, vient alimenter son regard de *contre-transfert* dans le sens où il appuie son regard sur des gestes, des moments, sur l'extraordinaire expressivité des corps, qui pour un Bahianais sont complètement *"anodins"*, presque *"invisibles"* de par leur banalité ; l'habitude, la routine et le quotidien diluant souvent l'expertise du regard et nous faisant passer, l'air de rien, à coté de détails ordinaires qui en

¹ « Idolâtrie du corps » caractéristique des sociétés somatophiles qui exaltent le corps et le mettent en valeur. La corpolarité désigne une participation active et visible du corps dans les vécus quotidiens et un souci constant et conscient du corps.

² Principe original et irrésistible de socialisation défini comme une capacité et une volonté d'exprimer une réaction affective, émotive et personnelle au cours d'une interaction sociale ; Cf S.Buarque de Hollanda, 1936.

disent long sur une culture particulière, celle qui nous échappe parce qu'elle nous est trop familière, trop souvent vue.

Enregistrer ce qui l'entoure, photographier ses voisines, Verger semblait toujours enclin à se fabriquer des souvenirs photographiques de sa propre existence : *"Dans les années 50, j'ai vécu plus de dix ans dans ce quartier, plein de ruines et de taudis. Je vivais au dernier étage d'une maison, détruite par un incendie, située rue Caminho novo de Tabõa, où il y avait, parmi mes voisins locataires, des jeunes filles spécialisées dans l'alissage de cheveux crépus et frisés..."*(Verger,1989). Dans l'univers 5 sensuel des quartiers populaires de Salvador, Pierre Verger semble *"manger avec ses yeux"* tout ce qu'il découvre alors de *"différent"* : son regard de *"voyeur sublimé"* déguste les différences culturelles qui s'étalent devant lui et qu'il a eu le temps de digérer avant d'appuyer sur le déclic de sa Rolleiflex. Essentiellement réalisées au début de son séjour à Salvador, les photographies rassemblées dans *Retratos da Bahia* semblent porter en elles cet enthousiasme des premiers regards, cette envie de se surprendre soi-même en se plongeant dans le radicalement *"différent"*. Sorte d'anthropophagie visuelle, le travail photographique de Verger, en se concentrant sur les mises en jeux du corps à Salvador, le rendent en quelque sorte, cannibale, mangeur de la chair de l'autre et semble vouloir nous rappeler sans cesse que *"le regard est un contact, qu'il touche l'autre et que la tactilité qu'il revêt est loin de passer inaperçue dans l'imaginaire social"* (Le Breton,1992:15), et ceci, en France comme au Brésil. La ritualité du regard (où, quand et comment porter les yeux sur autrui) varie selon les sociétés et selon les contextes d'interactions que celles-ci proposent à l'expressivité du regard. A Salvador, comme dans un jeu de miroir, la représentation de mon corps et de mon identité culturelle se reflète dans celle que les autres me renvoient, de par leurs différences, tant dans l'apparence physique que dans la gestion du corps et de ses mouvements. Les regards que je reçois ici expriment souvent une curiosité, sans inhibition aucune, et je surprend parfois au cours de mes flâneries dans les rues du centre de Salvador, des regards qui s'adressent directement à cette différence d'apparence physique, à mon étrangeté et à mon statut de « gringo ». Paradoxalement, et ceci dès le début de mon séjour à Salvador, je me suis senti beaucoup plus observé qu'observant et observateur : ceux que j'étais venu regarder, rencontrer, me renvoyaient cette même curiosité, ou mieux, ils semblaient la détourner complètement.

"Etrange étranger"... ces regards de transfert de l'observé sur l'observateur mettent en évidence toute l'ambiguïté du regard, qu'il soit photographique ou anthropologique et dévoilent des réciprocitys entre observateur et sujet : Qui regarde Qui ? comment ? et avec quelles intentions ?

Quand Georges Devereux, ethnopsychiatre, invitaient les chercheurs en sciences sociales à ne pas négliger l'examen introspectif de leur *"contre-transfert"*, c'est à dire de *"leur engagement personnel, intime et culturel sur leur terrain de recherche et des déformations de la réalité appréhendée qui en résultent"* (Devereux,1980:50), il pensait également, sans aucun doute à ses *"contre-regards"*, ceux de celui qui ne peut pas encore comprendre ce qu'il voit mais qui participe néanmoins à des échanges de regards significatifs. La gestion du regard et les gestes du photographe sont toujours intimement liés à son terrain et au contexte dans lequel son regard s'insère. Dans l'expérience de conversion du regard que constitue le travail de terrain, ma rencontre avec l'imagerie de Verger m'a permis de comprendre à quel point cette fascination et cet intérêt anthropologique pour les choses du corps pouvait être vus comme une sorte de contrepoint, contre-transfert culturel, répondant à l'effacement visuel dont le corps est l'objet en France (Le Breton,1992).

Par ailleurs, le regard du photographe ne va pas, ne peut pas nous montrer tous les côtés de ce qu'il voit, il doit faire un choix, un arrêt-sur-image, pause dans le temps de la vision que la rapidité et l'irréversibilité du geste semblent rendre *"incontrôlable par la conscience"* et proche de l'inconscient, du hasard... La sélection qui apparaît dans les photographies est déjà une interprétation du visuel qui l'entoure et un point de vue personnel. En découvrant l'oeuvre d'un autre photographe français, ayant fait des photographies de Salvador à la même époque, j'ai finalement compris à quel point, comme le dit J. L. Godard, *"chaque oeil négocie pour lui-même"*¹, car le regard d'un autre photographe peut donner à voir tout autre chose... du même endroit à la même époque. Marcel Gautherot, qui utilise lui aussi une Rolleiflex a commencé, comme Verger d'ailleurs, par aborder Salvador avec le regard d'un architecte, ses photographies

¹ Godard J. L. *Histoire(s) du cinéma*, Gallimard, 1998.

des villes Hautes et Basses, du port et du Porto da Barra, rappellent inévitablement les photographies de Pierre Verger publiées dans son livre, *Centro Histórico de Salvador*.

Mais Marcel Gautherot, grand admirateur de Eisenstein, va privilégier dans ses images de Salvador, les plans d'ensemble, les prises de vue en contre-plongée, les panoramiques... c'est-à-dire toutes les techniques cinématographiques de prise de vue, qui font que son regard est beaucoup moins "*personnel*" et "*intimiste*" que celui de Verger. D'abord, Gautherot ne vit pas à Salvador mais à Rio de Janeiro, mais surtout, il ne semble pas partager la même vision du monde que Verger et il se place toujours 6 dans un "hors-le-monde" qui semble exclure toute relation cordiale avec les sujets photographiés. Dans les photographies de Gautherot, les échanges de regards avec ses sujets sont extrêmement rares et il semble toujours enclin à garder ses distances, en privilégiant des scènes de foule, des scènes où les personnages sont de dos. Souvent, le regard discret de Gautherot semble se glisser dans le flux des passants, dans le mouvement pour finalement nous donner une vision presque "anonyme" des habitants de Salvador, une autre version des lieux en somme.

