

Des ethnographes en résidence artistique
LÉGÈRETÉ DES CORPS, LOURDEUR DE LA TECHNIQUE
Claudia Llamas & Camille Riverti, ethnologues, EHESS

- T'as dormi avec la caméra ?
- Elle n'a pas perdu une seconde pour filmer...

Mixel et Pierre, le 30 juin 2018

« Hier j'avais pas envie de vous parler de ça mais aujourd'hui ça va », nous lance Mixel Etxekopar depuis son poste de conducteur, alors que nous le questionnons sur son parcours vers la valorisation de la langue basque. Immédiatement il nuance et nous reproche – avec humour – de le faire *trop* parler : il en oublie de surveiller dans le rétroviseur la seconde voiture de la troupe. Tout est dit : dans cette résidence artistique, les ethnographes se trouvent du côté de l'excès. Excès de paroles et aussi, nous le verrons, excès de technique.

Nous suivons pour leur première résidence les cinq artistes du projet « *D'una lenga l'otra* – Traversées musicales, de la Soule au Limousin » en Corrèze. Le projet, conçu et coordonné par l'Institut culturel basque (ICB), et financé par la Direction Régionale des affaires culturelles (DRAC) de la Nouvelle-Aquitaine, consiste à nourrir la rencontre d'artistes provenant d'un bout à l'autre de la région. Y prennent part musiciens, comédiennes et artiste sonore : dans cette rencontre, les artistes cherchent à faire résonner les langues régionales au travers de la poésie et du chant : aux côtés du français, l'occitan et le basque. Le lieu de cette première résidence n'est pas anodin. La Corrèze a vu naître, dans le hameau de Germont, Marcelle Delpastre (1925-1998), « poète et paysan » comme d'aucuns aiment la nommer. Marcelle Delpastre est l'auteure d'une œuvre abondante, poétique et ethnographique, en français et en occitan. La résidence consiste, en conséquence, à rendre visite aux habitants locaux ayant fréquenté l'écrivain de son vivant et s'étant engagés dans la cause de la langue occitane, en vue d'une création poétique et musicale trilingue.

L'excès, les ethnographes le portent avec elles avant même le début de la résidence artistique. Dès le début, elles sont en trop : leur participation n'est pas souhaitée par les artistes. Le premier contact avec notre interlocuteur institutionnel basque, Frank Suarez¹, quelques semaines avant la résidence, nous met la puce à l'oreille. Puis, Denis Laborde², directeur scientifique du projet, confirme le soupçon : Mixel Etxekopar, directeur artistique, s'est levé contre la participation des sciences sociales dans la résidence. En réalité, la présence des ethnographes est une donnée non négociable : l'Ethnopôle basque, organisateur, repose sur l'association d'un acteur culturel, l'Institut culturel basque, et d'une école de recherche, l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Face à cet état des faits, le directeur artistique cède du terrain et accepte de prendre la direction du projet.

Il peut paraître singulier que l'ethnologue soit une composante initiale de son propre terrain de recherche. En effet, notre ethnographie nous précède en quelque sorte : elle se joue déjà *par le haut* à l'échelle administrative et financière du projet. Néanmoins, précisons-le vite, ce n'est pas parce que notre position est administrativement assurée qu'il ne reste rien à négocier. D'autant plus que – on peut aisément l'imaginer – le bouclier administratif n'est pas sans alimenter l'intrusion et la violence propre à toute pratique ethnographique (Fassin 2008:13). Ici, la relation d'observateur à observer, fondamentalement asymétrique (Ghasarian 2002:20), est encadrée par l'institution. Toutefois, observons quelques contre-asymétries venant contrebalancer ce pouvoir *du haut*, en termes de nombre, de statut et de génération. Les ethnographes sont deux, les artistes sont cinq ; elles font un stage, les artistes participent en tant que professionnels, nous avons la vingtaine, le directeur artistique – porte-parole des réticences – est un homme d'une cinquantaine d'années. Bien qu'administrativement découpée, notre appartenance à la structure est ambiguë : nous faisons partie du projet mais sommes extérieures à l'équipe artistique. Où et comment négocier sa place dans ces alliances inégales où la présence des ethnographes est administrativement assurée ? De quel ordre sont les résistances et que nous apprennent-elles de la position de l'ethnologue en résidence artistique ? Nous verrons que, dans le contexte de « *D'una lenga l'otra* », la négociation de la place ethnographique se joue à l'échelle des corps et des techniques, mettant artistes et ethnographes en résonance les uns des autres.

