

**LES YEUX DE XANGO**  
*Une fille-de-saint s'exprime sur le travail ethnographique de*  
*Pierre Fatumbi Verger\**

**Lisa Louise EARL CASTILLO\*\***

Durant les années 90, les représentations visuelles relevant de l'ethnographie, de même que leurs contreparties écrites, ont souvent fait l'objet de déconstruction et autres types d'auto-interrogation (Nichols, 1991 ; Edwards, 1992). De fait, cette vaste analyse critique s'est beaucoup attachée à l'examen du comment et du pourquoi l'ethnographie s'est donné pour tâche d'examiner l'Autre, en particulier à travers le problème de savoir comment le public répond aux images ethnographiques et sur qui ledit public est ou n'est pas virtuellement informé. Comme Nichols (1991) l'a souligné "La question qui n'est pas posée est : Dans quelle mesure ces représentations ont-elles à voir avec ceux qu'elles représentent ?" Pour tenter de répondre à cette question l'entretien qui suit cherche à montrer comment une fille-de-saint de la tradition kêtú du candomblé bahianais perçoit les photographies de Pierre Verger, en explorant les différences qu'elle voit entre son travail et celui d'autres ethnographes. Construite à partir de six heures d'enregistrements réalisés en 1998-99, la narration présentée ici n'est pas une transcription littérale mais un morceau d'écriture, fidèle aux conversations originaires dans la même mesure où un film documentaire achevé est fidèle aux rush qui lui ont servi de base. Alors que la forme du dialogue et le phrasé original ont été préservés, l'entretien a été monté de manière à créer un point de concentration et à éliminer les répétitions et l'ambiguïté. Tous les changements ont été discutés avec l'informatrice qui a également lu et approuvé la version finale.

---

\* Je tiens à remercier la Fondation Pierre Verger de Salvador de Bahia pour l'utilisation de photos provenant de ses archives, Márcia Silva pour son aide et sa patience lors de la transcription des enregistrements ; Christine Douxami et Marion Aubrée pour la traduction du texte en français, Mary Garcia Castro, Peter Cohen, Irina Leimbacher, Angela Lühning et Luis Nicolau Pares pour leur lecture critique du manuscrit. Enfin, je remercie tout spécialement Nancy de Souza e Silva.

\*\* *Universidade Federal da Bahia, Brasil* - Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística.

### **Entretien avec Dona Zinha**

**Lisa** : Je voudrais savoir comment vous réagissez à la photographie ethnographique et si vous voyez une différence entre les photos qui montrent les rituels religieux et celles de la vie quotidienne.

**Dona Zinha** : Bon, d'une façon générale, la photographie au sein du candomblé est quelque chose de très compliqué, surtout lorsqu'il s'agit de personnes en transe, incorporées par leur orixá. Parce que quand tu es en transe c'est une chose et quand tu es en état de conscience c'en est une autre. Tu ne sais pas ce qui est en train de se faire. Par conséquent, quelqu'un peut photographier une chose spécifique, qui pour nous est très forte, et ensuite ce type de photo est très délicat. Tu as ce type de photos dans le travail de Fatumbi (Verger), mais toujours en respectant nos coutumes. Si Fatumbi a pris ces photos c'est parce que le pai de santo le lui a permis. Et parfois, tu n'arrives pas à savoir si elles ont été faites en Afrique ou ici. Les photos sont des années 40 et 50, de personnes qui ne sont plus en vie. Elles ont été publiées de nombreuses années après et les personnes du candomblé n'y ont pas eu accès. Pourquoi ? Parce que beaucoup d'entre eux étaient en transe et ne savaient même pas qu'ils avaient été photographiés. D'autres parce qu'ils n'avaient pas la culture suffisante pour avoir accès à ce type d'ouvrage.

**L** : De quelle culture s'agit-il ?

**D.Z.** : De dominer ce type de connaissances. Cela dépend partiellement de la langue utilisée --la majorité de ces livres sont en anglais ou en français-- ou de par la culture même de ces personnes. Généralement, seules les personnes qui ont une certaine éducation, un certain savoir, lisent ce type de livre. Parce qu'une des choses qui existe dans le candomblé c'est que le pai de santo ne nous pousse pas à chercher ce genre de publications qui expliquent les secrets du culte. Parce qu'à l'intérieur du candomblé il existe une certaine rétention de l'information. Il y a des livres que je ne peux pas laisser consulter par des personnes de candomblé. Le livre est là dans la bibliothèque. Mais si quelqu'un me dit, "Zinha montre-moi ce livre". Je ne le montre pas, je dis, "Ah... cherche des livres sur le candomblé avec la bibliothécaire". Parce qu'ils ne sont pas préparés pour voir certaines choses. Ils sortent pour étudier mais ils atteignent difficilement un bon niveau dans leurs études, parce que beaucoup doivent travailler très jeunes pour aider leurs parents. De par la communauté même, de par la situation de pauvreté, ils n'ont pas assez d'ouverture d'esprit pour comprendre certaines choses, qui leur ont été passées d'une certaine façon depuis des générations. Ils ne sont pas prêts pour voir certaines cérémonies photographiées en Afrique et

qui se passent exactement de la même façon ici. Il ne faut jamais montrer une chose pareille à quelqu'un du candomblé. Si une personne de candomblé voit une de ces photos et me dise : "Zinha, qu'est-ce que c'est ?" "Je ne sais pas !" "C'est quoi cette photo ?" "Je ne sais pas !!".

