

---

# Écho d'une rencontre virtuelle : Vers une ethnographie de la production audiovisuelle

Alexandrine Boudreault-Fournier *University of Oxford*

---

**Résumé :** *Écho* est le nom d'un projet ethnographique qui a pour but de créer un « espace de correspondance » dans lequel deux artistes cubains accomplis (l'un vivant à Montréal et l'autre à Santiago de Cuba) se rencontrent sur une scène virtuelle pour composer une pièce musicale originale. Au-delà du défi technique, compte tenu des limitations imposées par l'île socialiste, cette expérience stimule le thème de « terre natale » comme source d'inspiration, en créant un espace intersubjectif d'échanges entre deux musiciens qui partagent les mêmes racines. En s'appuyant sur une démarche anthropologique qui emprunte au concept des arts relationnels, cet article analyse le processus de création d'un lieu virtuel de rencontre ainsi que les défis technologiques qui s'y rattachent. L'adoption d'une méthodologie qui prend en compte les concepts d'esthétique et la technologie permet de mettre en évidence des champs de recherche sous l'angle d'une approche créatrice jusqu'à présent sous-estimée en anthropologie.

**Mots-clés :** Boudreault-Fournier, anthropologie visuelle, technologie, création, arts relationnels, expérimentation, terrain ethnographique

**Abstract:** *Écho* is the name of an ethnographic project whose aim is to create a "space of correspondence" in which two accomplished Cuban artists (one living in Montreal and the other in Santiago de Cuba) meet on a virtual stage to compose an original piece of music. Beyond a technical challenge, given the limitations characterizing the socialist island, this experiment develops on the theme of the "native land" as a source of inspiration by creating an intersubjective space of exchange between two musicians who share the same roots. Based on an anthropological approach that borrows from the concept of relational art, this article explores the process of creation of a virtual space of encounter, as well as the technological challenges related to it. The text, by adopting a methodology that considers the concepts of aesthetics and technology seriously, allows one to raise areas of research using a creative approach that has, up to now, been underestimated in anthropology.

**Keywords:** Boudreault-Fournier, visual anthropology, technology, creation, relational arts, experimentation, ethnographic fieldwork

---

## Introduction

Dans son récent article « Contemporary Fieldwork Aesthetics in Art and Anthropology: Experiments in Collaboration and Intervention », George Marcus (2010) établit les ressemblances et dissimilitudes entre le terrain ethnographique et le processus de création d'espace du point de vue de la démarche artistique. Les anthropologues, suggère-t-il, devraient s'inspirer de cette approche comme une manière alternative d'imaginer « la rencontre » qui caractérise le terrain ethnographique. *Écho* est un exemple concret d'un projet en cours qui utilise des outils technologiques de pointe pour explorer des dimensions de représentation et d'esthétique à l'intérieur d'une démarche ethnographique, tout en s'inspirant du domaine des arts visuels<sup>1</sup>.

Depuis *Writing Culture* (Clifford et Marcus 1986) et la crise de la représentation des années 1980 qui s'en est suivi, la majorité des développements expérimentaux ont été effectués dans le domaine de l'écriture et de l'ethnographie. Marcus ajoute que jusque dans les années 1990, les anthropologues n'ont pas exploré d'une manière cohérente la notion d'esthétique en rapport avec le contenu ethnographique et qu'une appropriation radicale du visuel<sup>2</sup> aurait le potentiel d'élargir les avenues de recherche (Calzadilla et Marcus 2006:96; Marcus 2010). Ainsi, le projet *Écho*, tel que présenté dans cet article, se donne pour but d'investiguer les notions de représentation audiovisuelle à travers un processus intersubjectif qui repose sur l'utilisation de nouvelles technologies – la vidéo caméra HD, l'enregistrement audio numérique et le montage.

Selon cette démarche, les technologies audiovisuelles comprenant caméra et son numérique ne sont pas considérées comme de simples outils d'enregistrement. Elles sont en fait utilisées de façon à favoriser le potentiel des approches exploratoires de la représentation et de la production d'image et de son dans un contexte anthropologique. En d'autres termes, les technologies utilisées

dans ce projet ethnographique nous permettent de nous interroger sur, et d'expérimenter des aires de recherche nouvelles qui sont encore sous-développées en anthropologie et dans les sciences sociales.

Le projet *Écho* nous permet de surcroît d'établir les fondements d'une ethnographie de la production audiovisuelle ainsi qu'une esthétique de la relation en anthropologie. Cet article vise à présenter le contenu et les objectifs de ce projet, et de discuter des dimensions technologiques en relation avec notre démarche. Nous illustrons ainsi le potentiel qu'offre l'utilisation de nouvelles technologies de captation en explorant les thématiques suivantes : le rôle de l'anthropologue dans la création d'un espace virtuel de rencontre intersubjectif ainsi que la dimension créatrice de son implication dans le processus par l'entremise des technologies – plutôt que l'anthropologue en tant que contemplateur ou participant. Nous mettons enfin en évidence une avenue de recherche prometteuse qui émerge du projet *Écho*, soit les dynamiques de diaspora et de nostalgie de la terre natale.

## Le projet *Écho*

C'est en janvier 2010 que Marie-Josée Proulx – cinéaste indépendante et étudiante diplômée en anthropologie à l'Université de Montréal – et moi-même avons imaginé *Écho*<sup>3</sup>. Ce projet ethnographique avait pour but de permettre à deux musiciens cubains, l'un vivant à Montréal et l'autre à Santiago de Cuba, de se rencontrer virtuellement en différé grâce au médium vidéo, dans le but de créer une pièce musicale originale. Un montage vidéo a permis l'intégration des deux musiciens sur une même trame audiovisuelle en donnant l'impression qu'ils performaient côte-à-côte sur la même scène.

Ce projet soulevait, entre autres, un défi technique puisque les conditions d'éclairage, de son et de production devaient être identiques dans les deux contextes afin de jumeler parfaitement les différentes images sur un même plan, et de créer l'effet désiré. Avant de nous pencher sur les aspects techniques, examinons les aspects conceptuels et méthodologiques de ce projet.

Au moyen d'une caméra, nous avons provoqué une collaboration entre musiciens qui aurait autrement été difficile à réaliser, même à l'heure des technologies globalisantes que nous connaissons. Grâce au médium de l'Internet, les collaborations de création entre artistes qui sont séparés par de grandes distances sont devenues monnaie courante. Cependant, le cas de Cuba nous rappelle que l'accès universel à Internet et à la haute vitesse est loin d'être acquis. En raison de l'embargo américain qui oblige Cuba à dépendre des satellites, l'île est reconnue comme ayant une des connexions Internet

les plus lentes au monde<sup>4</sup>. Par conséquent, les sites et plages d'information et de communication qui nécessitent des connexions à haute vitesse demeurent difficilement accessibles à Cuba. Même si une légère ouverture dans le domaine des télécommunications a été annoncée en mars 2008<sup>5</sup>, seule une minorité de Cubains a accès à ce moyen de communication et d'information (voir Venegas 2010). Au-delà des limites structurelles, des restrictions idéologiques compliquent l'accès libre à Internet (et aux autres sources d'information telles la radio et la presse écrite). Les visites à l'étranger demeurent par ailleurs limitées et dépendent d'invitations formelles provenant de l'extérieur. Enfin, les appels internationaux sont extrêmement coûteux<sup>6</sup>. Ainsi, en créant un espace et un moment virtuel partagé, nous avons agi comme des entremetteuses<sup>7</sup> entre des acteurs qui n'auraient autrement pas eu la possibilité de collaborer ensemble pour la production d'une pièce originale.