I. Ethnographie

Les ethnographes, des corps

Introduites à échelle institutionnelle, nous dûmes nous réintroduire nous-mêmes au moment de la rencontre avec les artistes. Or, ce qui se joue au moment de la rencontre et de la négociation d'entrée est souvent l'indice de ce qui est déjà en jeu à l'intérieur du groupe (Beaud & Weber, 2010:108). Ainsi, dans le cadre d'un processus créatif réalisé en porosité avec un territoire, avec ses habitants, sa morphologie et son parler, les chemins d'introduction des ethnographes furent, naturellement, ceux des langues et des terres.

¹ Responsable de projets au sein de l'Institut culturel basque

² Directeur de recherche au CNRS et directeur d'études à l'EHESS

Les ethnographes dans le tourbillon de la centralisation

Les réticences face à notre venue, nous le comprenons rapidement, touchent à l'ambiguïté de la nature politique du projet coordonné par l'Institut culturel basque et financé par la DRAC Nouvelle-Aquitaine³. Tous semblent partager une critique envers la centralisation : cette nouvelle région est l'exemple d'un élargissement démesuré des échelles, qui éloigne la prise de décision du local, qui dilue les identités culturelles. Sans être vindicatif, le discours qui se dessine est clair : la DRAC, qui représente la politique culturelle de l'État à l'échelle régionale, incarne également un État qui a lui-même réprimé violemment l'identité basque et œuvré pour sa dissolution, et qui aujourd'hui finance des projets pour la revalorisation des langues qu'il a volontairement fragilisées. Un paradoxe que les artistes posent eux-mêmes et avec lequel ils jouent, profitant de cette opportunité de réaliser un projet artistique « comme ils l'entendent ». C'est que l'administration est absente lors du processus de création, où les artistes sont libres de toute exigence et contrainte. Sauf peut-être, une : notre présence. Venues de Paris en quelques heures grâce à un réseau ferré centré sur la capitale, étudiantes d'une grande école d'élite de la recherche, corps étrangers imposés par la nature même du projet... Arrivées du côté de l'administration, nous sommes peut-être assimilées dès le départ à ce centralisme et à cette autorité surplombante tant critiqués ?

De l'ancrage territorial et linguistique

Pourtant, aucun commentaire désobligeant envers nous. Au contraire, l'accueil est convivial et ouvert. Une fois le projet accepté, les artistes nous acceptent dans leur quotidien et affichent les liens qui les unissent : références artistiques, projets partagés, diminutifs affectueux et anecdotes communes, tous se connaissent d'une façon ou d'une autre. Ainsi Mixel Etxekopar avait déjà invité Bernard Combi, chanteur et musicien limousin, au festival qu'il organise en Soule, Xiru. Sont aussi présentes à cette résidence sa fille, Maika Etxekopar, et son amie, Hélène Jacquilot, qui sont déjà montées sur les planches ensemble à trois reprises. Enfin, Pierre Vissler, plasticien sonore, compagnon de route de Mixel Etxekopar, réalise avec lui un atlas géo-poétique du Pays Basque dans le projet *Züek Heben*. Nous sommes les seules à être complètement inconnues, extérieures à l'équipe artistique. Négocier sa place en tant qu'ethnologue revient ainsi à se présenter en tant que personnes, dans un réseau relationnel préétabli⁴.

La question de notre origine qui survient dès les présentations n'est ici pas anecdotique : nos deux patronymes éveillent la suspicion d'un ancrage territorial marqué. Or, c'est justement d'un patrimoine ancien lié à la langue, à ses nuances héritées du sol – de la terre aux sens culturel et cultural – dont il est question lors de cette première résidence. Avec l'une d'entre nous, originaire d'une région voisine à la Nouvelle-Aquitaine, c'est la proximité géographique qui prime. Mixel Etxekopar en joue : « s'il n'y avait pas les montagnes on pourrait se voir ». La seconde d'entre nous est introduite par la langue, une langue amérindienne minorisée qu'elle a apprise pour sa thèse. En bref, l'une provient d'une terre voisine, l'autre parle une langue minoritaire : le terrain d'entente est posé. Il semblerait que ce soit une manière, pour les artistes, de s'assurer que nous sommes faites de la même étoffe qu'eux. Non pas des représentantes d'une administration flottante, sinon des êtres de chair, provenant de terres voisines, avec des voix s'agitant pour des langues comparables au basque et à l'occitan. Tout se passe comme si ce premier rapprochement réciproque servait à réduire la distance entre observateurs et observés, distance que le discours scientifique anthropologique contribue par ailleurs à magnifier (Ghasarian, 2002 : 19; Bensa, 2008 : 37).