Sa formation d'architecte et son regard "cinématographique" le distancient notablement de l'individu au profit d'une recherche des lignes de fuite et des angles de prise de vue, un travail sur les ombres et les lumières qui montrent l'infiniment "grand", le lointain, là où Verger voyait les détails, le monde du proche et les images qui l'affectaient directement. A travers cette relation d'affectivité à l'Autre, Pierre Verger nous montre à quel point, comme dit Deleuze : "*la subjectivité est soustractive, elle soustrait de la chose ce qui ne l'intéresse pas*" (1983), et nous invite à entreprendre une véritable anthropologie des photographies de Pierre Verger, une analyse de son regard, de ce qu'il a retenu afin de nous permettre, comme le fait remarquer Emmanuel Garrigues "*de voir d'un autre oeil*" toute l'étendue de son oeuvre.

2. Entre Matière et Mémoire : "*l'image-affection*"

"*Toute conscience est conscience de quelque chose*"¹. Celle du photographe est toujours consciente de ce qu'elle voit, pas toujours de ce qu'elle se représente, et encore moins de ce qui la touche, au-delà d'elle, dans les profondeurs de l'inconscient. Si Pierre Verger semble souvent photographier ce qui le touche personnellement, ce qui l'affecte, ce qui lui plaît, quitte à réitérer les mêmes scènes, enregistrer plusieurs fois les mêmes regards, en laissant son inconscient décider pour lui, comme il le dit... il doit finalement bien admettre l'évidence suivante : "*à force de refuser ce qui en principe me déplaît, il est possible que je fasse des choses qui me plaisent, mais je n'en suis pas conscient*" (Souty, 1998). Il se répète donc souvent, comme pour s'en convaincre lui-même, je fais des photographies qui me plaisent, mais je n'en suis pas conscient sur le moment, ce n'est pas moi qui les produit, c'est autre chose... une chose... quelque chose de bien mystérieux !

En suivant cette piste analytique, ouverte lors de son entretien avec Emmanuel Garrigues, la question du regard de Pierre Verger sur Salvador peut être posée sous l'angle psychanalytique du conscient et de l'inconscient, en cherchant à isoler les figures et autres *punctum* qui habitent ses photographies, et en s'attachant également à essayer de reconnaître ce qu'il s'approprie personnellement de la culture qui l'entoure. En analysant les motivations inconscientes invoquées par le photographe, on découvre rapidement ce qui se cache au creux des apparences et également que l'inconscience inévitable du regard n'exclut pas une grande conscience morale, bien au contraire, elle ne fait que la maîtriser plus intimement, plus profondément. La photographie est un mode de rencontre anthropologique dans lequel l'acte photographique est souvent directement lié à un principe d'incertitude, d'inconscience, qui implique le risque de réactivité de l'observé par rapport à l'observateur et mon intention est donc ici de travailler sur cette esthétique inconsciente de l'instantané que Pierre Verger commentait souvent lui-même en toute connaissance de cause.

Pierre Verger a toujours eu la curiosité d'observer et de chercher à comprendre ce qu'il voyait des multiples facettes de l'homme avec un regard "*libre*", libre des théories des sciences humaines, libre des nombreux a priori (en portugais en dirait ici *preconceito*) que l'étranger peut emmener avec lui en voyage ou

¹ Husserl, *Phénoménologie de la conscience*, Gallimard, 1955.

même quand il vit à l'étranger, un regard libre des censures de l'intellect, libre de la conscience. Il ne ressentait donc pas cette fausse pudeur devant l'image, considérée dans nos sciences humaines comme trop proche du ressenti, de l'expérience esthétique qui lui est associée et beaucoup trop imprégnée de subjectivité. La culture d'origine du "voyeur" influence ses moindres regards parce que "*chaque développement intrapsychique mobilise certains impératifs culturels qui le renforcent, tout comme chaque réaction culturelle mobilise des motifs et des processus subjectifs qui la renforcent*" (Devereux, 1970 :116). Ce sont ces *motifs* inconscients qu'il m'importe ici de mettre en évidence dans l'oeuvre de Pierre Verger en considérant que la question du regard du photographe peut être posée sous un angle psychanalytique, dans lequel le "coup d'oeil" devient un commentaire permanent de l'interaction elle-même et un élément d'analyse de l'inconscient du regard du photographe. 7

Le regard en soi n'a finalement pas grand chose d'individuel, il s'insère toujours dans des déjà-vu, des clichés que d'autres ont observés, vus, revus... mais qu'ils n'ont jamais isolés du réel vu. De ces images mentales qui passent de notre champ de vision à notre mémoire, sans parfois même effleurer notre conscience, le photographe fait un arrêt sur image, un arrêt du défilement de sa mémoire, une sorte de pause. Dans ce sens, la "*mémoire visuelle affective*" de Verger, fait que, ce qui est d'abord découvert puis revu de nombreuses fois, ne passe dans les oubliettes du déjà-vu qu'une fois que le déclic de l'appareil a bien immortalisé le scène. En effet, derrière les masques de la *spontanéité*, de *l'immédiat*, de *l'imprévu*, se cachent les réserves d'images de la mémoire affective visuelle, mémorisation inconsciente de ce qui est vu et qui permet au photographe d'isoler dans son champs visuel, ce qui appartient au *déjà-vu*, instantanément *re-connu* comme un élément pertinent dans ce qu'il observe et il suffit alors d'un éclair de conscience pour fixer, en appuyant sur le déclic de son appareil photographique cette image, ce concentré de mémoires visuelles. C'est pourquoi, beaucoup de photographes vivent dans l'illusion d'une esthétique instantanée et semblent oublier que la photographie, ainsi définie comme un regard sur un fragment de réel, s'inscrit totalement dans leur mémoire visuelle et dans les images qui hantent leur inconscient et n'attendent qu'un stimulus visuel, émotionnel pour venir déclencher le processus créatif instantané. Pour Pierre Verger, les voyages constituent une incroyable réserve de "*souvenirs*" visuels, une sorte d'enrichissement ou d'éducation du regard par superposition de différences, et il n'est pas difficile de retrouver alors dans son oeuvre, une certaine unité de regard, là où l'on pourrait s'attendre à de grandes différences : entre les photographies de Port-au-Prince en Haïti et celles du port de Salvador par exemple.