Le projet *Écho* a été conçu en trois étapes avec comme objectif de nourrir une relation intersubjective entre deux musiciens. La première étape, qui a été réalisée en janvier 2010, consistait à enregistrer un musicien cubain vivant à Montréal selon des paramètres de son, d'éclairage et de contexte bien précis. Le trompettiste d'origine cubaine Eduardo Sánchez, qui vit à Montréal depuis plus de 12 ans, a accepté de participer à notre projet. Eduardo provient d'une famille de musiciens et est trompettiste depuis plus de 20 ans. À Cuba, il a été membre de groupes de musique populaire tel que Son 14 avec lequel il a fait plusieurs tournées internationales. À cause de son expérience à la fois musicale et diasporique, il était clair pour nous qu'Eduardo s'avérait le candidat idéal pour se prêter à cet exercice, car le projet tel que conçu demandait une précision d'exécution et une grande spontanéité musicale. Une fois Eduardo informé de l'objectif de notre démarche, nous lui avons demandé de jouer des pièces originales ou des extraits de thèmes qu'il affectionnait. Durant l'enregistrement qui a duré plus de 3 heures à la Sala Rossa à Montréal, Eduardo a joué presque exclusivement des extraits de thèmes cubains connus tels que *La Comparsa*. En vue d'arriver à l'effet visuel désiré, nous avons de plus demandé à Eduardo de prendre des pauses, d'écouter et de réagir à un musicien imaginaire jouant sur la scène à ses côtés (photo 1).

Grâce aux images recueillies au cours de l'étape 1, nous avons réalisé le montage d'un clip de 1:21 minute au cours duquel Eduardo interprète une série d'extraits musicaux, ainsi qu'une partie improvisée. Eduardo est seul sur scène, mais quand on visionne le clip on peut facilement imaginer une présence invisible à ses côtés<sup>8</sup>. Ce premier clip vidéo répondait à deux objectifs : tout



Photo 1 : Écho : Phase 1. Complicité. Eduardo Sánchez. Photo : Simon Couturier

d'abord nous familiariser avec la technologie; et ensuite, développer un outil qui stimulerait l'échange intersubjectif, contrairement à l'approche unidirectionnelle généralement adoptée. Ce clip ne sera pas utilisé dans le produit audiovisuel final. Il demeure en quelque sorte l'outil de la rencontre entre les deux musiciens.

Pour réaliser la deuxième phase du projet, nous nous sommes rendues en juillet 2010 à Santiago de Cuba. Nous avons présenté le vidéoclip réalisé avec Eduardo à cinq musiciens : une chanteuse, un flûtiste, une *tresera*<sup>9</sup>, un joueur de bongo et un violoniste. Nous leur avons tous expliqué en quoi consistait le projet et nous leur avons indiqué que l'un d'eux serait sélectionné par Eduardo pour poursuivre la collaboration jusqu'à la phase finale du projet, c'est-à-dire la réalisation du produit audiovisuel intégrant deux musiciens.

Nous avons demandé aux cinq musiciens de nous interpréter une composition originale qui serait *potentiellement* mise en dialogue avec une performance

d'Eduardo. La consigne était la suivante : les musiciens devaient interpréter des extraits de leur pièce, prendre des pauses, écouter et réagir comme si Eduardo partageait la même scène qu'eux. Les cinq musiciens ont été enregistrés au moyen d'une caméra Panasonic HD et deux microphones externes de qualité professionnelle. Chaque musicien devait reprendre sa performance huit fois, pour nous permettre de capter différents plans de prise de vue. L'éclairage et la mise en scène ont été soigneusement contrôlés par une équipe de techniciens de Santiago de Cuba du théâtre Cabildo, lieu où nous avons effectué les enregistrements.

La phase 3 du projet *Écho* s'est déroulée de janvier à mars 2011. Cette dernière étape consistait en une série de rencontres avec Eduardo, au cours desquelles il devait sélectionner l'un des cinq musiciens de Santiago et enregistrer une performance en dialogue avec celui-ci. Pour élargir notre expérimentation auprès de la diaspora cubaine à Montréal, nous avons également demandé à la pianiste Neisy Wilson de se joindre au projet. Neisy et Eduardo se sont connus à Montréal il y a deux ans; ils ont partagé la scène à plusieurs reprises lors de concerts de musique latine. Neisy a une expérience considérable en composition et en interprétation musicale. Lors de son retour à Cuba à la suite d'une tournée de deux ans en Jordanie, profitant d'une escale à Montréal, Neisy décide d'y rester et d'y poursuivre sa vie. Elle y habite depuis plus de deux ans. Elle est actuellement étudiante à la maîtrise à l'Université de Montréal dans le programme de composition de musique de film.

Les phases 1 à 3 du projet font partie intégrante d'un terrain ethnographique où deux anthropologues sont activement impliquées dans la production d'images et d'effets sonores. Ce terrain ethnographique est le résultat d'une approche artistique autant du point de vue méthodologique, pratique que théorique. Le terrain est ainsi pensé méticuleusement suivant une approche sensible aux conventions que nous avons établies en ce qui a trait à l'éclairage, à la disposition des musiciens, à la sonorité et aux prises de vues.

Lors d'une rencontre avec Eduardo et Neisy, nous leur avons montré cinq montages correspondant aux cinq musiciens qui avaient accepté de participer au projet à Cuba<sup>10</sup>. La consigne était la suivante : 1) entrer en relation avec le musicien de Santiago qu'ils auraient sélectionné après avoir visionné les cinq clips recueillis à Cuba; 2) réagir à la fois musicalement – en interprétant une réplique à ce musicien – et physiquement – en imaginant que cette personne partage la même scène qu'eux. Nous avons remis à Eduardo et Neisy un DVD comprenant les cinq clips. Ils ont eu plus d'un mois pour écouter, regarder



Photo 2 : Yeniset Boudet Sarmiento jouant du très avec un verre d'eau. Clip du tournage, caméra : Marie-Josée Proulx, 2010

la prestation des musiciens, et préparer leur réplique au musicien choisi.