Les ethnographes et leur technique

Ce ne sont pas seulement nos corps qui sont en question. Ce sont nos corps et la caméra, le microphone, le pied, le casque, l'appareil photo. C'est dans le déploiement spectaculaire de la technique que se joue de façon saillante la négociation de notre activité ethnographique. Car la technique, susceptible d'être mobilisée par l'ethnologue autant que par l'artiste, est le lieu où les choses se croisent.

Une technique redondante

Dès la première soirée, l'équipe nous accueille à coups de blagues, nous et la technique que nous apportons avec nous. Ils s'imaginent les chaînes de télévisions locales débarquant pour filmer les ethnographes filmant eux les artistes interrogeant, à leur tour, les habitants locaux. La couleur est donnée : l'ethnologue est redondant. En effet, la démarche artistique de la troupe repose, en partie, sur la rencontre avec les habitants du pays limousin. Ces rencontres sont enregistrées par Pierre Vissler, plasticien sonore, à l'aide de son microphone. Or, la caméra de l'ethnologue, redondante avec le microphone de Pierre Vissler, attire les soupçons. On craint que ce surplus technologique effraie et retienne la parole des habitants locaux. Par conséquent, un compromis, mené essentiellement par le directeur artistique, se met rapidement en place. La technique audiovisuelle n'est pas

³ L'idée générale du projet a été tardivement proposée en fin d'année 2017 par la DRAC Nouvelle-Aquitaine à l'Institut culturel basque dans le cadre du label Ethnopôle basque. Le rôle de l'ICB a consisté à définir, dans un calendrier contraint, un projet répondant à l'objectif de « faire territoire » suite au nouveau découpage administratif des régions de l'Hexagone. Dans une région devenue immense, la Nouvelle-Aquitaine, le projet conçu par l'ICB consista à réunir artistes et acteurs culturels néo-aquitains de façon à traiter les questions de langues en fragilité et de territoires disjoints à partir des musiques traditionnelles de la région. Il a été proposé aux artistes de saisir l'opportunité de prendre part à un projet « venu d'en haut » dont le processus de création – originalité de la proposition – serait éditorialisé avec la présence et l'observation de jeunes ethnographes. Suite à de longs et intéressants échanges entre le directeur artistique et l'ICB, la troupe d'artiste a accepté la proposition.

⁴ Le choix de l'équipe artistique – notamment du directeur artistique – et des ethnographes associées au projet a été effectué par l'Institut culturel basque en coordination avec Denis Laborde. Ce processus mériterait une analyse approfondie, suite à d'éventuels entretiens avec les acteurs concernés, quant aux critères ayant orienté leur sélection.

bienvenue lors des rencontres avec les habitants locaux mais, en contrepartie, elle est autorisée dans l'entre soi artistique. Les artistes oui, les artistes et les habitants locaux, non.

Une technique en négatif

La technique des ethnographes se trouve d'autant plus du côté de l'excès que celle des artistes se caractérise par la retenue et l'absence. « Ce ne sont pas des artistes 2.0 »⁵ nous avertit l'équipe de l'ICB. En effet, à l'exception du matériel de captation sonore de Pierre, l'absence de matériel technologique est frappant durant la résidence. Téléphones portables et ordinateurs sont loin des regards, hors de portée, voire même inexistants. Bernard et Pierre ne possèdent pas de téléphone portable, Bernard n'a pas d'ordinateur ni d'internet chez lui, Mixel regarde l'heure sur une montre à gousset, et le téléphone d'Hélène – que certains qualifieraient d'une autre époque – n'envoie pas de mails. Sans se concerter, nous nous plions à cette règle tacite et évitons de consulter nos téléphones portables. Derrière le refus de la technologie, on retrouve une mise à distance – plus ou moins prononcée – vis-à-vis d'un *système* et de la dépendance qu'il est susceptible de susciter. Il n'est donc pas anodin que ce soit le plan technologique, à la fois redondant et exubérant, qui cristallise la résistance face aux ethnographes.