A partir de cette constatation, et même s'il aurait été le premier à le nier, il semble clair que le regard de Pierre Verger, comme tout regard dirigé vers autrui *sexualise* la relation à l'autre, et la forte charge érotique de certains clichés, de certaines des poses que le photographe a choisi de fixer sur la pellicule, montre à quel point le désir inconscient peut devenir le maître du jeu, lorsqu'il s'agit d'isoler, dans ce que l'on voit défiler sous nos yeux, les moments et les hommes que l'on va vouloir, pouvoir revoir en les photographiant. On sait depuis Freud à quel point l'inconscient est chargé de "*libido*". Parler de sexualité en regardant ces photographies, ce n'est pas, comme certains peuvent le penser, se mêler de ce qui ne nous regarde pas mais justement tenter de parler de ce que l'on a sous les yeux, en essayant d'expliquer pourquoi ce que l'on voit de l'oeuvre d'un artiste, nous touche plus profondément, plus personnellement, parce que l'on peut parfois reconnaître son propre désir dans ses regards "autres", et que ceux que Pierre Verger a choisi de représenter et de fixer dans sa mémoire, peuvent encore nous séduire cinquante ans plus tard, avec la même intensité que le jour de la rencontre du photographe et de son modèle. En restant dans le vif du sujet, il faut dire clairement que Pierre Verger n'a jamais développé ce que l'on appelle une esthétique homosexuelle, bien au contraire, les impressions qu'il a laissé, par sa personnalité et son travail, vont toujours dans le sens de la discrétion et Verger n'a jamais fait bannière de ses pratiques intimes. Conscient du risque d'une véritable inquisition de la "*culture homosexuelle*" (qui colore souvent à telle point l'oeuvre d'un artiste, d'un intellectuel, que sa propre personnalité finit par ne plus apparaître sous les taches et autres marques du genre qui l'ont totalement recouverte), c'est presque inconsciemment que Verger, ou plus exactement « son regard » rencontre la beauté masculine au coin de la rue et décide de la fixer sur sa pellicule, sans réfléchir, en se laissant aller au plaisir de regarder. L'homosexualité d'un artiste ne peut jamais expliquer tous les aspects de son oeuvre, mais elle doit être prise en compte et vue comme un indice de lecture : ici, on ne peut pas rester aveugle à la beauté physique des hommes que Pierre Verger a choisi de conserver dans ses propres "souvenirs", qu'il a souvent dévoré de son regard photographique, sans en avoir conscience... du moins au moment du déclic.

Le pêcheur au Harpon photographié à Mooréa en Polynésie en 1933, les pêcheurs de Port-au-Prince en Haïti, ce jeune noir qui charme le regard rieur d'un jeune blanc à Salvador... et tous ces visages de jeunes éphèbes disséminés dans les *Portraits de Bahia*, figures vivantes du désir ou inconsciences d'un regard séduit, détourné de son chemin et capturé par la finesse des traits, la douceur des regards et la sensualité des poses et des gestes les plus ordinaires. D'une certaine manière, dormir, pêcher, porter des caisses du port aux bateaux... deviennent pour le récepteur de ses images, autant de scénarios qui laissent la libido transparaître à fleur de peau... Evidemment, ici, tout est relatif et intimement lié à la personnalité du voyeur de ces images, bien plus qu'aux intentions de l'auteur qui, même s'il le voudrait bien, ne maîtrise déjà plus les impressions que ces images peuvent déclencher dans les yeux de ceux qui verront ce qu'il a vu. Dans la photographie des pêcheurs de Haïti, dont les vêtements en loques laissent apparaître des corps taillés dans l'ébène on peut voir sans la moindre trace d'érotisme, comme une scène qui montre la misérable condition sociale des dockers dont les vêtements ne cachent même plus le principal, mais ce détail crève les yeux du voyeur qui ne détourne pas les yeux mais semble avoir le pouvoir d'érotiser alors encore davantage le cliché qu'il regarde et décider de confirmer sa première impression. On revient alors au profond dilemme de l'image dont parlait souvent Barthes (1980): est-ce que le sens est dans la photographie ou bien est-ce le regardeur qui y apporte du sens ? Il me semble ici, que le sens est dans ce que chaque regard fait de ce qu'il voit et que finalement, les "*contre-regards*" de Pierre Verger sur Salvador, pourraient également devenir proches de ceux que l'on peut découvrir, quand, en se promenant dans les rues du centre de Salvador, des échanges de regards envahissent notre claire conscience et détournent notre attention, voire notre chemin.

A regarder de plus près la série de portraits publiés dans *Retratos da Bahia*, on remarque que le regard de Verger semble toujours affecté, directement et personnellement visé par la rencontre qui est alors en jeu et que rares sont les photographies qui ne sont pas la conséquence d'un véritable échange de regards, entre le photographe et le sujet : "*Ah ! s'il y avait seulement un regard du sujet, si quelqu'un, dans la photographie, me regardait ! Car la photographie a ce pouvoir... de me regarder directement dans les yeux*" (Barthes, 1980:164). Les portraits de Pierre Verger, véritables masques animés, semblent toujours prêts à nous dire quelque chose, en nous parlant, parfois de façon non-verbale, droit dans les yeux : les regards lancés par le spectateur lui sont directement renvoyés et reviennent finalement à l'envoyeur, le photographe. Contrairement au photographe américain Walker Evans qui "*ne voulait avoir avec ses modèles aucun contact, même pas leur parler*" (Evans, 1993:154), on sent bien que Pierre Verger ne récusait pas les échanges de regards significatifs et cordiaux avec ses sujets, voire à des dialogues spontanés après ou avant d'appuyer sur le déclencheur de son appareil. Pierre Verger ne se déroba pas à la contagion cordiale qui existait et existe toujours dans les rues de Bahia, ambiance sociale qui fait que l'on est toujours en contact avec autrui, en constante interaction visuelle et même tactile. Les sujets photographiés par Verger sont souvent conscients de la présence du photographe, mais ne semblent pas être dérangés par ce regard outillé. Au contraire, c'est une véritable rencontre que Verger met en image et la manipulation des sujets par ce regard qui les touche va toujours dans le sens de la cordialité, de la spontanéité et de l'expressivité corporelle. Cet engagement de proximité avec les sujets photographiés indique déjà un engagement profond avec les gens de Salvador et constitue un clair présage de sa permanence définitive dans cette ville. Cela devient le signe même de son intégration.

Ce que Pierre Verger photographie, ce sont ses rencontres avec autrui, avec ceux qui lui sont d'autant plus sympathiques qu'ils sont plus différents de lui. "*Tout échange de regard crée provisoirement une affiliation, une intimité*" (Le Breton, 1998 :182), est c'est au coeur même de cette relation de proximité avec l'autre que Verger pénètre avec son appareil photographique. Les images de Verger stimulent une rencontre visuelle entre le regard du modèle, celui de photographe et celui de *regardeur*, elles invitent le lecteur-voyeur à fouiller les apparences de son regard et à chercher les détails ordinaires et les moments fixés sur la pellicule capables de transformer "*les apparences de la vérité en un rêve d'objectivité réalisé le temps d'un regard*" (Maresca, 1998). Les portraits réalisés par Verger à Salvador semblent toujours chercher à dévoiler la véritable identité du sujet croisé du regard, rencontré, ou comme dit Maresca "*l'éclair révélateur de sa nature intime*". C'est à partir de son don pour le "social", de sa capacité à rencontrer l'Autre, que Verger met en place une esthétique particulièrement humaniste et une façon de se socialiser en images avec la pleine conscience du fait que "*les yeux d'autrui touchent le visage de manière métonymique et atteignent le sujet en son entier*" (Le Breton, 1998:177).