Bon, moi je m'entends bien avec les étrangers. Mais il y a beaucoup de personnes du candomblé qui ont une certaine méfiance vis-à-vis d'eux. La personne est blanche et cela rappelle tout un processus historique que tu connais déjà. Je t'ai déjà dit ce qui m'est arrivé. Je suis une femme de soixante ans, cela fait trente ans que je reçois l'orixá, quarante-deux que je suis dans le candomblé. Et j'ai toujours dit, "Ne faites pas de photos de moi quand je suis en transe". Je me fâcherais avec la personne, je ne veux voir ça en aucune façon. Je ne veux pas entendre parler de ces choses là. J'ai eu un choc extrêmement grand quand on m'a envoyé les photos où j'étais avec l'orixá<sup>1</sup>. Par contre j'aime un autre genre de photo, une photographie de cérémonie, où l'on met les habits de cérémonie et où la photo est pleine de détails. Je prends chaque élément, j'explique comment c'est fait, pourquoi nous l'utilisons, le sens de chacun, les traditions qui viennent d'Afrique et celles qui viennent de la "mode des dames"<sup>2</sup>. Nous aimons cet aspect --courir pour se préparer, montrer le soulier brodé, tenir fermement les vêtements pour les montrer, cela nous plaît, tu comprends ? Parfois, au sein des roças du candomblé<sup>3</sup>, tu rencontres des personnes qui ont leurs habits raccommodés, leurs habits déchirés, des vieux vêtements. Mais le jour de l'orixá ces personnes mettent leur plus beaux habits et quand elles se présentent le soir pour que tu les vois, tu ne vas même pas les reconnaître. Et si tu prends une photo, tu dois attendre qu'elles se préparent. Parce que cela serait très étonnant que cette même personne, en train de nettoyer une poule ou avec ses habits ordinaires, te laisse prendre une photo. Elle ne te laisserait pas.

La photographie de certaines "obrigações"<sup>4</sup>, pour moi c'est vraiment trop fort. Moi je serais incapable de prendre une photo de ce genre. Je pourrais avoir le livre sur mon étagère, mais je ne le montrerais pas à un "filho de santo" ou à un "irmão de santo". Car ils n'ont pas les mêmes bases que moi. Je vais te donner un exemple. Le plus grand tabou au sein du

---

<sup>1</sup> C'est-à-dire "en état de transe". (Tr.)

<sup>2</sup> Le "temps des dames" correspond à la colonie portugaise. (Tr.)

<sup>3</sup> Communautés du candomblé. (Tr.)

<sup>4</sup> Les *obrigações* sont des rituels religieux qui font partie du processus d'initiation.

candomblé est le culte du “Babá Egun”<sup>1</sup>. C’est tabou de le photographier. Je connais une étrangère qui y est parvenu, mais pour les personnes de candomblé c’est mystérieux, c’est tabou. Bon, arrive une personne, blanche, d’un autre pays, qui a accès à cela, pour eux c’est déplorable, c’est une question d’honneur. Je connais des personnes que cela ne dérange pas, mais pour moi la photo en noir et blanc n’est déjà pas agréable mais celle en couleur c’est encore pire. Moi je ne suis pas en faveur des photographies des “obrigações”, de choses secrètes qui nous appartiennent car, ensuite, elles sont placées dans un autre contexte. Car ces photos sortent de leur contexte d’origine. Si tu photographies une de ces cérémonies et qu’ensuite tu la montres à une personne d’une autre culture, alors celle-ci va tout de suite critiquer ce pays tiers, ce quart-monde. Elle va dire qu’il s’agit d’un retard et toute une série de choses que nous savons que ces personnes disent, mais tout ceci qui est méprisé fait partie d’une coutume qui date de temps immémoriaux.

**L.** : Donc ces photos, hors contexte, sont mal interprétées ?

**D.Z.** : Très mal interprétées hors contexte ! C’est la partie la plus dangereuse. Ici au Brésil, le premier photographe à avoir publié une photo d’un rituel a créé un véritable scandale au sein du candomblé. Le photographe, si je ne me trompe pas, s’appelait Jean Mazon, un Français. Ce fut la chose la plus impressionnante que j’ai déjà vue. C’était dans la revue O Cruzeiro, il s’agissait de photos d’un candomblé d’Angola, ici de Bahia, un candomblé d’une femme appelée Risoleta, qui était d’Oxóssi. Donc, elle a laissé photographier le rituel qui consiste à raser la tête d’une iaô et à faire une chose ici (montrant la partie supérieure de la tête) que je ne peux pas te dire. Quand les photos sont sorties dans la revue, elle a reçu beaucoup d’argent. La propre communauté du candomblé l’a désapprouvée, l’a expulsée de Bahia, et elle a été à Rio de Janeiro, et quand elle arrivait dans les candomblés de Rio, les personnes disaient, “Regarde un peu, c’est Riso, Risoleta, la mãe de santo qui a laissé photographier le candomblé !”

**L.** : La photographie de Fatumbí est différente ?

**D.Z.** : Ah... oui. Très différente. Je pense que le travail de Fatumbí est fait avec amour. Nous avons des photos d’autres chercheurs... par exemple du professeur Herskovits<sup>2</sup> et de son épouse. Ils ont fait une étude très bien

---

<sup>1</sup> Culte aux ancêtres. (Tr.)

<sup>2</sup> Il s’agit de l’anthropologue Melville Herskovits et sa femme, Frances, dont les études comparatives sur l’Afrique la diaspora africaine ont utilisé l’approche “musée

faite au niveau technique... mais, je ne sais pas, je vois leur travail comme... ? Comme ces photos prises de matériel non-humain, comme s'il ne s'agissait pas d'êtres humains, à peine du matériel humain. Tu comprends ce que je veux dire ? C'est très difficile de rencontrer des personnes qui apprécient un chercheur qui fasse une étude sur elles. Parce que tu le sais quand il y a une réciprocité avec la personne avec qui tu travailles. Tu le sens, de par le type de photo qu'elle prend ou de par la tournure que prend le travail, quand c'est simplement scientifique ou lorsque c'est fait par amour. Tu as compris ? A l'intérieur du candomblé, à l'intérieur de ma communauté, il existe une réelle barrière vis-à-vis des chercheurs à cause de cela. Tu vois tous les titres : diplômé en anthropologie, diplômé en anthropologie. Mais c'est juste ça qui l'intéresse, rien de plus. Pas seulement les étrangers, il y a beaucoup de Brésiliens comme ça. L'anthropologue veut seulement ça, il va travailler seulement sur ce sujet, car il n'a pas d'intérêt pour la culture dans son sens global, dans tous ses aspects. Tu deviens un objet. Tu comprends ? Le chercheur a un objectif et il va te chercher comme objet d'étude, ce qui lui donne le moyen d'atteindre son objectif. Le problème c'est que beaucoup de chercheurs ont cette vision. Et c'est pour ça que les chercheurs n'ont pas accès aux candomblés traditionnels. Mais le cas de Fatumbí est différent. Depuis le début c'était différent, réellement, il a suivi un chemin différent. Fatumbí est venu à cause des orixás, je ne sais pas comment t'expliquer.