De l'ethnographique et de l'artistique

Mise en abyme

La résidence en pays limousin est ainsi l'occasion pour les artistes de rendre visite à deux habitants s'étant longuement engagés en faveur de la langue occitane : Dominique Descomps, ancienne professeure d'occitan dans l'Éducation nationale, et Jan dau Melhau, légataire et éditeur de l'oeuvre de Marcelle Delpastre. On comprend mieux les réticences de l'équipe : les entretiens se font chez les interlocuteurs, dans l'habitat intime de la maison, et notre nombre – sept au total – est déjà imposant. Néanmoins, le déséquilibre est rapidement réparé sur le plan de la parole dont l'usage est principalement réservé à notre interlocuteur.

Durant ces entretiens, les rôles sont répartis. Pierre capte le son à l'aide de son microphone. Mixel, directeur artistique, pose régulièrement des questions, tantôt sur la langue occitane tantôt la vie de Marcelle Delpastre et son oeuvre. Parfois, il prend des notes. Bernard fait quelques commentaires. Hélène et Maika écoutent, plus silencieuses. En allant un peu vite, il serait possible de dire que les artistes mènent des entretiens enregistrés avec les *indigènes* limousins de façon analogue à l'ethnographe sur son terrain. Derrière la redondance de la technique – le microphone de Pierre Vissler, la caméra des ethnographes – est aussi en jeu la redondance d'une démarche : la démarche ethnographique. Résultat, la caméra des ethnographes n'est pas utilisée pour filmer les entretiens, c'est-à-dire, les artistes en position d'ethnographe. La caméra des ethnographes se doit d'être utilisée pour filmer les répétitions et créations, c'est-à-dire, les artistes pleinement artistes.

Des artistes ethnographes ?

C'est notamment chez Pierre Vissler – dont la matière artistique se trouve dans le son capté à l'aide de son microphone – que se joue cet effet de doublure dans la démarche. Il n'est d'ailleurs pas anodin que ce soit lui, plus que tout autre, qui devienne notre interlocuteur privilégié. L'emploi de la technique incite au recul particulier sur les situations d'interaction : nous décryptons souvent les entretiens sur le chemin du retour à trois voix.

Pierre fait face, sur le plan technique, à des problématiques similaires à celles des ethnographes. Son microphone est composé de deux boules stéréo de la taille d'une balle de tennis et de multiples câbles enroulés autour du torse : imposant, il est susceptible de susciter réactions et résistances chez les habitants. Il nous raconte ainsi que, lors de l'entretien, Jan dau Melhau accueille son microphone avec un commentaire tranchant. Il nous confie : « ça me coupe les jambes ». Pour répondre à ces résistances, les artistes soulignent l'acte de restitution dans la création artistique : « on ne vole pas, on rend »⁶.

C'est pourquoi nous proposons à Pierre Vissler le terme d'« ethnographe sonore » : il le refuse net. Dans son argumentation, les rôles n'existent pas au sein de la troupe : tous font la même chose. Cet accent sur l'unité – artistique – frappe car la diversité est par ailleurs criante. C'est la diversité des langues parlées (français, occitan, basque), des lieux de résidence (Bretagne, Soule, Limousin), des dispositifs mobilisés (microphones, instruments, voix, textes). Néanmoins c'est peut-être là que repose le projet « *Traversées musicales de la Soule au Limousin* » proposé par l'Institut culturel basque à la DRAC Nouvelle-Aquitaine : dans l'exploitation territoriale d'un sentiment d'unité artistique.

II. Discussion

Récapitulatif

Nous avons essayé d'esquisser une réflexion sur les conditions de possibilité d'une ethnographie (Fassin, 2008:318) dans le cadre d'une résidence artistique. Nous avons vu que l'enquête, même si administrativement assurée, ne va pas de soi. Les ethnographes doivent trouver leur place sur le plan pragmatique, dans un « être là » souvent enrobé d'un flou artistique (Ghasarian, 2002 : 8). Pour le dissiper, nous avons interrogé précisément le corps de l'ethnographe et son dédoublement dans la technique.