De nombreuses photographies, non publiées pour la plupart, représentent des Bahianais accoudés à leur fenêtre, ou appuyés sur le montant de leur porte d'entrée, surpris par le dé clic de Verger en pleine scène de contemplation du dehors et comme rencontrés furtivement à la frontière qui sépare leur intimité, leur chambre, leur maison de l'univers théâtral de la scène publique. Ces ouvertures ordinaires sur l'extérieur, ces moments partagés de vision semblent inviter le photographe à donner le champ libre à sa curiosité la plus engagée, celle du "voyeur sublimé" professionnel et à assumer socialement ce qu'il fait, sans y voir alors le moindre viol d'intimité. Dans ce sens, ces images de « voyeur-vu » montrent le talent de Pierre Verger pour établir un dialogue "cordial" entre son propre regard, celui du photographe, et celui de ces sujets et pour pratiquer l'acte photographique en complète harmonie avec celui de voir. Je pense que si Pierre Verger a réalisé quelques-unes de ces plus belles photographies à Salvador, c'est parce qu'il comprenait les modes d'interactions bahianais: les expressions corporelles du bien-être fonctionnent à Salvador comme de véritables liens et passerelles entre les gens. Et, c'est essentiellement autour de ces figures d'extériorisation du plaisir d'être ensemble que se forge la personnalité modale de *l'homme cordial* et que se noue, peut-être un rapport de respect, de sincérité et de liberté entre le photographe et ses sujets.

A la recherche d'une nouvelle identité, plus proche du ressenti, de l'immédiat et de l'intense que de ce que sa culture française lui avait appris et proposé, Verger plonge son regard dans le monde coloré et contrasté de Salvador, un peu comme pour s'y retrouver lui-même, y trouver de nouveaux repères. "*Cette immersion qu'il voudrait totale sans vraiment y parvenir, Ce passage de l'autre côté du miroir, autorisent une réciprocité du regard*" (Souty,1998:230) et nous donne à voir des moments de vrai bonheur qu'il a ressenti en découvrant ce qu'il avait sous les yeux et à quoi il pouvait désormais aspirer. "*Les photographies sont de simples véhicules. Ce sont des taxis. On prend un taxi pour se faire conduire là où on veut aller. Parfois la course vise à nous rapprocher de nous-mêmes... et d'autres fois à nous en éloigner*" (Don Mac Cullin, cité par S. Tisseron, 1999:155). Dans le cas de Pierre Verger, le taxi, le voyage pour l'image, qui devait simplement l'éloigner de ce qui ne lui convenait pas (sa propre vision de la France et de son milieu social) l'a emmené vers Salvador, et l'a aidé à reconstruire ce qu'il voulait être, ce qu'il était à l'intérieur. Au fil des images, à partir de ce qu'elles lui donnaient à comprendre de lui-même, il est devenu le messager de son propre inconscient, et de lui même s'est reconstitué une nouvelle identité, celle de Fatumbi. A travers son initiation au Candomblé, sorte de métissage sur mesure, et, en devenant Oju-Oba, "celui qui voit l'avenir", Verger passe de "voyeur sublimé" à visionnaire : son regard acquiert un pouvoir symbolique qui dépasse largement celui de la photographie, car il lui permet de revoir dans l'avenir ce qu'il regarde aujourd'hui et d'exaucer ses désirs inconscients d'éternité. "*La photographie nous assure de la continuité de notre propre vie psychique*" (Tisseron,1999:88). A travers son introspection en images, Verger exprime toute l'ampleur de ce désir de continuité, de fidélité dans la vie et, comme par déformation, dans ce qu'il voit, dans ce qu'il aime voir... et ne veut pas perdre.

3. Les désirs d'éternités de la photographie : "l'arrêt-sur-image"

Chez lui, son chat sur les genoux, perdu dans ses pensées, penché sur son propre passé, Pierre Verger feuillette attentivement ses négatifs, comme on le fait parfois avec ses propres albums de photographies, en quête de souvenirs et d'émotions perdues... Dans ce sens, la photographie peut être vue comme un miroir à mémoire, miroir qui enregistre tout ce qui s'y reflète et dans ce portrait, Verger semble avoir un miroir de lumière à la main, un objet dans lequel il peut se revoir voyant. Cette réflexion sur les photographies de Pierre Verger montre comment la photographie peut nous livrer à un profond sentiment d'éternité, en nous donnant à voir ce qui, dans le fond, ne change pas tant que ça et qui, comme les églises, résiste aux assauts incessants du temps. En réalisant un terrain de recherche "visuel" sur les ritualisations de l'apparence corporelle à Rio de Janeiro et à Salvador, j'ai moi-même revu certaines des scènes qui avaient retenu l'attention de Verger, et comme dans un film d'époque, j'avais l'impression que passé et présent se chevauchaient visuellement et que le montage de ce que je voyais avec ce qu'il avait vu aurait pu donner l'illusion d'une intemporalité « visible ». Cette relation presque proustienne à des images d'un temps perdu, Verger l'exprimera clairement dans son entretien avec Emmanuel Garrigues : "*lorsque je les regarde il se produit une sorte de résurrection de mes souvenirs, semblable à ceux qui surgissent de temps à autre inopinément quelques fois, au cours d'une journée, de façon très aiguë et très précise, exactement comme si*

je venais de les vivre”. Mais, entre la mémoire involontaire qui vient rythmer, de l’intérieur, la vie des personnages de *La recherche du temps perdu* et la volonté de Verger, consciente et insistante, de vouloir prendre son temps en photographies, de le mémoriser, il y a une grande différence de nature. D’un côté, des événements extérieurs viennent, par surprise, nous plonger dans la réminiscence de moments du passé, c’est l’effet de la madeleine, des marches inégales ou encore de la petite phrase de Vinteuil qui stimulent la mémoire du narrateur de *La recherche* à revenir en arrière... à remonter dans le temps. De l’autre, dans la photographie, c’est un désir d’éternité, une volonté de maîtriser le flux incessant d’images. C’est, il me semble, dans ce désir d’éternité latent, que s’était profondément ancré le regard de Pierre Verger, regard sensible qui, face aux agressions du changement, semblait toujours se retrancher derrière son objectif : son livre sur l’architecture du centre historique de Salvador, le *Pelourinho*, est certainement une réaction aux “réformes” qui venaient d’être entreprises dans son quartier et à l’angoisse qu’elles suscitaient chez Verger. 10

Comme le confesse avec beaucoup de lucidité, Roland Barthes, “*la photographie ne me remémorise pas le passé (il n’y a rien de proustien dans une photo). L’effet qu’elle produit en moi n’est pas celui de restituer ce qui a été aboli (par le temps, par la distance), mais de témoigner du fait que ce que je vois a existé*” (Barthes,1980:123), puis il ajoute, “*la photographie ne parle pas de ce qui n’est plus, mais de ce qui a été. Cette subtilité est décisive. Devant une photo, la conscience ne prend pas (forcément) le chemin nostalgique du souvenir, mais celui de la certitude*” (Barthes,1980:128). Cette voie de la certitude, cette redécouverte de ce qui a été vu, c’est justement ce qui semble motiver profondément Pierre Verger, qui répétait souvent qu’il voulait tout juste se fabriquer des souvenirs, les conserver matériellement, comme si son propre mode de vie, sans attaches matérielles, sans repères familiaux, sans point géographique fixe, exigeait de lui, comme par compensation, une prise photographique, un emprise sur le monde, sur sa vision du monde. La photographie semble être la technique que Verger a su le plus efficacement adapter à ses besoins psychiques d’assimilation du monde. Dans ce sens, ses photographies, apparaissent comme autant de “points de repère” spatio-temporels qui viennent jalonner la vie du photographe. Mais, une image témoigne toujours d’un état mental et affectif face au visible autant que du cadrage d’une portion d’espace et de temps.