Eduardo a vivement réagi au clip de la prestation de Yeniset Boudet Sarmiento, une *tresera* originaire de Santiago de Cuba. Le *très*, une guitare à trois cordes, est un instrument traditionnel typique de Santiago de Cuba; il constitue la base instrumentale dans les groupes traditionnels de la Trova Santiaguera. Yeniset est *tresera* professionnelle dans le groupe féminin Perlas del son de Santiago de Cuba. Les musiciennes de ce groupe interprètent presque exclusivement un répertoire de musique traditionnelle et de balades. Deux éléments principaux ont interpellé Eduardo lors du visionnement de la prestation de la *tresera*. Tout d'abord, le fait qu'elle soit une jeune femme l'a particulièrement amusé et même surpris; cet instrument est habituellement joué par des hommes, le plus souvent âgés. Enfin, Yeniset joue habilement de son instrument et bien que le *très* porte une symbolique traditionnelle, elle se l'approprie selon un style novateur en jouant avec un verre d'eau (voir photo 2) et en portant la guitare à son dos. C'est pour ces différentes raisons qu'Eduardo a choisi de répondre au jeu musical de Yeniset.

Neisy, quand à elle, a décidé d'accompagner la chanteuse Orielis Mayet Lugo. Neisy nous a raconté qu'elle connaissait Orielis de vue car elle l'avait souvent croisée dans les rues de Santiago lorsqu'elle y vivait. Orielis est membre d'une église évangélique et en est la choriste attirée. Son style a tout de suite plu à Neisy qui affectionne les voix langoureuses et rugueuses de certaines chanteuses afro-américaines de blues et de gospel. De plus, Neisy est habituée à composer et à accompagner la partie vocale des groupes pour lesquels elle performe.

Au cours de l'enregistrement de la phase 3, Eduardo et Neisy se sont prêts à l'exercice de répondre aux performances du musicien qu'ils avaient sélectionné<sup>11</sup>, un

dispositif électronique porté à l'oreille leur permettant de suivre la trame sonore de leur performance respective. À la suite de l'enregistrement, nous avons produit deux clips unissant les deux paires de musiciens.

Le montage final des clips des duos sera utilisé lors d'événements ultérieurs<sup>12</sup>. Cela ajoutera un aspect « mise en public » à notre démarche, en plus d'approfondir les dimensions de réception et de diaspora.

### Axes d'investigation du projet *Écho*

À ce jour, cinq axes d'investigation ont motivé la réalisation de ce projet. Premièrement, une ethnographie de la production audiovisuelle basée sur des stratégies d'investigation visuelles et sonores sera proposée. Le concept d'« esthétique relationnelle » tel que développé par Nicolas Bourriaud (1998) nous servira de base pour proposer une « esthétique de la rencontre » en anthropologie. Deuxièmement, nous désirons nous pencher sur le rôle de l'anthropologue en tant que producteur ou agent social (Mjaaland 2009), plutôt qu'observateur participant. Conséquemment, nous nous interrogerons sur les implications éthiques, méthodologiques et théoriques d'une telle forme d'intervention dans la concrétisation de modèles alternatifs de terrain (Marcus 2010). Troisièmement, grâce au processus de production musicale ainsi qu'à l'œuvre originale créée par les musiciens mis en contact virtuellement, nous nous attarderons aux concepts de diaspora et de terre natale comme sources d'inspiration. Nous pourrions ainsi développer les thèmes d'intersubjectivité virtuelle dans le processus de création et d'improvisation musicale. Quatrièmement, la dimension de réception d'une production audiovisuelle née d'un montage exploratoire et présentée dans un contexte public sera investiguée. Enfin, la dimension technologique du processus de production de l'image selon une approche ethnographique nous intéresse plus spécifiquement dans ce numéro spécial et fera l'objet de la suite de cet article. Nous croyons qu'une sensibilité aux technologies visuelles a le potentiel de provoquer de nouvelles aires d'investigation en plus de relancer le débat sur la notion d'esthétique dans la démarche ethnographique.

### Le facteur technologique et stylistique

Le choix de l'appareillage technologique utilisé lors du terrain ethnographique peut être contraint par des limitations budgétaires (voir MacDougall 2001). Néanmoins, ces outils acquièrent un sens et construisent l'identité de celui ou celle qui les utilise, comme nous le rappelle Sarah Pink (2001) dans le cas du terrain ethnographique. Ces choix déterminent aussi comment l'anthropologue, le public (dans notre cas), et les musiciens, interagissent avec les

images produites. De plus, dans le cadre de notre projet, les technologies utilisées ont une influence directe sur l'objectif que nous nous proposons, soit de produire un espace virtuel unique de création.

Deux développements technologiques ont selon nous eu un impact majeur sur la production d'images mouvantes en anthropologie : l'enregistrement du son synchronisé depuis 1960 et la vidéo numérique. La caméra portable offrant l'enregistrement du son en synchronisation avec l'image a transformé l'esthétique du film dans le domaine de l'anthropologie, passant d'une narration superposée aux images et aux dialogues et aux entrevues à un style beaucoup plus spontané caractérisé par un son en temps réel.

La technologie numérique, de son côté, a élargi les possibilités de support autres que le film (Pink 2001). En d'autres termes, cette technologie permet d'expérimenter davantage sur la forme et le contenu de l'image et du son. Comme l'explique MacDougall (2001), la technologie numérique permet de revisiter certaines idées en anthropologie grâce à une plus grande variété de formes expérimentales du médium vidéo. Il serait cependant faux de croire que les expérimentations obtenues grâce à ce médium sont une pratique nouvelle dans notre domaine, puisque le montage de pellicules filmiques et de vidéos implique, à la base, la mutation de données audiovisuelles brutes. La manipulation de l'image et du son existe donc depuis le tout début de la production filmique.

Ce qu'offre la technologie numérique est une plus grande étendue de ces transformations ainsi qu'une relative facilité à appliquer ces changements à des coûts moindres. Ainsi, ce médium s'est démocratisé, rendant la production de films et autres textes audiovisuels plus accessible et moins onéreuse.

Quoique l'avènement de la technologie Haute Définition (HD) puisse représenter pour certains une banale amélioration de la qualité de l'image, nous croyons au contraire que cet avancement technologique ne devrait pas être négligé. La technologie HD permet une plus grande flexibilité des traitements appliqués à l'image, donc une plus grande liberté dans les manipulations effectuées sur le visuel. Par conséquent, certaines manipulations de l'image deviennent plus accessibles aux utilisateurs qui ne possèdent pas nécessairement les connaissances techniques spécialisées de conception de tournage et de montage. Dans le cas du projet *Écho*, cette technologie nous permet donc d'atteindre l'effet désiré, soit la coprésence virtuelle de deux musiciens en performance, et ce, avec plus de facilité. En d'autres mots, sans cette technologie, il nous serait plus difficile de créer un espace dans lequel deux musiciens séparés par le temps et

l'espace puissent se rencontrer. À notre avis, sans la technologie HD, nous ne parviendrions pas à créer un effet totalement convaincant du point de vue des spectateurs<sup>13</sup>.