Nous étions subrepticement amalgamées à l'administration étatique flottante à l'origine du projet : nous avons dû montrer être aussi ancrées que ceux qui nous accueillaient. Nous nous sommes donc pleinement assumées comme des corps lourds, ancrés, présents, réflexifs, parlant d'autres langues que le français et provenant de

⁵ Frank Suarez, terrasse de l'Hôtel Ambroise, Uzerche, le 27 juin 2018

⁶ Pierre Vissler, entretien chez Jan dau Melhau, le 29 juin 2018

terres voisines. Là où l'affaire se corsait, c'est quand le corps de l'ethnographe se dupliquait dans le corps machine technique. En effet, c'est là que l'excès ethnographique bat son plein : en situation d'entretien, les appareils des ethnographes se trouvent en redondance vis-à-vis des appareils des artistes. Les ethnographes se situent à l'extrémité d'une logique de mise en abyme qui – si nous l'étirons jusqu'au bout – les relie à l'écrivain Marcelle Delpastre. Car Marcelle Delpastre fut non seulement une poétesse mais aussi une *ethnographe du proche* d'avant-garde, répertoriant us et coutumes du monde paysan auquel elle appartenait⁷. L'écrivain enquête sur sa terre, la troupe d'artistes enquête sur l'écrivain enquêtant sur sa terre, et nous enquêtons sur la troupe d'artistes enquêtant sur l'écrivain enquêtant sur sa terre.

Nous pourrions même aller jusqu'à dire – avec un brin d'audace – que la mise en abyme n'est pas uniquement celle de l'ethnographie mais aussi celle de la démarche artistique. Certes, Marcelle Delpastre était elle-même l'une des source d'inspiration des artistes créant à partir de son œuvre et désirant que les « mannes inspiratrices » de l'écrivain s'ouvrent à eux⁸. Mais, les ethnographes aussi, usant de la technique audiovisuelle, envisageant la création d'un montage vidéo, flirtent avec la posture des monteurs et documentaristes. En un mot, enquête ethnographique et création artistique cheminent côte à côte et se font le relais l'une de l'autre.

Néanmoins les mises en abyme sont, on le sait, vertigineuses : il faut se garder d'y chuter. La troupe artistique désamorce ainsi les possibles risques que cette situation abyssale laisse entrevoir. Négocier notre présence signifia essentiellement alléger la redondance de la technique audiovisuelle. En situation d'entretiens avec les habitants locaux, là où l'excès se trouvait aggravé, il fallut mettre la pédale douce⁹. Nous ne pûmes être – sur le plan technologique – pleinement ethnographes que lorsque les artistes renoncèrent eux-mêmes à la posture ethnographique. Bien entendu, renoncer ponctuellement à la technique audiovisuelle ne signifie pas renoncer à une posture ethnographique : en situation d'entretien, notre présence se jouait dans le mode mineur de la prise de notes sur carnet. En somme, nos corps étaient légers, il fallut les alourdir et leur donner de la consistance. Nos techniques, au contraire, étaient lourdes, il fallut les alléger et cibler leur usage.

Sujet, objet

Ces ajustements corporels et techniques sont d'autant plus parlants si on les envisage à partir du débat, classique, de l'équation sujet/objet (e.g. Ghasarian, 2002:10). À notre sens, la question de l'objectification de l'observé a pris le pas dans la littérature sur la question de la personne, sujette, de l'observateur. Si tel était le cas, rien ne serait moins étonnant : que l'ethnographe soit sujet, cela paraît aller de soi. Allons plus loin. L'ethnographe est à ce point *sujet* dans la littérature anthropologique qu'il est susceptible de *perturber* les observés qui, rangés du côté de *l'objet* se trouvent en même temps du côté de l'intact. Ainsi, l'anthropologue, sujet triomphant de l'écriture, devrait effacer sa présence dans le terrain pour réguler à la baisse son *impact*. Or, ce qui est en jeu dans le cadre de la résidence artistique, c'est bien le processus de subjectivation à partir duquel l'ethnographe devient sujet à part entière aux yeux des artistes. L'ethnographe, loin d'être seul témoin, se devait d'être corporellement engagé sur le terrain : c'est sa corporéité et son statut de personne qui a permis sa bonne intégration. Curieusement, comme dans une sorte de retour de boomerang, le discours de la perturbation s'est retrouvé dans la bouche-même de nos *indigènes* quand il fut affaire de technique. Ainsi, la troupe nous demanda de réguler notre technique en fonction des habitants limousins, indigènes de deuxième ordre si l'on nous permet la formule, avec lesquels les premiers réalisaient des entretiens ethnographiques.