Que penser alors de Verger quant il dit : “*Je ne cherchais pas à analyser et à définir ce que je voyais, je me laissais aller à mes impressions et je poussais sur le déclic de temps en temps*” (Verger, 1991). Verger semble vraiment convaincu du fait que la photographie enregistre des “morceaux de réel” qui peuvent être, à tout moment, réutilisés pour remonter dans le temps et revoir ses propres regards. A écouter Pierre Verger, on a déjà l’intuition que, en ce qui le concerne, la meilleure piste biographique possible est celle qui consiste à raconter sa vie avec des images, c’est-à-dire faire une “photo-biographie” de son existence à partir des images, des impressions qu’il a lui-même retenues, dans sa mémoire affective, visible dans ses photographies. Il s’expliquera avec plus de précision en parlant de ses réticences vis-à-vis de l’image cinématographique : “*Lorsque j’ai aidé à faire des films de cinéma... j’ai trouvé l’image arrêtée beaucoup plus intéressante que le film en train de se dérouler, parce que, dans le film, je n’avais pas le temps de voir, tandis que, quand il y avait un arrêt, il y avait des gestes extrêmement vivants et significatifs, escamotés par le mouvement pendant lequel je n’avais pas le temps de voir ; et dans la vie courante, il en est de même, on a pas le temps de voir, c’est trop rapide ; ce que vous avez vu est remplacé trois secondes après par une autre impression qui se superpose à la première ; la photographie a cet avantage d’arrêter les choses... et ainsi de permettre de voir ce qui n’a été qu’entrevu et immédiatement oublié, parce qu’une nouvelle impression est venue effacer la précédente...*” (Verger, 1991).

Cette angoisse existentielle face à la disparition de ce que l’on voit, Verger en a conscience et il en parlera longuement avec Emmanuel Garrigues, qui a su orienter subtilement le dialogue dans ce sens parce qu’il pense, lui aussi, que “*le punctum dans certaines photos fonctionne comme l’équivalent d’un souvenir-écran venu réveiller quelque chose de l’inconscient. C’est dire que les photos ont une dimension autobiographique beaucoup plus grande qu’on ne le croit généralement tant pour le regardeur que pour le preneur : comment y distinguer le réel de l’imaginaire ?*” (Garrigues, 1991). En suivant cette piste, il va, pour la première fois, interroger les motivations inconscientes du photographe Pierre Verger qui semble s’identifier rapidement à cette lecture de la photographie. Il déclare alors, de lui-même : “*Je crois que lorsqu’on fait une photographie le rôle de l’inconscient entre pour une grande part, et cela n’a évidemment rien à voir avec la raison. De ce fait, il advient que lorsqu’on fait une photographie, c’est souvent sans*

savoir pourquoi sur le moment”(Verger, 1991). Pierre Verger, qui maîtrise si bien les techniques de la composition, de la lumière et qui sait comment placer, au coeur de ses photographies, un détail, “*une accroche mystérieuse*” (Garrigues, 1991) que le regardeur ne peut pas perdre de vue... lui donc, si méticuleusement technicien de l'image serait possédé par des inconsciences instantanées ? En écoutant parler Verger du rôle de l'inconscient dans ses gestes de photographe, j'ai l'impression qu'il s'en sert consciemment comme d'une sorte de “paravent”, propre à dissimuler des regards inavouables, des images, des instantanés inconscients qui tenteraient d'envahir sa claire conscience... contre sa propre volonté.

11

Cette sublimation de l'angoisse de se livrer tout entier dans ce qu'il enregistre semble trouver dans ce discours de fuite vers l'inconnu des profondeurs de l'inconscient, une solution morale. En effet, même si le choix des images échappe à sa conscience... “*la décision de la capture de l'image nécessite que le photographe se sente à la fois pris dans le monde et capable d'en prendre l'image... C'est même souvent une intensification de cette participation qui déclenche la décision d'appuyer sur le bouton. Cet acte mobilise des résonances inconscientes du côté d'un imaginaire de l'inclusion réciproque du monde et de soi et de la transfiguration de celui-ci*” (Tisseron,1999:169). On peut alors voir dans ce discours, des résonances de la dite “résistance” de l'analysé face à son analyste et se demander dans quelle mesure Verger n'utilise pas son inconscient pour exprimer à la fois sa très grande rigueur technique et sa légendaire modestie. En vérité, j'ai l'impression que Verger n'aime pas expliquer ce qu'il voit et que, comme le fait remarquer Sylvain Maresca, le photographe “*photographie ce qu'il voit, souvent sans le comprendre, mais sans pour autant se sentir frustré d'une compréhension intellectuelle qu'il ne cherche pas non plus en premier lieu*” (Maresca, 1996:205).

De ses flâneries photographiques dans les rues de Bahia, Verger ne retient finalement que ce qui accroche son regard “désintéressé” et c'est toujours avec beaucoup d'humanisme que les photographies de Pierre Verger ressuscitent des scènes entières de la vie quotidienne dans les quartiers populaires de Salvador. Véritable histoire visuelle de la présence noire dans le monde bahianais, l'oeuvre de Verger ne se limite pas à une simple nostalgie du passé, car, si dans un sens, la photographie a bien ce pouvoir de fixer une représentation et d'arrêter ainsi le défilé du temps, d'un autre côté, elle continue d'exister dans le présent, au moment où le public redécouvre ces images du passé.

Comme l'explique Serge Tisseron, “*la photographie n'est pas seulement nostalgie du passé, elle est toujours partagée entre deux désirs opposés et complémentaires : l'un vise à arrêter le défilement du temps et à figer la représentation, l'autre anticipe et accompagne le mouvement du monde. Le premier est mélancolie et le second est bonheur*” (1999:155). Ce bonheur de pouvoir revoir des bribes de son propre inconscient, ce pouvoir subversif de l'image, qui donne à voir plus tard, hors contexte, ce que le photographe a voulu garder, conserver de ce qu'il avait sous les yeux, font de l'image un véritable message “confidentiel”, nature qui explique les résistances de Verger à lever certains de ces mystères.