La manipulation des données recueillies, et donc du spectateur (ou du lecteur), demeure un sujet tabou en anthropologie. Dans le cas du projet *Écho*, les données recueillies représentent des images et du son enregistrés lors d'un contexte de mise-en-scène conçu par les anthropologues impliqués. Malgré l'acceptation générale que le processus de montage implique une transformation majeure des données audiovisuelles brutes, le projet *Écho* pose un défi à certains préceptes propres à la démarche dite scientifique : entre autres, celui de limiter l'interférence des chercheurs dans le contexte d'étude.

Ainsi, *Écho* reconnaît l'intervention de l'anthropologue dans la manipulation pleinement assumée des données recueillies. Cette approche hautement « interventionniste » diffère d'une quête de la représentation du réel qui encourage certains anthropologues à produire des films ethnographiques de type observationnel ou documentaire réaliste en adoptant une esthétique caractérisée par de longues poses, donc un rythme lent où la caméra capte ce qui se passe sans s'imposer. Ainsi qu'on l'enseigne lors de la formation en anthropologie visuelle<sup>14</sup>, la recherche du « naturel » implique aussi d'accepter que rien ne puisse se passer, et que ce vide d'action a aussi sa place dans la production filmique ethnographique.

D'un point de vue technologique, les films ethnographiques ressortant de ces styles sont souvent jugés comme manquant de sophistication technique (Tomaselli 1996 dans Wynne 2010:57). En comparaison, *Écho* se penche sérieusement sur les dimensions techniques propres aux phases de production et de postproduction (lors du montage), puisque sans ces considérations, l'objectif de créer un espace commun de création perdrait son sens. Ainsi, *Écho* offre une nouvelle dimension de récits, celle d'être participant-créateur dans la production d'une réalité autrement impossible à capter.

Il n'en demeure pas moins que les styles filmiques observationnel et de type documentaire du réel *sont généralement perçus* comme des récipients de sens et d'information contribuant à leur manière au développement de la discipline, et ce, malgré le fait que les anthropologues visuels sont souvent accusés de fraterniser avec le monde des arts (Grimshaw, Owen et Ravetz 2010). Cependant, une esthétique du réel est généralement acceptée comme coïncidant avec les normes académiques de la discipline car elle est perçue comme se distanciant des arts<sup>15</sup>. Nous ne pouvons nier le fait que les productions artistiques et expérimentales sont souvent considérées comme n'ayant pas leur place en anthropologie

(Schneider et Wright 2010:11; Wright 1998:19) ou du moins, qu'elles sont difficilement acceptables. Cette perspective, que je ne partage pas, influence la représentation esthétique de thèmes abordés en anthropologie dans l'écrit comme dans le visuel.

Encore une fois, notre démarche s'inscrit selon une toute autre vision. Plutôt que de vouloir « rendre le réel », nous nous attaquons d'emblée à la transformation de l'image en considérant avec tout le sérieux le potentiel qu'offrent les nouvelles technologies pour le développement d'une anthropologie de la production d'image et de son. Les effets spéciaux, les filtres et autres techniques de transformation de l'image, et les effets visuels de postproduction permettent de questionner l'approche méthodologique et théorique en anthropologie (Boudreault-Fournier 2009; Schneider 2008). Tout comme Fewkes (2008:10), nous croyons qu'une attention particulière à ces transformations numériques permet de révéler un choix délibéré d'une esthétique ethnographique. L'outil filmique crée ainsi un espace dans lequel l'anthropologue est directement et consciemment impliqué dans la production de sens (voir aussi Barbosa 2010). De surcroît, de même que l'anthropologue, par son travail de cueillette de données sur le terrain, permet de faire surgir des méta-données jusqu'alors demeurées invisibles, notre technique permet de rendre palpable l'aspect d'isolement qui fait de l'Autre une fenêtre sur l'extérieur (voir plus loin).

Certes, les technologies numériques ont le potentiel de promouvoir la création d'une large variété de textes audiovisuels en anthropologie. Cependant, nous croyons qu'il est nécessaire de franchir les frontières qui divisent le monde de l'art de celui de la science pour ainsi développer une approche de recherche unique de l'image et du son en anthropologie (Schneider et Wright 2006; Sullivan 2010). Comme le souligne Mouloud Boukala (2009:35-36), le cinéma et l'anthropologie sont intrinsèquement liés de par leurs intérêts pour l'espace et le temps du même sujet, l'être humain. Conséquemment, explique-t-il, « mépriser le cinéma à l'heure actuelle coïncide avec une dévalorisation tant de l'anthropologie que du respect des autres, c'est-à-dire de soi-même » (*Ibid.*). Ainsi, nous proposons de développer de nouvelles stratégies méthodologiques et d'études de terrain qui s'inspireront à la fois du domaine des arts et de l'anthropologie. Le projet *Écho* propose une telle démarche novatrice car le processus de production devient le terrain impliquant l'anthropologue, l'équipe de production et de logistique, et les musiciens. En d'autres termes, l'espace de création devient le terrain sous introspection.

## La dimension relationnelle

La relation est un moment de partage.

– Richard Martel (2008-9:29)

Jusqu'à ce jour, très peu d'anthropologues se sont appropriés les possibilités que permet la vidéo à l'instar de ce que font certains artistes visuels qui interviennent dans la dimension exploratoire de la production d'image et de son (Schneider 2006; 2008)<sup>16</sup>. Concrètement, cette appropriation du visuel implique que l'anthropologue s'engage dans la manipulation de l'image en tant que telle. L'intervention sur l'image et le son, définie comme étape clé d'un processus d'investigation, soulève néanmoins plusieurs interrogations tant au niveau de l'approche ethnographique et de son esthétique que du rôle de l'anthropologue en tant que simple observateur; sans oublier les enjeux éthiques que soulève cette approche. Et pourtant, comme nous l'avons souligné, le style documentaire observationnel contient depuis toujours une forme de montage, de scénarisation en vue de la captation et même d'expérimentation (Grimshaw, Owen et Ravetz 2010).

Dans le cadre du projet *Écho*, la manipulation du visuel, qui nécessite des connaissances techniques, est développée en relation avec une recherche de création esthétique et de dialogue. Sans toutefois nous considérer comme des artistes, nous nous inspirons d'éléments appartenant à une approche que nous qualifions d'artistique. Nous considérons sérieusement l'aspect créateur des musiciens ainsi que le nôtre, en tant qu'anthropologue *créant* un sens esthétique à travers la production d'images et d'effets visuels et sonores et ce, grâce à l'implication de plusieurs acteurs. Nous ne sommes donc pas seulement des observateurs : nous assumons notre rôle de créateur et d'entremetteur dans le processus.