Malheureusement tu ne l'as pas connu. Mais sa photographie est un réel portrait de lui. Par exemple, je n'ai jamais entendu mon père Fatumbí ouvrir la bouche pour parler de politique. Mais il a tiré une photographie qui, pour moi, est marquante. Une photo politique de Fatumbí. Elle a été faite en Chine. Il y a deux hommes, deux Chinois, très riches, bien habillés avec des vêtements européens, de l'époque, et un chien qui paraît être un doberman. Et cet homme très riche ... il est en train de bavarder, en se promenant avec son chien, avec l'autre homme de la même taille que lui. Et à côté d'eux passe un *coolie*, avec les pieds enroulés dans du tissu, parce qu'il n'a pas un bout de cuir avec de la corde ou un bout de bois avec des cordons pour se mettre aux pieds. Pour moi, cette photo est une photo politique. Elle montre le contraste de l'époque : un misérable et deux dignitaires... et moi je ne m'intéresse pas à la politique. Mais dans cette photo tu peux bien observer son regard.

---

de cire” de l'ethnographie. Pour une discussion de la rivalité d'Herskovits avec Verger et les critiques de Verger sur cette façon de réaliser la recherche, voir P. Cohen (article dans ce volume).

**L.** : Vous m'avez dit que Fatumbí avait mis du temps à publier les photos de rituels qu'il a faites dans les terreiros. Les photos ont été prises dans les années 40, 50, plus ou moins. Et le livre Orixás a été publié en 1981.

**D.Z.** : Si je ne me trompe pas. Mais il existe un autre livre, bien antérieur, Dieux d'Afrique. Ce livre fut une réelle frénésie. Dieux d'Afrique a été publié en France. Et pour nous ce fut quelque chose d'impressionnant. Tout le monde, **tout le monde**, voulait voir Dieux d'Afrique. Ce fut le premier livre dans lequel nous nous sommes rendu compte que nos orixás ne dansaient pas exactement comme ceux d'Afrique. Ils dansaient différemment. Nous avons peut être une façon de danser qui est très ancienne. Mais bien sûr que cela se modifie au cours du temps. Parce que ce qu'ils faisaient en Afrique, aujourd'hui cela ne se fait plus, nous avons d'autres éléments qui se sont mélangés. Là-bas c'est quelque chose de clair. Donc tout le monde voulait voir Dieux d'Afrique. Mais c'était difficile de le trouver. Tu cherchais dans la bibliothèque, ici ou là. Le livre venait de France, il n'a pas été publié au Brésil et à cause de ça il était très cher et très difficile à trouver. Et le premier contact que j'ai eu avec mon père Fatumbí fut à travers Dieux d'Afrique.

**L.** : Quels étaient les rapports de Fatumbí avec les personnes qu'il photographiait ?

**D.Z.** : Vois-tu, son travail était très détaillé et s'est étendu sur une longue durée. Son étude s'est concentrée sur le peuple jeje-nagô et il a commencé son travail au Brésil, n'est ce pas ? Encore la semaine dernière un professeur de l'université est venu ici et il m'a dit que le travail de Fatumbí était un travail d'anthropologie impressionnant, que quand Fatumbí est arrivé au Maranhão, seulement l'orixá ou le vodun a permis qu'il soit si bien accepté. Il a pris des photos de ces dames du culte jeje du Maranhão. Pas lorsqu'elles étaient avec le vodun mais il a photographié leur visage, en indiquant pour quelques-unes leur nom et parfois le nom de leur vodun. Il a même photographié Mãe Andreza, la plus connue du Maranhão. A Bahia, il a suivi particulièrement la ligne du Opô Afonjá. Tia Massi, de la Casa Branca, et Vovó Senhora du Opô Afonjá, tu comprends ? Mãe Menininha pas tant que ça. Et donc il a rassemblé petit à petit les histoires qu'elles lui racontaient, des familles, comme on les appelait. Ensuite il a commencé à les observer à partir des noms, ensuite il a tout regroupé et il a été en Afrique et il a commencé à identifier ces éléments.

**L.** : Comment était la relation de Fatumbí avec Mãe Senhora ? Je me souviens du portrait qu'il a tiré d'elle.

**D.Z.** : Elle ne laissait que Fatumbí la photographeur, seulement lui. Elle l'aimait beaucoup, elle avait beaucoup d'amour pour lui et il a pris beaucoup de photos d'elle, dans de beaux vêtements et même dans des habits communs, sans être de candomblé. Et c'était très rare de voir ça. Elle avait une très forte personnalité. Je t'ai déjà raconté l'histoire des bracelets qu'elle utilisait sur cette photo ? Qu'elle les lui avait demandé ? Non ? Bon... Vovó Senhora avait demandé à Fatumbí une paire de bracelets en or. Elle voulait ce type de bracelets d'origine africaine que les esclaves utilisaient et que nous utilisons encore et qui, historiquement, étaient en or pur. Et Fatumbí lui a dit qu'il allait les lui donner. Mais il n'avait aucune idée du prix. Alors il a fait faire un bracelet en argent, en argent massif, et ensuite il l'a fait plaquer or, en or réel, légitime. Ensuite, quand il est arrivé avec son présent, elle a reçu les bracelets, les a pris dans les mains et les a soupesés. Parce qu'en plus d'être mãe de santo, elle était commerçante, elle avait une petite échoppe de fruits et de produits africains sur l'embarcadere du Mercado Modelo<sup>1</sup>, et elle savait très bien calculer le poids. Et elle savait très bien que ce type de bracelets allaient coûter très cher. Alors elle a regardé Fatumbí et lui a demandé : "C'est vraiment de l'or pur ?". Il a dit "Non, ma mère, c'est un bracelet d'argent massif plaqué d'or pur". Elle a dit : "Ça va". Et tout de suite après, comme nous faisons toutes, elle les a mis à son bras. Comme tu le vois sur la photo, c'était une femme forte avec de gros bras. Elle gardait les bracelets à son bras jours et nuits, elle ne les enlevait pas, parce que réellement c'était quelque chose de beau. Pourtant comme ce n'était pas en or comme elle l'aurait voulu, elle pensa, "Quand ce sera la fête de Iemanjá je les donnerai à Iemanjá. Ce n'est pas de l'or pur." Donc, quand arriva la fête de Iemanjá elle voulut tirer les bracelets. Mais quand elle essaya de les retirer les bracelets ne passaient pas le poignet. Elle dit, "Tu n'es pas né sur mon bras et tu dois en sortir !". Parce que si un jour les bracelets étaient entrés, un jour ils devaient pouvoir sortir. Alors quand elle essaya de les retirer elle le fit avec tant de force qu'elle se fit mal, se blessa les poignets, et cria "Aie !" Ensuite elle a été faire un jogo de búzios pour savoir pourquoi elle n'avait pas réussi à les retirer. Et Oxum a répondu : "Mon fils a donné ces bracelets avec beaucoup d'amour. Comme tu ne les veux pas, Oxum les accepte". Et quand elle fut les retirer... L'orixá se manifesta ! Et ne permit pas de les retirer du bras. Avec cette histoire tu vois clairement l'amour que l'orixá sentait pour Fatumbí.