4. Les pouvoirs maieutiques de l'image : Les “qualités ethnographiques”

De même que sa mère, sage-femme, accouchait les corps des nouveau-nés, Socrate se pensait investi de la mission philosophique d'accoucher les âmes... Socrate, en feignant de ne rien savoir, mais en orientant, par son art du dialogue et de la déstabilisation, les idées reçues de ses interlocuteurs, les amenait à découvrir par eux-mêmes les chemins de la vérité philosophique. Pierre Verger, de son côté, en répétant sans cesse que ce n'est pas lui qui choisit les photographies qu'il réalise, en se camouflant derrière l'invisible, en présentant la photographie comme une inconscience instantanée semble mettre en évidence les pouvoirs maieutiques de l'image afin que ceux qui regardent ses images puissent découvrir par eux-mêmes les multiples vérités du réel. Ce que Socrate faisait avec les idées, Verger le fait avec ses images et c'est souvent pour montrer autre chose, l'autre côté des choses vues, que Verger utilise les images pour établir un dialogue cordial et réflexif, qui invite l'autre, le voyeur, à modifier ses a priori, ces “images-reçues”.

Pierre Verger nous aide à voir, à travers une anthropologie mise en images, les différences culturelles et les influences transculturelles : précurseur, Verger faisait, sans le vouloir vraiment, de la “Photo-

ethnographie” (Achutti,1997) un usage photographique de l’ethnographie. Pierre Verger a toujours opté pour un rapport immédiat au réel, à l’image, que ce soit dans leur réalisation que dans leur publication, car pour lui, l’analyse n’apporterait rien de plus que ce qui est vu. Pourtant, le travail de Verger démontre qu’il existe une harmonie épistémologique entre la photographie comme mode spécifique de connaissance et la savoir anthropologique dans lequel elle vient profondément s’inscrire. Sans ne jamais vraiment le verbaliser, comme il disait détester les “*théories*”, Verger fait néanmoins, dans ses pratiques de photographie, l’hypothèse que la photographie constitue une véritable catégorie de pensée autobiographique, et peut-être également “*ethnographique*”.

12

On peut se demander s’il existe des photographies figuratives qui ne soient pas ethnographiques... mais quand Alfred Métraux explique à Verger, que ses photos avaient des “*qualités ethnographiques*”, un fort potentiel descriptif et une capacité à raconter les cultures ainsi représentées, je pense qu’il en disait en fait beaucoup plus long sur sa perception des activités de son ami... il lui révélait, en fait, que, à travers les images, il sentait qu’il était déjà ethnographe : le regard de Verger avait déjà acquis cette dimension “*nouvelle*” à ses yeux. Pierre Verger reçoit cette critique sans trop s’y attarder et se lance, seul et indépendant, dans l’aventure ethnographique, sous le regard encourageant de son ami. Bien plus tard, il confessa à Emmanuel Garrigues que c’est bien “*ce qui m’a influencé et dirigé vers des activités du même nom... Soyons francs, l’ethnographie ne m’intéresse que modérément. Je n’aime pas étudier les gens... ce que j’aime, c’est de vivre avec les gens et de les voir vivre d’une façon différente de la mienne...*” (Verger, 1991). Ce que Verger met ici en évidence, c’est la distinction entre le travail de terrain et le travail de recherche bibliographique et théorique, et, radicalement tourné vers les rencontres sur le terrain, il montre à quel point les gestes et les stratégies descriptives de la photographie et de l’ethnographie sont similaires. L’ethnographie et la photographie contribuent, l’une et l’autre, à décrire la réalité sociale, mais, alors que pour l’ethnographie, le terrain n’est que la première partie du travail, puisqu’il faut ensuite “*écrire*” les différences culturelles, la photographie se contente de donner à voir ces mêmes différences et laisse, comme dans le dialogue socratique, le voyeur se faire son opinion et trouver ses vérités ethnographiques.

Si les images de Pierre Verger possèdent les dites “*qualités ethnographiques*”, elles n’en acquièrent pas pour autant les défauts : l’utilisation qu’en fait Verger dépasse largement l’usage ethnographique de l’image parce que ses photographies s’inscrivent dans une véritable esthétique personnelle. Même si Pierre Verger, par fausse modestie, refusait qu’on le considère comme un “*artiste*” (Verger,1991) et affirmait : “*Je reconnais volontiers que j’ai souvent négligé le côté esthétique au profit de la spontanéité des expressions et des scènes à capter*”, ses propres photographies les trahissent en exposant aux regards des qualités de composition et de luminosité qui parlent d’elle-même et disent tout haut qu’une esthétique, même si elle est “*spontanée*” n’en reste pas moins ce qui fait la différence entre de bonnes et de mauvaises photographies et que, dans ce cas, sa spontanéité n’est que la résultante d’une grande maîtrise des techniques photographiques. Je me suis souvent demandé pourquoi Pierre Verger n’avait pas plus systématiquement utilisé ses images dans ses publications universitaires, dans sa thèse de doctorat... “*Théodore Monod m’a demandé de rédiger ce que j’avais pu observer. J’ai répondu que c’était difficile, que je n’écrivais pas, que j’étais essentiellement photographe. Mais Monod insista.... Il fallait que j’écrive sinon il lui serait difficile de faire renouveler les bourses d’études*” (Verger, 1991). Contraint par l’université française à échanger son objectif pour un stylo, Pierre Verger ne semble pas avoir pris goût à cette “*ethnographie*”, il aurait préféré s’exprimer avec des images, mais il était en avance sur son temps, étant donné qu’il faut attendre 1975 pour qu’une ethnologue¹ dénonce finalement “*ce parti-pris verbal de l’anthropologie*” et la “*fixation dévote, voire fétichiste sur l’écriture*” (Mead,1975) de l’ethnographie traditionnelle.

Consciente de la polysémie de l’image, la praxis micro-anthropologique de la photographie de Verger tend toujours à montrer à quel point toute version de l’autre donne à voir d’autres versions de soi. Dans ce sens, les qualités “*ethnographiques*” deviennent ici les qualités d’un regard sur le monde : qualités esthétiques et poétiques d’images qui suscitent une émotion, un désir de connaissance, de reconnaissance. Il y a d’abord la qualité du contenu, spécifique au travail anthropologique, idée d’un détail ordinaire qui peut faire apparaître à travers son interprétation des éléments de référence, le détail est alors évocateur et révélateur d’une culture particulière. Mais il y a surtout, chez Pierre Verger, la qualité du regard, du point de

vue sur ces mêmes différences culturelles. Cette focalisation interne de la vision du monde bahianais est déjà une preuve visible du fait que, dans toute ethnographie, il y a une part d'autobiographie, et que l'on ne peut décrire l'autre, sans se décrire soi-même. En cherchant à penser l'altérité avec ses yeux, Pierre Verger *“semble anticiper les plus récentes transformations de l'anthropologie, qui s'interroge et se concentre sur les interactions entre le sujet étudié, l'acteur social et l'observateur”* (Lühning,1999:352). Devereux, ethnopsychiatre avait fait surgir l'alarmante possibilité que l'ethnographie de terrain ne soit qu'une sorte d'autobiographie et a affirmé que *“l'ethnologue peut, s'il en est digne, trouver l'amitié dans son travail de terrain et apprendre à travers elle autant que n'importe qui peut savoir sur la manifestation, dans cette culture particulière, de l'universel Eros qui anime non seulement amour et sexualité, mais aussi amitié, tendresse et créativité scientifique”* (Devereux,1980:17). Je pense que le travail photo-ethnographique de Pierre Verger s'inscrit profondément dans cette façon de voir et de faire du terrain et qu'il a toujours privilégié l'étude de ce qui l'affectait vraiment. Pierre Verger a toujours choisi de se laisser affecter par ce qu'il voyait, de *“sentir”* plus que de *“comprendre”* ce qu'il avait sous les yeux. 13