Notre projet s'inspire du concept d'art relationnel tel que défini et développé par Nicolas Bourriaud dans son livre *Esthétique relationnelle* (1998). Bourriaud rapporte que les artistes contemporains ne s'intéressent plus seulement à créer des utopies, mais également à construire des espaces concrets. L'auteur définit l'art relationnel comme un « Ensemble de pratiques artistiques qui prennent comme point de départ théorique et pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social, plutôt qu'un espace autonome et privatif » (Bourriaud 1998:117). Les pratiques relationnelles s'expriment entre les sujets sociaux, les artistes, les membres du public et tout autre acteur qui contribuent à la réalisation du processus artistique. C'est donc un appel à sortir des musées pour se plonger dans la foulée des relations humaines; c'est un « passage de l'œuvre d'art comme objet à l'art comme

événement » (Martel 2008-2009:28). En d'autres termes, les relations humaines deviennent le travail artistique en tant que tel (Schneider et Wright 2010:11). Cela implique que ces relations soient considérées comme des expériences esthétiques (Kester 2004). Bien que l'esthétique relationnelle telle que développée par Bourriaud bénéficie d'un intérêt plutôt timide en anthropologie<sup>17</sup>, elle domine déjà au niveau international dans le domaine des arts visuels et médiatiques (Barber 2008-2009).

Une esthétique relationnelle implique la « création de zones de correspondances » dans lesquels des liens de partage peuvent s'activer (Martel 2008-2009:27). En nous intéressant dans notre démarche au potentiel d'une esthétique relationnelle, nous considérons que c'est dans la rencontre entre l'anthropologue et les acteurs, autant que dans la « convivialité construite » de tous les acteurs impliqués, que l'expérience du ressenti génère des connaissances d'ordre anthropologique. Dans son article « Evocative Encounters: An Exploration of Artistic Practice as Visual Research Method », Thera Mjaaland (2009) développe une approche similaire en suggérant que les connaissances anthropologiques émergent de la rencontre et de la relation instituée entre le photographe et le sujet photographié (qui peut être dans les deux cas l'anthropologue). En intervenant dans la production d'un espace de relation et de création virtuelle, nous nous positionnons face à une série de relations qui émanent du sens et du ressenti. C'est donc dans l'échange intersubjectif entre les musiciens, entre l'anthropologue et les musiciens, entre tous les acteurs impliqués dans le projet (techniciens, coordonnateurs, collaboratrice, etc.) et dans la production d'un espace virtuel que notre approche méthodologique prend forme.

Le produit visuel final réunissant les deux musiciens importe donc moins au vu de l'expérience du processus méthodologique (voir aussi Schneider 2006). Il agit plutôt comme trace du processus relationnel. De plus, la réalisation du produit final n'est qu'une étape de plus dans la mise en public de la production, puisque c'est au moment de sa réception que le texte atteindra de nouveaux signifiants (voir aussi Fewkes 2008:2). La réalisation des phases 1, 2 et 3, étapes essentielles à la création du lieu virtuel, nous permet donc de développer les éléments émergents de notre démarche méthodologique qui emporte à la pratique artistique dite relationnelle.

Au cours de ce processus, le rôle de l'anthropologue est transformé et des éléments traditionnellement exogènes à la discipline y sont intégrés. Plus qu'un participant observateur, nous devenons des anthropologues créateurs et entremetteurs. Nous cartographions l'espace de rencontre. Il y a donc une transposition de l'anthropologue

comme participant-observateur vers un rôle d'agent social (Mjaaland 2009). Il est à noter que la prise d'action ou d'intervention sur le terrain n'est pas un fait nouveau à l'intérieur de notre discipline, à l'instar de ce que suggèrent Calzadilla et Marcus (2006:98), lorsqu'ils se réfèrent à l'ethnographie comme acte de performance<sup>18</sup>.

Les projets que l'on qualifierait d'« indigeneous medias » mis sur pied par des anthropologues qui fournissent les outils technologiques et les autres composantes faisant partie du processus de création pour favoriser la production de textes audiovisuels (le projet vidéo *Kayapo* et le projet de film *Navajo* étant les cas les plus connus) font aussi appel au rôle de l'anthropologue en tant que concepteur et intervenant. Ils peuvent donc servir d'exemples de terrain où l'intervention de l'anthropologue est notoire. En fait, l'idée d'un anthropologue activement impliqué dans la création d'espaces à l'intérieur desquels des acteurs s'expriment fait partie d'une stratégie de collecte de données qui est passablement commune. Par exemple, en encourageant l'artiste Tshibumba Kanda Matalu à peindre l'histoire du Zaïre et à commenter une série d'œuvres en cours, Johannes Fabian (1996) nous livre un portrait complexe et fascinant de la mémoire et de l'expérience postcoloniale. Les groupes de discussion ciblés sont un autre exemple de méthode de recherche couramment utilisée qui contribue à la mise en scène d'un espace de rencontre qui n'aurait pas eu lieu spontanément. Cet espace est donc créé par l'anthropologue.

Ce qui est particulièrement novateur dans le projet *Écho*, c'est l'utilisation et le perfectionnement de nouvelles pratiques technologiques fondées sur une considération sérieuse et contemporaine de l'art et de ses processus de création comme approche méthodologique exploratoire de terrain ethnographique, une approche qui demeure jusqu'à aujourd'hui marginalisée à l'intérieur de notre discipline (Taylor 1996). Cette approche méthodologique implique une nouvelle reconfiguration de l'expérience du terrain ethnographique qui devient en quelque sorte un espace d'exploration. En effet, selon une telle approche méthodologique, ce n'est donc pas seulement l'étude de la performativité et de l'« agency » des objets (Gell 1998) ou des sujets de recherche de l'anthropologue qui prime, mais également les pratiques visuelles de celui-ci (Schneider et Wright 2006:5). En d'autres termes, le rôle de l'anthropologue se définit en tant qu'intervenant et agent plutôt qu'observateur impliqué.

Enfin, parmi les composantes d'une telle stratégie d'approche du terrain ethnographique qui ne doivent pas être négligées, notons la présence parfois encombrante de l'imprévu, de l'inattendu et de l'incomplet (Schneider et Wright 2006:25; 2010). En se référant aux

pratiques dialogiques des arts visuels – des pratiques qui s'imprègnent de l'esthétique relationnelle – Kester (2004) affirme que l'impureté est dans la nature même de ces projets. Communes dans le domaine des arts, ces composantes sont plutôt mises de côté, ignorées et évitées en anthropologie. Elles doivent cependant être considérées avec attention car elles ajoutent significativement à la nature de l'expérience du terrain. Nous nous référons, entre autres, à des enjeux et défis techniques, à des mises en scène de l'éclairage, à des dilemmes relationnels avec l'équipe de techniciens, à des négociations de droits d'auteurs qui n'aboutissent pas, et plus important encore, à des relations qui demeurent difficiles à imaginer pour les musiciens au cours des phases de production. Toutes ces dimensions font partie intégrante du terrain exploratoire et de la démarche que nous proposons de développer.