---

<sup>1</sup> Le Mercado Modelo était, en fait, le marché central de la ville ; il était situé dans la Ville Basse et cette position permettait qu'on y reçoive des marchandises et des nouvelles en provenance d'Afrique par les bateaux qui accostaient.

Les photos de Fatumbí qui montre notre quotidien, je les trouve jolies. Ca c'est comme en Afrique (*elle montre une photo dans le livre*). Quand nous nous asseyons comme ça, par terre, avec ce pilon, en pilant le manioc. C'est comme en Afrique, les femmes sont assises sur une pierre, pilant des herbes, la même tradition. Fatumbí parvenait à prendre ces photos, parce que les personnes s'étaient habituées à lui, mais parfois, avec d'autres photographes, elles ne veulent pas être photographiées, elles ne les laissent pas faire. Alors quand ils vont développer leur film, ils voient cette expression de méfiance, de mauvaise humeur... Tu connais cette expression ? (*Elle la montre*) Quand arrive un Blanc, tout le monde fait ça. Si quelqu'un rentre dans une maison et voit tout le monde comme ça, il va tout de suite chercher à savoir ce qui s'est passé, car il n'y a pas besoin de parler, c'est la propre expression qui parle et c'est surtout quand arrive un Blanc que celle-ci se montre.

**L.** : C'est une réaction quand quelqu'un va demander s'il peut prendre une photo ?

**D.Z.** : Ah, ce n'est même pas nécessaire de prendre une photo ! Il suffit qu'il arrive, s'il est blanc. Parce que cela signifie : viens ici, viens nous prendre en photo, va prendre nos santos en photo et écrire ensuite tes explications de ce que tu ne connais pas ! Et jusqu'à un certain point cette situation est commune dans un lieu qui durant de nombreuses années a suivi les règles du colonisé-colonisateur, où il existe ce problème Noir-Blanc. C'est comme ça de par l'histoire même. C'est seulement avec le temps, avec le temps, que les personnes de la communauté du candomblé vont s'habituer aux personnes d'une autre race et ça se voit quand l'orixá apprécie vraiment cette personne. Par exemple, si Fatumbí, mon père, est ici (*elle montre une photo dans un cadre, posée sur sa table*) en nous écoutant, s'il a été *feito* (de l'expression "faire la tête", être initié) au sein du candomblé c'est parce que Xangô l'a voulu. Parce que lorsque mon père Fatumbí est sorti du ventre de sa mère, Xangô avait déjà décidé qu'il irait dans une terre de Noirs pour réaliser ses obrigações. C'est à cause d'Olodumaré, l'orixá du destin des hommes. Parce que Olodumaré marque et connaît l'intérieur de chacun. Nous ne le connaissons pas mais l'orixá le connaît. Si ton orixá aime telle personne, quand elle vient, il l'embrasse, il la caresse. La couleur de la peau n'importe pas. Parfois nous ne supportons pas, mais si l'orixá qui dirige notre tête aime cette personne, alors nous sommes obligés de le supporter parce que le santo est supérieur.

Alors, nous obéissons tous à l'orixá. C'est le cas de mon père Fatumbí quand il est arrivé à l'Axé (Opo Afonjá). Ma grand-mère Senhora a reçu un



message de Xangô qu'un de ses fils arriverait de loin ce jour là, un mercredi. Mais elle ne savait pas qui c'était. Elle a attendu toute la journée et quand le jour déclinait, il est arrivé, amené par mon père Jorge Amado et mon père Carybé. Et elle a dit, "Xangô a dit que j'allais recevoir une visite". Elle alla au jogo de búzios et demanda à Xangô, "Mon père, c'est cette personne que vous avez dit être votre fils qui venait aujourd'hui à l'Axé ?". Et Xangô répondit que oui. A partir de ce moment, l'entrée de Fatumbí dans notre culture vient par une voie spirituelle. De façon générale, si ton orixá te veut du bien, alors les personnes commencent à t'accepter, tu t'adaptes à ce mode, comme Fatumbí que Tia Massi de la Casa Branca appelait Nagô Branco (le Nagô Blanc).

Fatumbí a été accepté parce que l'orixá l'a envoyé et de par l'amour qu'il a démontré dans sa façon de travailler. Mais comme je te l'ai dit c'est quelque chose de rare, parce que de façon générale la photographie dans le candomblé est quelque chose de très compliqué. Même les photos des enfants en train de jouer et ce genre de choses, même ça il faudrait demander la permission. Il existe un tabou très important parce que si la personne prend une photo d'une autre elle peut faire de la sorcellerie<sup>1</sup>, elle peut faire mille choses. Il existe deux éléments dans le candomblé : la photographie et le nom complet de la personne, aucune personne ne donne son nom complet, il y a toujours un surnom. C'est à cause de cela que Bahia est l'état du Brésil où il existe le plus de surnom, du fait des problèmes entre les Noirs eux-mêmes, de la sorcellerie et de ces choses-là. Et la photographie peut être utilisée pour des choses mauvaises. Dans le vodun, par exemple... la force du vodun est la photographie ! C'est le nom lié à la photographie. La photographie est le portrait de ton âme. La photographie a plus de pouvoir sur toi que ton acte de naissance. Si une personne est malade nous prenons sa photo et nous faisons les trabalhos et nous mettons la photo pour que la santé de la personne s'améliore. Ça s'utilise pour le bien comme pour le mal. La photographie est forte. Parce que si quelqu'un photographie et qu'ensuite une personne prend cette photo et fait de la sorcellerie... C'est pour ça que la photographie tire l'ange gardien. C'est le problème d'une personne en transe, si tu fais le mal à partir d'une photo d'une personne en transe, ensuite l'orixá ne vient jamais plus. Il existe de nombreux actes de sorcellerie pour faire ça, pour que la personne tombe malade ou meurt, ou ait un accident. C'est pour ça qu'on empêche les photos d'orixá et de personnes. Le problème est là et c'est pour ça que la photographie est mal vue au sein du candomblé.

