

CAMILO LEON-QUIJANO

ECOLE DES HAUTES ETUDES EN SCIENCES SOCIALES
PHD FELLOW (LAHIC/IIAC - CEMS/IMM)

VISUAL ETHNOGRAPHY: TOOLS, ARCHIVES AND RESEARCH METHODS. INTRODUCTION

ABSTRACT

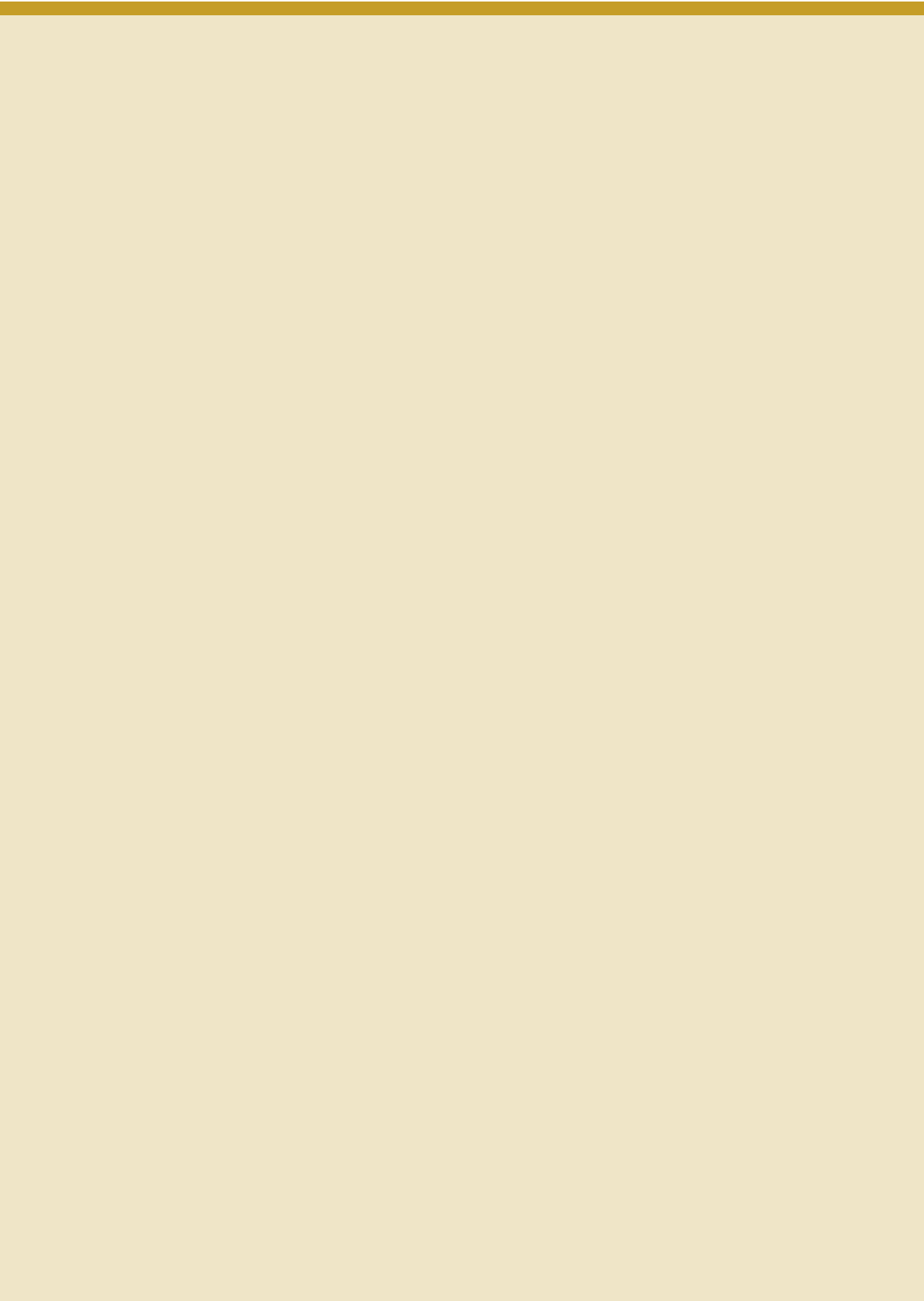
In this issue, we explore the use of visual materials in social sciences through experimental, creative and critical methodologies. Over the last twenty years, visual ethnography has transformed the way social scientists create and define knowledge. Therefore, we propose a series of articles in order to explore a variety of methodological and theoretical practices “in the field”.