### Une avenue d'exploration : la muse de la terre natale

L'un des objectifs principaux de notre projet est la création d'un espace qui unit deux sites, représentant non pas le local et le global, mais deux espaces performatifs. La production audiovisuelle à travers laquelle des paires de musiciens se rencontrent relève d'une esthétique qui rappelle l'idée d'un espace-temps relationnel, défini par Bourriaud comme :

Des expériences interhumaines qui s'essaient à se libérer des contraintes de l'idéologie de la communication de masse; en quelque sorte, des lieux où s'élaborent des socialités alternatives, des modèles critiques, des moments de convivialité construite. [Bourriaud 1998:47]

Ainsi, les musiciens se rencontrent dans l'obscurité et le silence presque total; les faisceaux lumineux qui les



Photo 3 : Eduardo Sanchez et Yéniset Boudet Sarmiento. Montage photo à partir du clip vidéo, Écho, Phase 3. Montage vidéo : Alexandrine Boudreault-Fournier, Clip du tournage, caméra : Marie-Josée Proulx, 2010.

enveloppent nous rappellent un espace scénique. Cependant, nous ne pouvons reconnaître le lieu exact où se déroule la scène. En effet, très peu de détails visuels et sonores peuvent être captés par les musiciens lors du tournage, et par les spectateurs lors du visionnement. Il s'agit d'un endroit où les stimuli externes à la rencontre ont été éliminés par l'anthropologue (photo 3).

Bien que l'espace créé soit dépourvu de toute référence locale, les identités communes des protagonistes (comme musicien et cubain) s'expriment fortement à travers la performance d'une « cubanité musicale ». En se référant aux zones de correspondances formées par l'adoption d'une approche relationnelle, Martel explique que ces espaces servent à « créer des liens qui inscrivent dans la mémoire des tissus qui sont performatifs dans le temps et l'espace » (Martel 2008-2009:27). Notre projet suggère que la relation entre les musiciens requiert une *recupération* de la mémoire (en plus d'une inscription de celle-ci) représentée par la nostalgie de la terre natale et d'un retour aux racines.

L'expérience diasporique est vécue parfois tragiquement par les Cubains qui ne peuvent pour des raisons légales retourner au pays. Et même s'ils le peuvent, les contraintes monétaires rendent difficiles les déplacements multiples et de longue durée. La vie en diaspora est donc bien souvent teintée d'un sentiment de nostalgie du lieu d'origine<sup>19</sup>. Bien qu'ils vivent dans leur terre natale, les musiciens de Santiago ressentent également une nostalgie, un désir insatisfait, liés à l'envie de voyager à l'extérieur de l'île. Cette nostalgie est d'autant plus forte que ces musiciens sont confrontés à l'image de l'un des leurs (Eduardo) qui a réussi à l'étranger. La liberté de voyager en dehors du pays est un droit non acquis qui est extrêmement prisé par les Cubains; c'est souvent la première critique faite par les jeunes face aux politiques de leur gouvernement<sup>20</sup>.

Une relation complexe s'installe donc entre les musiciens car l'Autre fait jaillir des sentiments de nostalgie et d'envie. Cela est aussi vrai pour Eduardo qui chérit l'idée de retourner à Cuba pour y prendre sa retraite. À cet effet, il a commencé à construire sa maison de rêve dans la province de Las Tunas<sup>21</sup>. Il y voyage chaque année pour en superviser les travaux<sup>22</sup>. Neisy, quant à elle, s'est identifiée à Orielis qu'elle croisait autrefois dans les rues de Santiago. Elle n'y a pas remis les pieds, et n'a pas revu sa famille, depuis plusieurs années. Considérée comme déserteur, Neisy ne peut retourner à Cuba tant que le processus d'immigration au Canada ne sera pas plus avancé.

À la fin du tournage de la troisième phase du projet à Montréal en mars 2011, Eduardo nous a confié son désir





Tableau 1 : Extrait de la composition d'Abel Geovanis Aranda Morales pour le projet *Écho* (juillet 2010; Santiago de Cuba). Crédit et remerciements à Abel Geovanis Aranda Morales pour cet extrait original.

de poursuivre sa collaboration avec la *tresera* Yeniset Boudet Sarmiento. Il nous a demandé ses coordonnées pour la contacter à Santiago de Cuba au cours d'une prochaine visite. Il a l'intention de la rencontrer et de lui proposer d'enregistrer un thème avec lui pour un disque qu'il prépare. L'intention d'Eduardo de poursuivre des échanges personnels avec Yeniset est un indicateur qu'une relation a été établie grâce au projet *Écho*. Enfin, cette rencontre envisagée nourrit la nostalgie d'Eduardo en lui permettant de se voir dans une union symbolique avec sa terre natale.

La performance du violoniste Abel Geovanis Aranda Morales, directeur de l'Orchestre symphonique de Santiago de Cuba, qui a participé à la deuxième phase du projet *Écho* à Santiago en juillet 2010 (mais qui n'a pas été sélectionné par Eduardo et Neisy) nous offre également plusieurs dynamiques face à la nature de cette relation imaginée qui repose sur la mémoire et sur le sentiment de nostalgie.

Comme musicien professionnel classique de calibre professionnel, il n'est pas surprenant qu'Abel se soit sérieusement prêté à l'exercice de composer une pièce musicale qui répondait à la performance et au style d'Eduardo. Nous avons montré le vidéo d'Eduardo à Abel (vidéo clip de la Phase 1) et lui avons expliqué les fondements du projet. Deux jours après notre première rencontre, Abel s'est présenté au théâtre pour l'enregistrement en nous remettant une composition qu'il avait terminée le matin même (voir l'extrait au tableau 1).

Le titre de la pièce, « Recuerdos » (Souvenirs), nous transporte directement dans l'expérience diasporique et dans la « mémoire ressentie ». Abel s'est imaginé dans la peau d'un expatrié en identifiant des styles musicaux qui lui rappelleraient sa ville natale s'il vivait à l'extérieur de son pays. Avant l'enregistrement, Abel nous explique que sa pièce fait ressortir des traits musicaux propres

à la tradition musicale de sa ville. Bien que selon notre perspective d'amateur en matière de théorie musicale, ces traits demeurent difficiles à cerner concrètement, Abel nous a confirmé son intention d'accentuer l'essence propre du carnaval et de la rumba, deux traits tout à fait en symbiose avec la nature de ce qui constitue l'essence musicale cubaine. Les crescendos utilisés par le compositeur, mais aussi la nostalgie qui s'en détache caractérisent cette pièce ainsi que la performance du musicien.