---

<sup>1</sup> En portugais, 'feitiço' (Tr.).

Un autre motif qui explique pourquoi on n'utilise pas la photographie au sein du candomblé traditionnel, c'est parce que dans le candomblé nous adorons les forces de la nature. Et la force de la nature est symbolisée par un lieu. Nous avons ce respect pour la mer parce que la mer est une force divine, à travers Iemanjá, ou Babá Olokun. Donc, tu fais tes offrandes à la mer pour qu'elle se calme, pour qu'elle soit toujours tranquille, pour qu'elle ne rentre pas dans les terres, pour qu'elle ne détruise pas. Et qu'est ce qui se passe avec l'énergie de la mer ? Cette énergie vient par l'intermédiaire de l'orixá à l'intérieur de l'être humain. Donc, nous faisons des cultes aux forces de la nature. Et donc tu peux voir l'assentamento mais tu ne peux pas le photographier. Pourtant ce qui se fait là, je ne peux pas le dire et toi tu peux le voir un jour, mais ça ne se dit pas. Les choses que tu offres sont secrètes, ce sont des forces qui restent gardées et ensuite ceci est donné à la nature, à la mer, à la rivière. Et ceci va dans le lieu où est vénéré l'orixá. Tu rends hommage dans ce lieu à la mémoire de l'orixá, mais si tu vas à l'air libre et regarde autour de toi et que tu demandes quelque chose aux orixás, c'est la même chose que si tu étais à l'intérieur de la maison de candomblé.

Donc nous vénérons cette force de la nature. Dans le fond, dans le fond, c'est cette force de la nature que ton appareil photographie lorsqu'il photographie l'orixá. Mais c'est seulement une fois que tu développes ton film que tu vas te rendre compte de ce que tu as réellement photographié. Parfois celui qui prend la photo n'a pas l'esprit pour comprendre ce qu'il a photographié. Alors il va mettre quelle légende ? La photo est une chose mais ensuite le photographe, dans sa légende, indique autre chose. Parce que pour mettre une légende, pour interpréter une image, il doit avoir une grande connaissance du sujet. Nous le savons. Comme au départ avec Fatumbí, il savait beaucoup, mais il y avait des choses qu'il avait photographiées en Afrique pour lesquelles il m'appelait près de lui et me demandait "Tu connais cette scène ? Tu as déjà vu cette scène dans ton culte ?". C'est comme ça que j'ai commencé à faire les légendes de ses photos. Je disais, "Oui mon père ça c'est ça et ça c'est ça". Parce qu'il y avait beaucoup de similitudes avec des choses à nous. Mais il avait besoin de quelqu'un qui lui confirmât ce qu'il avait vu de similaire. Et vraiment jusqu'aujourd'hui il y a des choses qui se font ici exactement comme il les a vues là-bas, bien que nous n'ayons aucun lien avec l'Afrique, parce que nous ne parlons pas les langues, ni Iorubá, ni anglais, et notre situation socio-économique ne nous permet pas de nous y rendre.

Donc, ce n'est pas une chose très désirée un appareil photo, un magnétophone ou même faire des questions, à l'intérieur du candomblé. Parce qu'au sein du candomblé on ne pose pas de questions. La personne

doit observer. Tous les Blancs qui arrivent ici le savent. On ne demande rien. Nous le disons aux Noirs eux-mêmes, “Tu vas faire ton santo ? Alors, ne demande rien, parce que personne ne va te le dire. Si tu veux apprendre quelque chose il faut te taire, ne parle pas”. Parce qu’à l’intérieur du candomblé il existe une barrière pour donner les informations, mais quand la personne sait, alors on ne fait que confirmer ce qu’elle sait. Pour plus cultivée que soit la personne, la connaissance de chaque peuple, de chaque race, a ses spécificité, des choses qui sont propres à chaque culture. Tous les peuples ont leur savoir, même si quelques Blancs disent que c’est un retard, que ce sont des personnes sans culture, incultes, barbares, et toute une série de choses qu’ils aiment dire. Mais toute société a un savoir et un pouvoir. Et c’est ce pouvoir du savoir, qui reste enfermé au sein des cultures, qui est nié aux anthropologues. Mis à part les secrets, qui sont un cas spécifique, pour transmettre des connaissances à ton fils ou à une personne que tu apprécies, il faut d’abord la confiance. Et parfois on prend une personne étrangère, on l’adopte et on lui passe le savoir. Parfois cela arrive. Cela a été le cas de Fatumbí. Il faut que ce soit quelqu’un en qui toi tu aies confiance, et tu dois étudier cette personne, pour voir comment elle est à l’intérieur. Et ça pour nous les Iorubá ce n’est pas difficile. Nous savons quand la personne est une chose ou quand elle ne l’est pas. Ce n’est pas seulement pour les personnes blanches et étrangères. Les Brésiliens aussi. Il existe même un nom pour ces personnes, un mot iorubá, afojudí. Cela désigne une personne qui n’est pas bonne, en qui tu ne peux pas avoir confiance, qui est puérole.

**L.** : Pour revenir en arrière... Vous me disiez que la majorité des personnes du candomblé n’avaient pas accès aux livres de Fatumbí. Mais les pais et mães-de-santo y ont accès. Quel est le rôle des livres de Fatumbí entre eux ?