Sujet, objet et technique

C'est pourquoi nous considérons que l'équation sujet/objet – dont nous reconnaissons *l'illusion méthodologique* (Ghasarian 2002:10) – mérite non seulement d'être interrogée mais aussi d'être complétée d'un troisième terme : celui de la technique. En résulteraient les formules suivantes : sujet/objet/technique ou objet/sujet/technique. Car – et peut-être est-il possible d'aller un cran plus loin dans la résonance entre l'ethnographe et l'artiste – c'est bien la technique qui nous rend ethnographe. Crayon sur papier, prise de notes, croquis, captation sonore ou audiovisuelle, l'ethnographe ne peut s'en résoudre à son propre corps. Certes, le simple « être-là » n'est pas dépourvu d'importance pour la familiarisation, l'imprégnation et l'acquisition des codes de bienséance (de Sardan, 1995§22). Mais le chercheur ne saurait se suffire à un corps présent dans l'être-là. Car c'est au moment de la captation technique que l'observation participante se transforme en production de traces, de données, de corpus nécessaires à la recherche scientifique (de Sardan 1995§20). De son côté, le rapport de l'artiste à la technique semble trouver sa singularité en ce que son outil s'inscrit dans un champ large de possibilités infinies. Tout objet est susceptible de devenir un médium artistique, y compris le propre corps de l'artiste. En un mot, l'artiste est susceptible de détourner la fonction d'outil – vers son corps ou ailleurs – alors qu'à l'opposé l'ethnographe semble être contraint par la technique.

Là où l'outil de l'ethnographe est orienté dans la captation, toujours objectivante et transformatrice, de « morceaux de réel » (de Sardan, 1995, §11), l'outil de l'artiste – son instrument, sa voix, son geste – rebondit en retour vers son corps. Ainsi l'artiste se sert de son outil pour ancrer son corps, pour le faire devenir d'autant plus corps, expressif, émouvant, vibrant, communiquant. L'ethnographe, davantage tourné vers la technique et sa captation, oriente moins son action technique en direction d'un retour réflexif vers son corps. Il subsume en

⁷ Voir par exemple Marcelle Delpastre (1997) *Le tombeau des ancêtres : coutumes et croyances autour des fêtes chrétiennes et des cultes locaux*.

⁸ Bernard Combi, le 28 juin 2018

⁹ Nous reprenons ici le mot de Marcelle Delpastre : « Le français, il faut tirer dessus pour lui faire sortir les sons, il faut tirer à n'en plus finir, alors que le limousin il faut au contraire mettre la pédale douce », cité par Jan dau Melhau, documentaire France Culture, minute 40:40, <https://www.youtube.com/watch?v=IPde76jtTrg>

quelque sorte son corps derrière la captation technique. Ce n'est ainsi pas tant un corps qui s'efface sinon plutôt un corps qui se prolonge dans l'outil technique, seconde enveloppe corporelle, prothèse du premier, de sa captation et de sa mémoire. L'ethnographe en résidence artistique trouve ainsi chez l'artiste un miroir déformant, perturbant, voire vertigineux, à partir duquel il est bon de réfléchir sur son corps et sa technique.

Bibliographie

Beaud Stéphane et Weber Florence (2010), *Guide de l'enquête de terrain*, La Découverte, Paris.

Bensa Alban (2008) « Père Pwädé. Retour sur une ethnologie au long cours » in Fassin Didier et Bensa Alban (eds.) *Les politiques de l'enquête. Epreuves ethnographiques*, La Découverte, Paris, 19–39.

De Sardan Jean–Pierre Olivier (1995) « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie », *Enquête*, (1)71:109.

Fassin Didier (2008) « Répondre de sa recherche. L'anthropologue face à ses « autres » », in Fassin Didier et Bensa Alban (eds.) *Les politiques de l'enquête. Epreuves ethnographiques*, La Découverte, Paris.

Ghasarian Christian (2002) « Introduction : Sur les chemins de l'ethnographie réflexive » in *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive : nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Armand Colin, Paris, 5–34.