KEYWORDS

visual, ethnography, research methods, methodology, phenomenology, participatory

CAMILO LEON-QUIJANO

Camilo Leon-Quijano is Phd Fellow in Sociology at the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS - School for Advanced Studies in the Social Sciences) of Paris. He teaches gender ethnography at the Dept. of Gender Studies (EHESS). His work focuses on the use of visual and sensory methods to study urban experience in Parisian suburbs. He is also an independent photographer working on social issues (www.camilo-leon.com).



“Et demain? Demain sera le temps de la vidéo couleur autonome, des montages magnétoscopiques, de la restitution instantanée de l’image enregistrée c’est-à-dire du rêve conjoint de Vertov et de Flaherty, d’un «ciné - oeil-oreille-mécanique» et d’une camera tellement «participante» qu’elle passera automatiquement aux mains de ceux qui jusqu’ici étaient derrière la caméra. Alors l’anthropologue n’aura plus le monopole de l’observation, il sera lui-même observé, enregistré, lui et sa culture. Ainsi le film ethnographique nous aidera-t-il à «partager» l’anthropologie.”
(Rouch 1979, 71)

In his visionary article *La camera et les hommes*, published almost forty years ago, Jean Rouch argued that as a result of technical improvements in visual equipment, new ways of conceiving and realizing ethnographic film would be developed in the future. He predicted that the anthropologist wouldn’t monopolize the observation, he would be observed, and, consequently, film would not only be an observational instrument, but a way of sharing and rethinking the ethnographer’s own culture. Within this issue we explore a diversity of approaches through a series of articles that consider Rouch’s proposal to (re) think how we use and conceive visual materials in ethnographic research. They are the outcome of two international conferences on visual methods that took place in Paris between 2015 and 2016¹. The main objective of both conferences was to cross-examine the way social researchers use visual and sensory materials when doing ethnographic research.

Ethnography, a methodological approach that allows us to describe, interpret, experience and represent cultures and societies through long-term participant practices, has been continuously redefined since the introduction of visual materials. Since the emergence of visual anthropology throughout 20th century (i.e. Bateson and Mead 1942, Collier and Collier 1986), the discussion about the use of images in ethnographic research has been regularly renewed. Empirical approaches allow us to regularly reconsider the relationship between the world we experience and the production of anthropological knowledge through visual materials. This issue re-examines the variety of methodologies and instruments that are employed

¹ Visual Ethnography: Tools, Archives and Research Methods. EHESS, 9 and 10 November 2015. Visual Participatory Methods: Perspectives in Ethnographic Research. EHESS, October 17th 2016.

when doing visual ethnography. In so doing, we revisit the way researchers from different disciplines and geographic origins use and conceive visual ethnography. In this volume, we do not argue for new theoretical and epistemological approaches for visual research methods. A well-established literature has already deeply explored the definition and multiplicity of theoretical principles (i.e. Cox, Irving, and Wright 2015; Macdougall 2005; Pink, 2006, 2013; Grimshaw and Ravetz 2005; Ruby 2000; Rose 2000; Harper 2012; Alfonso, Kurti, and Pink 2004; Banks and Morphy 1999; Barbash and Castaing-Taylor 1997). Instead, we suggest empirical approaches in which images and sensory materials are used to provide new analytical and methodological perspectives on visual ethnography.

During both conferences, we explored a variety of ethnographic case-studies in which visual materials were deployed. Anthropologists, sociologists, historians and geographers discussed a series of questions: how might we use images in ethnographic fieldwork? What is the “status” of the “visual”/“visuality” in our ethnographic practices? What is the role of visual supports in our research processes? What is the status of “engagement” in our visual practices? What is the “place” of participatory practices in your ethnographic approach? What is the role played by reflexivity in your visual research?