**D.Z.** : Dans *Orixá*, que fait Fatumbí ? Il montre les orixás d’Afrique et du Nouveau Monde...disons, *Orixá* est la bible, n’est ce pas ? Il y a des choses importantes. Mais pour moi *Notes sur les orixás et Voduns*, qui a été traduit en portugais il y a peu de temps, occupe la première place. Parce qu’il explique beaucoup de choses pour connaître la nature de ton orixá. Il y a l’oriki, la poésie d’exaltation à l’orixá. Il y a aussi l’itán, qui est l’histoire, et l’adurá qui est la prière. Alors, si tu me dis “Raconte-moi un itán de Oxalá”. Alors je vais te raconter l’histoire d’Oxalá qui désobéit à Ifá et Exu qui se manifeste trois fois. Je te raconte le reste de l’histoire et le pourquoi de ce qui arrive dans les eaux d’Oxalá en souvenir de ça. Ça s’est un itán. Ensuite tu veux entendre un adurá, une prière, pour Oxum. Alors je dis :

Yá, omim tôrô omin yamia  
ki lofum oni moré

Yá, omim tôrô omin yamia,  
ki lofum oni moré

“Mère, j’ai soif, donne moi de l’eau, beaucoup d’eau”. Tu comprends ? Tu lui demandes quelque chose sous cette forme d’*adurá*. Après tu me dis, “dis-moi un *adurá* pour *Xangô*”. Alors je te dis,

Kaô, Kabiéci  
Kaô  
Com obá kolé  
Owó  
Kabié silê  
Kaô com e xikolé

*Kaô kabié silê* est le salut de *Xangô*. *Owó*. Je demande de l’argent. *Obá Kolé*. Le roi confirme. “Le roi peut me donner de l’argent, donc je demande de l’argent au roi”. Ceci est un *adurá*, c’est une prière. Quand tu te diriges à l’*orixá* sous la forme d’un *adurá*, tu lui demandes de subvenir à une de tes nécessités. Quand tu dis un *itán*, tu racontes une histoire, le pourquoi de ceci et de cela. Et quand tu dis un *oriki* tu célèbres l’*orixá*. Par conséquent, ce sont beaucoup de choses. Mais tu ne comprends ces éléments que si tu lis le livre *Notes sur le culte des orixás et voduns*. Tu sauras pourquoi *Oxalá* utilise seulement le blanc. Tu sauras pourquoi les enfants ne peuvent pas rentrer dans la maison d’*Omolu*. Tu sauras pourquoi *Oxum* est riche. Ce livre recèle de nombreuses connaissances. Si tu domines ce livre, tu vas savoir beaucoup. Parce que le candomblé est une société. Et celui qui sait le plus détient le pouvoir.

## Discussion

En tant que fille de saint que sa proximité avec l’anthropologue Pierre Verger a mis en contact avec beaucoup d’autres ethnologues, Dona Zinha a eu de nombreuses occasions de réfléchir sur ce que signifie, pour sa communauté, la représentation ethnographique. Dans le candomblé kêtú la connaissance est transmise selon des normes épistémologiques qui diffèrent considérablement de celles qui guident la recherche ethnographique. Les disparités sociales et économiques existant entre les chercheurs et la communauté du candomblé compliquent encore les relations. L’analyse que fait Dona Zinha des problèmes intrinsèques posés par la représentation visuelle et ethnographique nous apporte des éléments fort pertinents sur les raisons pour lesquelles sa communauté voit le travail de Pierre Verger comme fondamentalement différent de celui d’autres chercheurs.

Dans la narration de Dona Zinha on voit émerger une forte tension entre deux visions conflictuelles de l'image photographique. D'une part, elle envisage la photographie à la manière dont elle est comprise en Occident, c'est-à-dire un moyen inoffensif de préserver ce qui est rendu inaccessible par la distance et le temps, comme décrit par Sontag (1977) et Barthes (1980). L'une des clés pour la vision occidentale de l'image photographique est un parallèle assumé entre l'image captée par la caméra et celle qui est enregistrée à l'œil nu. De la même manière que l'esprit contrôle la mémoire de ce qu'a vu l'œil, une relation naturelle est aussi assumée entre la possession par le photographe de l'appareil photo et sa propriété de l'image, tandis que le sujet de la photographie est considéré comme manquant d'une réelle signification. Cette notion de propriété est ce qui entre en conflit avec l'autre façon de voir la photographie de Dona Zinha, dans laquelle l'image est perçue comme possédant des propriétés spirituelles qui peuvent aider le sujet de la photo ou lui apporter le malheur et qui dissolvent les barrières entre le monde du vivant et le royaume des esprits. Plus une image identifie un détail et plus elle peut être potentiellement mal utilisée. Ainsi des photos en couleur sont plus puissantes que celles en noir et blanc tandis que celles qui sont prises de loin ou dans lesquelles le sujet ne peut pas être identifié sont moins menaçantes. De ce point de vue, la relation que le sujet entretient avec le photographe, sa permission pour que la photo soit faite, la question de qui a le contrôle de l'image, de sa circulation et de sa reproduction, deviennent des problèmes cruciaux. Dans la première de ces deux conceptions de l'image, l'interprétation erronée de photographies prises hors contexte est ressentie comme une menace venue du dehors alors que, dans le second cas, le danger vient de la culture elle-même, du fait que la photographie peut être manipulée par ceux qui comprennent le pouvoir qu'elle a de concentrer des énergies négatives à travers la sorcellerie ou le mauvais œil. Ainsi, dans les deux cas, l'observateur est perçu comme exerçant une force puissante et potentiellement malfaisante sur le sujet de la photographie.

Depuis que les équipements photographiques sont apparus au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, les photographes occidentaux ont été fascinés par la représentation de l'Autre (Sontag, 1977). Le phénomène du bourgeois photographe -et par procuration ses spectateurs- qui "voyage" dans le monde invisible (pour eux) des classes paupérisées, dévoilant une réalité qui leur est "inconnue", peut être mis en parallèle avec la prédilection de l'ethnographe pour le *primitif*, l'*exotique* –deux termes qui, étant donné les circonstances historiques qui ont donné naissance à l'anthropologie, sont devenus virtuellement synonymes de *colonisé* (Clifford, 1988). Comme l'ethnographe dont les narrations omniscientes omettent de faire référence à sa propre

présence, le photographe préfère des images de sujets qui ne font pas (ou ne semblent pas faire) attention à sa caméra.