Il est important de souligner que c'est l'outil audiovisuel produit dans la première phase du projet qui a donné à Abel l'inspiration pour composer cette pièce unique. Son idée de se transporter dans la peau d'un expatrié lui est venue spontanément alors qu'il visionnait le clip d'Eduardo. Abel savait que s'il était sélectionné, Eduardo s'inspirerait de sa pièce pour la création de la phase ultime du projet. De plus, Abel était convaincu que des éléments musicaux représentant l'essence de l'identité cubaine partagée par les deux musiciens promouvraient un échange reposant sur des bases identitaires communes.

## Conclusion

La production d'un espace virtuel de création intersubjectif entre deux musiciens telle que décrite dans cet article est possible grâce à l'utilisation d'une gamme d'outils technologiques de communication comme la caméra vidéo. Cette approche pourrait s'inscrire dans le domaine des arts visuels dits relationnels. Nous avons cependant démontré que notre démarche résulte plutôt d'une intention anthropologique reposant sur une manipulation des technologies, et sur une sensibilité et une ouverture aux possibilités qu'offrent les dimensions artistiques qui y sont rattachées. Les technologies utilisées dans le projet *Écho* et sa mise en scène nous permettent d'approfondir et de mettre en évidence des composantes concrètes de ce que pourrait constituer une ethnographie de la production audiovisuelle. Nous avons suggéré dans cet article que cette ethnographie reposerait sur l'adaptation, l'utilisation et la manipulation de l'outil vidéo, y compris la dimension sonore.

Dans son livre *Art Practice as Research...*, Graeme Sullivan (2010:104) explique que l'aspect relationnel de la recherche artistique se retrouve dans son pouvoir de transformation. Le projet *Écho* tel que présenté ici est un exemple d'une démarche qui tente de franchir les frontières posées par une vision rigide de l'anthropologie et des arts visuels. Similairement à l'esthétique relationnelle qui tente de « sortir de l'attitude conventionnelle des académismes de tout genre » (Martel 2008-2009:27), le projet *Écho* propose une nouvelle approche de l'esthétisme en anthropologie en développant une méthodologie qui

intègre une vision de mise en relation à travers un processus de création. De plus, nous croyons que ce projet démontre un potentiel caché de ré-articulation de certaines dimensions propres à notre discipline telles que la nature du terrain ethnographique, l'expérimentation comme formule méthodologique, et le rôle de l'anthropologue dans la production des connaissances. L'implication directe des anthropologues dans l'utilisation des nouvelles technologies est d'autant plus stimulante qu'elle soulève le thème de l'esthétique comme contenant et contenu des textes produits. La dernière phase du projet *Écho* donne l'occasion aux anthropologues impliqués de se questionner sur le pouvoir de transformation d'un tel engagement et sur les nouvelles aires de recherche qui en émergent.

Enfin, du fait que nous assumons le rôle interventionniste de notre démarche, nous comprenons que des critiques puissent être formulées face à la nature de l'implication des musiciens dans le projet *Écho*. Nous reconnaissons qu'il peut y avoir un danger à rendre la rencontre artificielle. Les musiciens se prétent-ils au jeu des anthropologues dans le but de satisfaire le désir de mettre en scène de ceux-ci? S'engagent-ils vraiment dans la rencontre vers l'Autre ou s'impliquent-ils de façon superficielle? Si ces questions complexes nécessitent des réponses, elles ne constituent cependant pas des préoccupations nouvelles, puisque la relation de l'anthropologue avec la figure de l'informatique a souvent été rapportée comme dilemmatique, sinon déstabilisante (voir Rabinow 1977). Certes, le projet *Écho* fait ressortir plusieurs inquiétudes face à cette problématique. Par ailleurs, *Écho* nous permet de réaffirmer un des rôles majeurs de l'anthropologue : développer une dynamique éthique de relations à travers le temps et dans un espace partagé, tout en considérant les intérêts de chacun. N'est-ce pas là le but ultime de *la relation*?

Alexandrine Boudreault-Fournier, University of Oxford, Faculty of Music, St Aldate's, Oxford, OX1 1DB, United Kingdom.  
Courriel : a.boudreault-fournier@videotron.ca.

## Notes

- 1 Le projet *Écho* a été subventionné par une bourse post doctorale du Département d'anthropologie de l'Université Laval, de l'Université York et du Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CÉLAT) de l'Université Laval. L'auteure remercie la professeure Francine Saillant pour son soutien continu. Marie-Josée Proulx, qui collabore à la réalisation et à la production du projet *Écho*, demeure une riche source de motivation et d'inspiration. Je remercie également Robert Fournier, Karoline Truchon, Maryse Morin, Diane Boudreault et Marie-Josée Proulx pour leurs commentaires sur des versions antérieures de cet article.
- 2 Ici, Calzadilla et Marcus (2006) se réfèrent aux projets expérimentaux qui proposent une nouvelle configuration de l'esthétique du terrain ethnographique.
- 3 Le projet audiovisuel *Écho* est produit par Cimarron Productions et réalisé par A. Boudreault-Fournier et M.-J. Proulx. Mis sur pied au début de l'année 2010, cette maison de production a dirigé – entre autres – la réalisation du film ethnographique *Golden Scars* (2010, 61 min.), financé par le FQRSC et l'ONF du Canada ([www.goldenscars.com](http://www.goldenscars.com)) et réalisé par A. Boudreault-Fournier. Le projet *Écho* est le fruit d'un travail d'équipe et de collaboration : M.-J. Proulx s'est surtout centrée sur les aspects techniques de la production, alors qu'A. Boudreault-Fournier a assuré la direction et la démarche anthropologique du projet.
- 4 La situation devrait changer prochainement du fait qu'un câble de fibre optique sous-marin provenant du Venezuela et détournant l'embargo américain serait en cours d'installation.
- 5 Changements annoncés par Raúl Castro peu après sa prise de pouvoir comme chef d'État.
- 6 Du fait aussi que les connexions téléphoniques internationales se font via satellite.
- 7 M.-J. Proulx, qui a participé aux collectes de données du projet *Écho* à Montréal et à Cuba, a aussi contribué à la rencontre des musiciens.
- 8 Le clip peut être visionné sur Youtube (<http://www.youtube.com/watch?v=8FSZ120NIHo>), disponible le 25 juillet 2011. Crédits du clip *Écho* : Phase 1 : M.-J. Proulx a filmé le clip et en a enregistré la trame sonore. Elle en a également réalisé le montage. M.-J. Proulx et A. Boudreault-Fournier ont collaboré à la conceptualisation, à la direction et à la réalisation du clip, une production de Cimarron Productions (©2010).
- 9 Musicienne d'un instrument à corde originaire de Cuba qui s'appelle le *tres*. Le *tresero* réfère à l'appellation masculine.
- 10 Le clip de Yeniset peut être visionné sur Youtube (<http://www.youtube.com/watch?v=VcvgvezqWPY>), disponible en date du 25 juillet 2011. Crédits des 5 clips : Phase 3. M.-J. Proulx a filmé les clips et enregistré les trames sonores. A. Boudreault-Fournier a réalisé les cinq clips et fait le montage. Les cinq clips sont une production de Cimarron Productions (©2011).
- 11 Le tournage de la phase 3 a eu lieu à la Salle d'essais de l'Université de Montréal, le 30 mars 2011.
- 12 À ce titre, nous avons établi des contacts avec la Société des arts technologiques (SAT) et le Centre des nouveaux médias et arts interdisciplinaires Eastern Bloc à Montréal.
- 13 Bien que le but des clips finaux ne soit pas de créer une illusion parfaite continue, nous voulons jouer avec l'impression que les musiciens sont situés l'un à côté de l'autre. Il y a donc des moments où cette illusion doit opérer de manière convaincante.
- 14 University of Manchester et Granada Centre for Visual Anthropology.
- 15 Bien que ce ne soit pas une vision que j'encourage pour ma part, mon implication pratique dans la production et la réalisation de films et de projets audiovisuels ethnographiques m'a permis de constater la présence de cette esthétique dominante.