5. De l'inconscience de soi à la conscience de l'Autre : *La cordialité des messages photographiques*

Anthropologue visuel sans le vouloir, plus que sans le savoir, Pierre Verger s'est toujours, avec beaucoup d'intuition humaine préoccupé de la vision de l'Autre, et c'est à travers cette relation avec ceux qu'il photographiait, qu'il a commencé à utiliser la photographie comme embrayeur et même stimulateur de rencontre et de dialogue. La photographie est utilisée comme élément d'interaction, stimulant la relation avec le groupe étudié et ouvrant un terrain de dialogue, d'expression de la mémoire et des réflexions/émotions des collaborateurs. Avec son style propre, sa personnalité, Verger a été l'un des précurseurs de ce que Jean Rouch appelle l'anthropologie *“partagée”*, il a mis en pratique les principes du « feedback » en montrant à quel point l'image stimule un dialogue interactif, interculturel et intéressant entre les gens. Pierre Verger parlait souvent de discrétion et de respect de l'intimité de l'autre dans son travail de terrain photographique, mais il est évident que la photographie, telle qu'il la pratiquait, était avant tout le résultat d'une interaction subjective (échange de regards, de paroles, rencontre préalable) entre l'ethnographe et ses modèles. Dès lors, ce qui est étonnant, c'est que ce soit justement lui, Pierre Verger, que l'on décrit souvent comme quelqu'un de solitaire, de peu sociable, de renfermé... qui ait découvert les vertus socialisantes de l'image et qui ait eu l'idée de mettre en place une sorte d'anthropologie *“cordiale”*. D'ailleurs, comment imaginer un *“messenger”* qui ne prend pas de plaisir à délivrer ses messages et qui n'a pas de don pour la communication ? Il suffit simplement de l'écouter parler :

“Au cours de mes recherches, la photographie, mon instrument de travail, se révéla comme une aide précieuse et constitua un moyen de communiquer irremplaçable, avec ceux chez qui j'allais faire des enquêtes. Les épreuves des photographies prises en Afrique, au cours de certaines cérémonies, montrées ensuite au Brésil, créaient immédiatement des rapports cordiaux et établissaient un climat d'intérêt et de sympathie indispensable à la poursuite de mes travaux. En substituant l'expression verbale de la pensée par le document photographique, la représentation visuelle prenait la force d'un langage parfaitement compréhensible à tous et assimilable par tous... De retour au Brésil, les photos d'Afrique offraient à la vue de mes amis descendants d'Africains des aspects de la terre de leurs aïeux, dont ils avaient tant entendu parler par les anciens. Là, également, des ressemblances étaient trouvées à certains visages et divers détails leur mettaient en évidence que le rituel adopté était resté fidèle à celui de la terre d'origine... Ainsi, la photographie prenait une valeur incomparable d'échange et contribuait à renouer une chaleureuse trame de sentiments communs entre les membres d'un même groupement humain dispersés par les circonstances entre deux continents” (Verger,1991).

Pour Verger, les photographies deviennent des objets de troc, il les échangeait déjà au début de son *“tour du monde”* contre des voyages ou des séjours et il les utilise ensuite comme des *“notes”* destinées à ses amis africains, séparés entre plusieurs continents, l'Afrique, le Brésil et aussi Haïti à travers un autre passeur d'images, Alfred Métraux qui raconte, dans sa correspondance avec Verger, à quel point les photographies de candomblé prises au Brésil suscitent de l'enthousiasme en donnant à voir la fidélité des rites venant d'Afrique : *“Lorgina était très enthousiaste des photographies de Verger. Elle embrasse même le portrait d'une femme qu'elle déclare être une mambo”*(Metraux,1993), une initiée au vaudou haïtien, qu'elle reconnaît derrière le masque de ces adeptes du candomblé, photographiés à Bahia. Dans ses pratiques de terrain *“photographique”*, Verger utilise les pouvoirs maïeutiques de l'image et découvre à quel

point “*la photographie appartient à l’oralité au sens où elle favorise la parole*” (Maresca,1996:210). Pierre Verger non seulement savait être un messenger cordial entre ces deux continents, mais il avait conscience de ce qui fait la différence entre l’attitude d’un simple “*observateur*” et les engagements qui permettent d’instaurer une relation bien plus intime à l’Autre, une découverte de l’Autre à partir d’un véritable échange de cordialité. Son travail laisse apparaître en transparence une vision personnelle de l’ethnographie dans les relations qu’elle entretient avec l’Autre et ses images : “*Tendues – tel un miroir – d’un continent à l’autre, les photographies de Verger donnent lieu à un véritable face à face, à une identification (au double sens du terme) immédiate ou à un déchiffrement patient des moindres détails. Dans les deux cas, on aboutit à une reconnaissance*” (Le Boulter J.P., Préface du Pied à l’étrier, 1993:51). 14

Dans ce sens, Pierre Verger est un précurseur en anthropologie visuelle au même titre que l’ont été Malinowski et Gregory Bateson. Il a su utiliser ses images, comme une langue universelle et comme des éléments aptes à instaurer un dialogue “cordial” et compréhensif entre le chercheur et ses informateurs. L’intermédiaire de la photographie permet à l’ethnologue de dialoguer avec les imaginaires visuels de ses “amis” : “*l’image pure provoque un émoi plus spontané que celui résultant d’un exposé soigneusement structuré s’adressant à la compréhension : le message qu’elle transmet est directement ressenti et ne fait pas intervenir de savantes explications*” (Verger, 1991). Ces intuitions méthodologiques en anthropologie visuelle ne veulent pas dire que Pierre Verger travaillait toujours de cette façon, d’abord, il ne connaissait que rarement les personnes qu’il photographiait et il ne leur donnait à voir leurs images que de façon “expérimentale”, en particulier dans son étude comparée sur le candomblé entre le Brésil et l’Afrique. En ce qui concerne ses images de Salvador, dont il connaissait bien les recoins, il semble que ses gestes de photographes aient été beaucoup plus “spontanés” que dans d’autres terrains et qu’il se contentait d’être au bon endroit au bon moment... tout en ayant déjà conscience de ce qu’il voulait “éterniser”, de ce qu’il voulait montrer. Dans le fond, la véritable découverte de Verger, c’est d’avoir su montrer le monde des noirs d’une façon complètement nouvelle, parce que personnelle et peu ethnocentrique, et d’avoir réussi à revaloriser l’image du noir dans la société bahianaise là où, justement, il souffre d’une auto-estime basse et où, aujourd’hui encore, le racisme ordinaire, le *preconceito* est très vivace et où les noirs n’entrent pas encore dans le cadre blanc des agences publicitaires. C’est dans ce contexte de racisme invisible que Verger montre le mieux l’ampleur de son oeuvre et la sagesse de son regard. Il suffit alors de revoir quelques-unes des photographies “traditionnelles” de noirs au Brésil et, en particulier, les portraits d’esclaves noirs réalisés par Christiano Jr. en 1866, pour visualiser tout le chemin “représentatif” parcouru depuis là, et pour comprendre toute l’importance qu’a réussi à gagner le regard original de Pierre Verger au yeux de la communauté noire de Bahia.