Dans le *candomblé* kêtú, toutefois, celui qui voit, lui-même invisible, intrinsèque à la représentation ethnographique visuelle et narrative, est un concept profondément troublant. Le *candomblé*, une culture avant tout orale, dépend et privilégie les face-à-face interactifs dans la transmission de la connaissance. Celui qui parle et celui qui écoute, l'enseignant et l'élève sont tous deux présents et se connaissent l'un l'autre. La connaissance est imprégnée de pouvoir et elle est distribuée avec prudence : tout le monde n'est pas habilité à connaître toutes choses. La façon dont les informations seront transmises, les termes dans lesquels elles seront énoncées ou même si elle seront données varie énormément. Donc, la mission qu'a l'ethnographe de récolter des données qui seront publiées pour des lecteurs/spectateurs qui sont invisibles à la communauté entraîne une suspicion *a priori*.

Au-delà de son questionnement sur l'invisibilité de l'audience de l'ethnographe, Dona Zinha conteste également la politique de représentation ethnographique. Comme de nombreux théoriciens de la culture tels que Mudimbe (1988), elle voit l'anthropologie comme teintée par l'héritage des relations coloniales de pouvoir, un processus au cours duquel les chercheurs du Premier Monde ont extrait des "données brutes" de leurs sujets du Tiers-Monde et les ont transformées en des marchandises dont le profit (symbolique ou matériel) a bénéficié à l'ethnographe et à des institutions académiques distantes, hors de portée de la communauté. De telles "denrées" culturelles que Minh-ha (1988) qualifient de "conversation de nous pour nous sur 'eux'... dans lesquelles le 'eux' est réduit au silence" vient soutenir les appels du Premier Monde pour la connaissance de (et le pouvoir sur) le Tiers-Monde et contribue à construire une vision péjorative du "primitif". En contestant le flux unilatéral d'informations de la communauté vers l'ethnographe, Dona Zinha rejette l'observateur -qui- n'est-pas-observé, la conversation-de-nous-sur-eux qui sous-tendent tant la représentation ethnographique que le déséquilibre historique du pouvoir entre la culture de l'anthropologue et celle de son objet.

Malgré la dureté de sa critique de la représentation ethnographique, Dona Zinha envisage le travail de Pierre Verger de façon fondamentalement différente, à la fois à cause de la manière dont il travaillait et des motifs qui l'ont amené à faire ce travail. Alors que des images réalisées pour un public étranger, telles les photographies faites par Jean Mazon de la mère-de-saint Risoleta, sont perçues comme spectacularisant le *candomblé* pour nourrir les stéréotypes occidentaux sur le primitif, le travail de Verger est marqué par le

respect qu'il porte à cette culture. Dona Zinha parle avec enthousiasme de l'impact révolutionnaire de *Dieux d'Afrique* (1954) et de *Notas sobre os Orixás e Voduns* (1999), comme ayant élargi la compréhension des Afro-Brésiliens eux-mêmes sur leurs traditions. Par ailleurs, elle souligne que le travail de Verger n'a pas circulé au hasard dans les communautés de candomblé. Les normes culturelles qui favorisent la transmission interpersonnelle de la connaissance créent des restrictions à l'accès<sup>1</sup> et il existe également d'autres barrières imposées par la pauvreté et la scolarité limitée<sup>2</sup>. En outre, elle perçoit le travail de Verger comme un outil extrêmement important pour que ceux qui sont initiés à un haut niveau comprennent encore mieux leurs propres histoire et pratique religieuse.

Que ce soit dans la perspective des Afro-Brésiliens ou celle des scientifiques, la place de Verger entre les ethnographes du candomblé est unique. Quand, en 1946, Mãe Senhora présage, à travers le lancement des cauries, l'arrivée au Ilê Axé Opô Afonjá d'un fils de Xangô venu d'un lointain pays, la culture afro-brésilienne commençait tout juste à attirer l'attention des ethnographes étrangers et la documentation sur les racines ouest-africaines des traditions brésiliennes n'était pas vraiment accessible au Brésil. A cette époque, malgré la diffusion de l'allégorie de Gilberto Freyre présentant le Brésil comme une démocratie raciale, les maisons de candomblé souffraient une féroce répression du régime Vargas (Braga, 1995) et la participation de blancs dans les pratiques religieuses afro-brésiliennes était une rareté, désapprouvée par les deux races. Aujourd'hui, si les liens culturels entre l'Afrique de l'Ouest et Bahia sont bien connus des deux côtés de l'Atlantique, si la présence de blancs dans le *barracão* (sanctuaire) est quotidienne et si la vue d'un chercheur-initié ne provoque plus de froncements de sourcils, le rôle de Pierre Verger dans ces changements n'est pas mis en question. Rejetant les différences de races et de classes, Verger a adopté la cosmologie Yoruba en propre. Sa position d'observateur a été développée à partir d'une demande pour plus d'information sur ses racines qu'il a ressentie dans la diaspora Yoruba, comme Cohen (dans ce volume) et Lühning (1999) l'ont montré avec force détails. Ainsi, la recherche de Verger s'est réalisée à partir de sa position du *dedans* de la culture, en mettant de

---

<sup>1</sup> En effet, chaque degré de l'initiation comporte un certain niveau de connaissance.

<sup>2</sup> Ainsi des personnes qui, de par leur degré d'initiation, pourraient avoir accès à certains livres ne peuvent le faire faute d'une bonne connaissance de la lecture ; par ailleurs, les livres sont chers au Brésil et les personnes, en général pauvres, qui pratiquent le candomblé ne peuvent se les acheter.

côté la distance avec l'objet prônée par l'approche scientifique des sciences de l'homme qui prévaut. Comme il l'a remarqué lui-même :

*“Je ne me définis pas comme un chercheur bahianais. Je suis un ami du peuple de Bahia. Les questions que les anthropologues posent sont, en général, complètement inadéquates. Ils veulent comprendre des choses qui ne peuvent pas être comprises. On fait une étude quand on vit avec les gens. Ce qui est intéressant c'est de coexister avec les gens, de faire les mêmes choses qu'eux et de participer sans vouloir à tout prix comprendre”* (Gottschal et Guerreiro, 1994)

La compréhension ne semble pas avoir été le premier souci de Verger, mais pour ce qui est de comprendre, il a compris. Verger a beaucoup écrit sur la diaspora Yoruba, produisant comme l'a montré Lühning (1999) une liste de publications si longue qu'elle ferait honneur à tout chercheur universitaire. Pourtant, bien que son travail ait souvent reçu un appui institutionnel, il est resté largement en marge de l'académie (Cohen, dans ce volume), si l'on excepte quelques courts séjours en tant que professeur associé à l'Université de Bahia et au Nigeria. Au contraire, entre les gens dont il a documenté la vie, Verger était considéré comme un penseur dont la sagesse lui a valu les plus hautes distinctions : en Afrique, il fut initié en tant que *babalaó* (devin) et re-nommé Fatumbí : *“celui qui est né de nouveau par Ifá”* tandis qu'à Bahia il se vit attribuer le poste convoité de Oju Obá *“Yeux de Xangô”*.