- 16 Voir par exemple les projets du Center for Research in Engineering, Media and Performance à l'University of California in Los Angeles, et plus particulièrement les travaux de Fabian Wagminster et William J. Kaiser. *Into the Field* (2006, 28 min.), produit par Alyssa Grossman, est une exception dans le domaine du film ethnographique. Celle-ci a en effet collaboré avec l'artiste en arts visuels Selena Kimball pour expérimenter avec le médium vidéo et le 16mm. Voir leur article (Grossman et Kimball 2009).
- 17 Dans les domaines de l'anthropologie et de la musique, Georgina Born (2010) s'est intéressée au concept de Bourriaud.
- 18 « ethnography as performance ».
- 19 À ma connaissance, la diaspora cubaine à Montréal n'a pas fait l'objet d'études récentes en sciences sociales. Ce constat se base sur des observations faites dans la communauté cubaine à Montréal.
- 20 Cette affirmation est basée sur des observations effectuées lors de multiples séances de terrain à Cuba depuis l'année 2000.
- 21 Eduardo est né dans la province de Las Tunas. Il exprime également un grand attachement pour Santiago de Cuba, un endroit où il aimerait également vivre.
- 22 La construction d'une maison représente un long processus dans le contexte cubain où les matériaux sont rarissimes.

## Références

- Barber, Bruce  
2008-9 Sur la mort [du social] dans la pratique de l'art relationnel. *Inter : Art Actuel* 101:40-47.
- Barbosa, Andréa  
2010 Meaning and Sense in Images and Texts. *Visual Anthropology* 23(4):299-310.
- Born, Georgina  
2010 After Relational Aesthetics: Improvised Musics, the Social, and (Re)Theorising the Aesthetic. Dissertation non publiée, présentée lors de la conférence Improvisation and Social Aesthetics Conference, Université McGill, Montréal, mars 2010.
- Boudreault-Fournier, Alexandrine  
2009 Complicity through Montage: A Call for an Intercultural Approach to Ethnographic Filmmaking. *Ethnologies* 31(2):169-188.
- Boukala, Mouloud  
2009 Le dispositif cinématographique : un processus pour [re]penser l'anthropologie. Paris : Téraèdre.
- Bourriaud, Nicolas  
1998 Esthétique relationnelle. Dijon : Les Presses du réel.
- Calzadilla, Fernando, and George E. Marcus  
2006 Artists in the Field: Between Art and Anthropology. *Dans Contemporary Art and Anthropology*. Arnd Schneider and Christophe Wright, Eds. Pp. 95-116. Oxford: Berg.
- Clifford, James, and George E. Marcus, dirs.  
1986 Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley: University of California Press.
- Fabian, Johannes  
1996 Remembering the Present: Painting and Popular History in Zaire. Berkeley: University of California Press.
- Fewkes, Jacqueline H.  
2008 The Seductive Gaze through the Gold Filter: Representation, Color Manipulation, and Technology Choices in Visual Ethnography. *Visual Anthropology Review* 24(1):1-11.
- Gell, Alfred  
1998 Art and Agency: An Anthropological Theory. Oxford: Oxford University Press.
- Grimshaw, Anna, Elspeth Owen and Amanda Ravetz  
2010 Making Do: The Materials of Art and Anthropology. *Dans Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Arnd Schneider and Christophe Wright, dirs. Pp.147-162. Oxford: Berg.
- Grossman, Alyssa, and Selena Kimball  
2009 The Memory Archive: Filmic Collaborations in Art and Anthropology. *Dans Reconstruction* 9.1. Disponible sur Internet (<http://reconstruction.eserver.org/091/grossman&kimball.shtml>), le 25 juillet 2011.
- Kester, Grant H.  
2004 Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art. Berkeley: University of California Press.
- MacDougall, David  
2001 Renewing Ethnographic Film: Is Digital Video Changing the Genre? *Anthropology Today* 17(3): 15-21.
- Marcus, George E.  
2010 Contemporary Aesthetics in Art and Anthropology: Experiments in Collaboration and Intervention. *Visual Anthropology* 23(4):263-277.
- Martel, Richard  
2008-9 Récurrence et historicisme : la relation. *Inter : Art Actuel* 101:26-29.
- Mjaaland, Thera  
2009 Evocative Encounters: An Exploration of Artistic Practice as a Visual Research Method. *Visual Anthropology* 22(5):393-411.
- Pink, Sarah  
2001 Doing Visual Ethnography. London: Sage.
- Rabinow, Paul  
1977 Reflections on Fieldwork in Morocco. Berkeley: University of California Press.
- Schneider, Arnd  
2006 Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina. London: Palgrave Macmillan.  
2008 Three Modes of Experimentation With Art and Ethnography. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 14:171-194.
- Schneider, Arnd, and Christopher Wright  
2006 The Challenge of Practice. *Dans Contemporary Art and Anthropology*. Arnd Schneider and Christophe Wright, dirs. Pp.1-27. Oxford: Berg.  
2010 Between Art and Anthropology. *Dans Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Arnd Schneider and Christophe Wright, dirs. Pp.1-21. Oxford: Berg.
- Sullivan, Graeme  
2010 Art Research Practice as Research: Inquiry in Visual Arts. London: Sage.

Taylor, Lucien

1996 Iconophobia. *Transition* 69:64-88.

Venegas, Cristina

2010 *Digital Dilemmas: The State, the Individual, and Digital Media in Cuba*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Wynne, John

2010 Hearing Faces, Seeing Voices: Sound Art, Experimentalism and the Ethnographic Gaze. *Dans Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Arnd Schneider and Christophe Wright, dirs. Pp.49-65. Oxford: Berg.

Wright, Christophe

1998 The Third Subject: Perspectives on Visual Anthropology. *Anthropology Today* 14(4):16-22.

---