Plongé dans l’univers bahianais, Verger contrôle complètement la situation sur le terrain, il sait comment dialoguer avec ses sujets, comment se sentir à l’aise, tout en photographiant : “*l’efficacité exploratoire du photographe repose sur le fait qu’il a développé, au point d’en faire son outil fondamental, le sens de la vue, lequel entre immédiatement en action dès le premier contact avec l’autre. Le photographe est donc une catégorie d’observateur qui s’investit d’emblée et pleinement dans le vide verbal mais non pas visuel qui amorce toute relation avec les représentants d’une culture inconnue*” (Maresca,1996:205). Chez Verger, ce “*sens de la vue*” s’intègre pleinement dans l’ambiance “cordiale” bahianaise, atmosphère verbale et visuelle qui ne fait qu’enrichir son efficacité exploratoire. Son appareil photographique, participe aussi, directement à cette “cordialité” : “*Verger sait se faire accepter des gens qu’il photographie. Le Rolleiflex qu’il utilisait, à l’inverse des appareils nécessitant d’avoir l’oeil coincé dans le viseur, permet, grâce à son bi-objectif, une plus grande liberté de mouvement et une approche plus dégagée, moins frontale*” (Souty,1998:226). Cette mise en scène des gestes du photographe me semble primordiale pour comprendre le travail de Verger à Salvador. Le fait de ne pas être caché derrière le viseur, d’avoir ses gestes et son regard en quelque sorte libérés de l’appareil, lui permettait de retrouver une véritable situation d’interaction, dans laquelle sa présence physique et sa communicabilité non-verbale, n’étant pas prisonnières de l’appareil, pouvaient stimuler et alimenter celle des autres. Ce sont ces pratiques ethnographiques, ces gestes de photographe, ces cordialités inter-culturelles qui sont au centre de l’oeuvre de Verger, et “*il est certain que les chercheurs en sciences sociales gagneraient à reprendre à leur compte la réflexion en acte développée par certains photographes, en particulier dans leur art d’approcher les gens, d’en construire une image et de les y impliquer à des degrés variables*” (Maresca, 1996:13).

Références bibliographiques

- ACHUTTI L.E. (1997) : *Fotoetnografia*, Porto Alegre, Tomo Editorial.
- BATESON G. et MEAD M., (1942) : *The Balinese character : a photographic analysis*, New York Academy of Sciences.
- BANKS M. ; Morphy H. [org] (1997) : *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press.
- BARTHES R. (1980) : *La chambre claire*, Paris, éd. Gallimard. 15
- BUARQUE de HOLLANDA S. (1936) : *Raizes do Brasil*, Rio de Janeiro, José Olimpico editora.
- COLLOMB G. (1995) : “*Imagens do outro, imagem de si*”, in : *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n°6. P. 65-80.
- DELEUZE G. (1983) : *L’image-mouvement*, Paris, éd. de Minuit, Paris.
- DEVEREUX G. (1980) : *De l’angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, Paris, Aubier-Flammarion.
- DEVEREUX G. (1970) : *Essais d’Ethnopsychiatrie générale*, Paris, éd. Gallimard.
- DIBIE P. (1998) : *La passion du regard*, Paris, éd. Métailié.
- EVANS W. (1993) : *La soif du regard*, Paris, Seuil.
- GARRIGUES E. (1991) : “*Le savoir ethnographique de la photographie*”, in : *Ethnographie et Photographie*, n° spécial de la revue L’Ethnographie, n°109. P.12-58
- GAUTHEROLT M. (1995) : *Bahia : Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- ISAAC J. (1999) : *Voir, Exposer, Observer* in *Les compétences du citoyen*, Colloque d’Arc-et-Sevrain 8-10, Editions Recherches. P.22-33.
- Le BRETON D. (1992) : “*Figurations sociales : le fâce à fâce*”, in : *Des visages*, Paris, éd. Métailié. P.140-167.
- Idem, (1998) : “*Voir l’autre : regard et interaction*”, in : *Les Passions ordinaires*, Paris, éd. A.Colin. P.177-192.
- LÜHNING A. (1999) : “*Pierre Fatumbi Verger e sua obra*”, in *Afro-Asia*, n°21-22. P.315-364.
- MARESCA S. (1996) : *La photographie, un miroir des sciences sociales*, L’Harmattan, 1996.
- MARESCA S., (1998) : *Les apparences de la vérité ou les rêves d’objectivité du portrait photographique*, In *Terrain* n° 30, P.83-94.
- MALYSSE S., (1999) : *Corps à Corps : regards français dans les coulisses de la corporaltrie brésilienne*. Thèse de doctorat, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- MAUSS M. (1950) : *Les techniques du corps*, in *Sociologie et Anthropologie*, PUF.
- MEAD M., (1975) : *Visual Anthropology in a discipline of words*, in Hockings P. (org), *Principles of Visual Anthropology*, The Hague-Paris, Mouton Publishers, p. 3-10.
- NAHOUM-GRAPPE V. (1998) : *L’échange des regards*, in *Terrain* n°30, p.67-82.
- SAMAIN E. (org), (1998) : *O fotográfico*, HUCITEC et CNPq, SP.
- SOUTY J. (1998) : *Comme un seul homme, Pierre Fátumbi Verger*, in revue l’Homme n°147, P.221-236.
- TISSERON S. (1999) : *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, Flammarion.
- VERGER P. (1991) : *Entretien avec E. Garrigues*, in *Ethnographie et Photographie*, numéro spécial de la revue L’Ethnographie, n°109, p. 109-121.
- VERGER P. (1993) : *Le messenger, photographies 1932-1962*, édition Revue noire, Paris.
- Verger P. (1980) : *Retratos da Bahia*, editora Corrupio, Salvador.
- Verger P. (1982) : *Noticias da Bahia, 1850*, editora Corrupio, Salvador.
- VERGER P. (1989) : *Centro historico de Salvador*, editora Corrupio, Salvador.

VERGER P., (1993) : *Orixas da Bahia*, in Os deuses africanos no Candomblé de Bahia, Livre illustré par les aquarelles de Carybe, editora Bigral, Bahia.

VERGER P. METRAUX A., (1993) : *Le pied à l'étrier, correspondance*, JM Place.