Bien au fait de la différence entre la vérification impersonnelle du scientifique et la chaleur d'un clin d'œil partagé avec un ami, Dona Zinha voit le travail de Verger comme une tâche d'amour, même si elle envisage avec suspicion ceux dont l'intérêt est motivé par les demandes d'institutions académiques étrangères. Cette distinction cruciale nous parle de l'importance de la relation informateur-chercheur dans la production de l'ethnographie, malgré une ambivalence sur ce point que l'on trouve fréquemment dans la littérature. De même que la menace du mauvais œil engendre un besoin de protection par les forces du monde des esprits, ainsi la défiance de Dona Zinha par rapport à l'ethnographie visuelle et narrative est un signe d'un besoin de protection contre l'œil objectivant et colonisateur de ce monde. On ne peut que se demander si le soupçon de la photographie, largement répandu entre les peuples indigènes dans le monde, dont on a fréquemment pensé au long des décennies antérieures qu'il pouvait n'être qu'un cliché, ne serait pas, comme c'est le cas pour Dona Zinha, moins une crainte irrationnelle engendrée par un mécanisme dont la sophistication le soustrait à la compréhension qu'un prudent rejet de relations coloniales de pouvoir.



### **Références bibliographiques**

- BARTHES, Roland (1980) : *Câmera Lúcida*, American edition c. 1981. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- BRAGA, Júlio (1995) : *Na Gamela do Feitiço: Repressão e Resistência nos Candomblés da Bahia*, Salvador, Bahia, ed. da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA).
- CLIFFORD, James (1988) : *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- COHEN, Peter (2000) : *Notes on Pierre Verger...* This volume.
- EDWARDS, Elizabeth (1992) : "Introduction: Anthropology & Photography", (in) EDWARDS, Elizabeth *Anthropology & Photography, 1860-1920*. New Haven & London, Yale University Press.
- GOTTSCHALL, Carlota ; GUERREIRO, Ana Maria (1994) : "O Olhar Negro de Pierre Verger", *Bahia Analise e Dados*, vol. 3, n° 4, p.39-41, March.
- LÜHNING, Angela (1999) : "Pierre Fatumbí Verger e sua Obra", *Afro-Asia*, n° 21-22, p. 315-64.
- MINH-HA, Trinh T. (1988) : *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
- MUDIMBE, V. Y. (1988) : *The Invention of Africa*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
- NICHOLS, Bill (1991) : "The Ethnographer's Tale", (in) TAYLOR, Lucien (ed.), *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R.*, New York-London, Routledge, p. 60-83.
- VERGER, Pierre Fatumbí (1954) : *Dieux d'Afrique*, Paris, éd. Paul Hartman.
- Idem, (1999) : *Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África*, trad. Carlos Eugenio MARCONDES de MOURA, São Paulo, ed. da Universidade de São Paulo (EDUSP). Original version in French, 1957.
- SONTAG, Susan (1977) : *On Photography*, New York, Anchor Books.

***Glossaire des termes, lieux et personnes***

*Assentamento* - lieu physique de fixation de la divinité et de sa force spécifique (axê).

*Babalaô* - leader spirituel du culte d'Ifá ; position réservée à des hommes dont la sagesse est reconnue.

*Candomblé angola* - culte religieux d'origine africaine issu des traditions Yoruba et Angola.

*Candomblé kêtú* - culte religieux issu des traditions de la région Kêtú en Afrique de l'ouest.

*Carybé* - artiste peintre né en Argentine qui a vécu de très nombreuses années à Bahia et était très proche du candomblé.

*Casa Branca* - première maison de candomblé de Bahia, de tradition kêtú.

*Exu* - divinité intermédiaire entre les humains et les divinités (*orixás*).

*Filho-de-santo* - personne passée par le processus d'initiation et qui reçoit l'*orixá* durant la transe.

*Iaô* - personne qui a vécu le premier stade du cycle des initiations.

*Iemanjá* - déesse de la mer au Brésil.

*Ifá* - divinité liée à la lecture du destin et à la divination.

*IléAxé Opô Afonjá* - Prestigieuse maison de candomblé de tradition kêtú.

*Inhame* - igname, tubercule à chair blanche qui constitue la nourriture sacrée d'Oxalá.

*Jogo de búzios* - système afro-brésilien de divination qui utilise les cauries.

*Jorge Amado* - écrivain bahianais très lié au monde du candomblé.

*Mãe-de-santo* - femme leader spirituelle.

*Mãe Menininha* - Escolastica da Conceição Nazareth (1894-1986), a été chef de culte du Gantois, l'un des candomblés les plus réputés de Bahia.

*Mãe Senhora* - Maria Bibiana do Espirito Santo (19??-1967), a été chef de culte du Ile Axé Opô Afonja.

*Maranhão* - état du nord-est du Brésil ayant une vaste population noire et où la religion Tambor de Minas, d'origine ouest-africaine, est pratiquée.

*Omolú* - *Orixá* associé à la maladie et à la santé.

*Orixá* - Mot yoruba désignant la divinité.

*Oxalá* - *Orixá* considéré comme le père des autres dieux et associé à la sagesse et à la paix.

*Oxóssi* - divinité de la forêt, dieu chasseur.

*Pai-de-santo* - homme leader spirituel.

*Olodumaré* - divinité suprême chez les Yoruba.

*Oxum* - divinité des eaux fluviales et des sources, associée à la beauté et à la séduction.

*Xangô* - roi de Kêtu (ancien royaume aujourd'hui divisé entre le Bénin et le Nigéria) qui, après sa mort, est devenu un *orixá* associé au tonnerre.