Neither the speakers nor the authors were able to answer all of these questions. However, each discussion gave us a better understanding of their research processes and especially the plurality of points of view around what is considered visual ethnography. First, we embarked on a long discussion about new collaborative ways of doing visual research through participative and reflexive frameworks. Consequently, we encouraged new theoretical perspectives which acknowledged the claim for new ways of creating and sharing knowledge through visual methods. Accordingly, the authors showed how visual supports constitute an original way to reflexively situate their own ethnographic practices through alternative sensory methods. In *Rethinking Visual Anthropology* (Banks and Morphy 1997) David MacDougall insists on the necessity of “develop[ing] alternative objectives and methodologies” while acknowledging that “visual anthropology can never be either a copy of written anthropology or a substitute for it” (MacDougall 1997, 292-293). In that sense, this issue engages in a double-sided discussion: on the one hand, it problematizes the way ethnographers use visual materials in the field.

It proposes a critical discussion about concepts such as reflexivity, restitution, participatory approaches, and sensory and phenomenological ethnography. On the other, it explores - through empirical studies - the construction of ethnographic knowledge within a visual and sensory approach.

In *Doing Visual Ethnography* Sarah Pink argues that there are essentially two paradigms in visual ethnography: First, a “scientific and realist” frame based on observational approaches (i.e. Collier and Collier 1986), mostly related to sociological inquiry (i.e. Wagner 1979; Harper 1998; Prosser 1998). Within this paradigm, visual materials are mainly treated as data: the epistemological structure of this approach is the requirement of objectivity and scientific validation. Second, she proposes a “phenomenological, sensory and non-representational approach” to visual ethnography “concerned with the production of knowledge and ways of knowing rather than with the collection of data” (Pink 2013, 35). Thus, visual ethnography as a reflexive, situated and collaborative practice necessitates critical and multisensory approaches (Cox, Irving, and Wright 2015).

During both conferences, we had the opportunity to witness a variety of approaches. For instance, in 2015, we had the chance to discuss with Howard Becker an article that he published in *Visual Studies* in 2002, in which he examines “how photographs provide evidence for social sciences arguments” (2002, 3). He argues that images are “specified generalizations, which invite us to generalize in the ways the text argues” (2002, 11). In a certain way, Becker’s conclusions frame a way of approaching the “real instances” of social life, by considering the images as a material “both specific and general, abstract and concrete” (2002, 11). The following year, we discussed a different perspective with Andrew Irving regarding the use and conception of visual materials in ethnographic research. Irving argues that “orthodox approaches are limited and we need to create new forms of collaborative research and representation with regard to understanding experiences”² (2007, 185). The specificity of visual ethnography is its capacity to “create new forms of collaborative research” to understand “people’s ‘everyday’ thinking and being” (Irving 2007, 185). In Irving’s proposal we find an epistemological and methodological shift vis-à-vis Becker’s perspective: co-researchers - involved “in a process of poesis rather than mimesis as persons are not reproducing the past but actively re-interpreting it” (2007, 205) - participate and “create a type of knowl-

² We refer to the article *Ethnography, art and dead*, in which he explores experiences of illness through a critical and collaborative ethnographic approach.

edge and appreciation that cannot be defined in terms of objective truth or shared, hermeneutic understanding” (2007, 206).

In this issue, we endeavour to explore the use of visual materials in social sciences through experimental, creative and critical methodologies. Therefore we privileged a phenomenological and collaborative approach to visual ethnography in which researchers use visual supports not only to describe, interpret or illustrate a social reality, but to create and imagine new interpretations of social experience through visual methods. In doing so, we encourage theoretical perspectives that stress critical approaches and question both “paradigms” by exploring the empirical uses of visual materials in an ethnographic research.

For instance, Carine Chavarochette shows how photography may be used in fieldwork as a “can-opener” (Collier and Collier 1986) to study the social experience of both locals and migrants at the border. She analyzes the multiple uses of multimedia supports within an ethnographic project on water access at the Guatemalan-Mexican border. Photography opens new understandings about the “paths” (traces) of social experience. If visual materials can be used to describe and interpret peoples’ lives, they are particularly valuable when they contribute to “restoring” (restituer) a part of social experience through multimedia supports such as POM (multimedia project).

Marie Kofod Svenson explores a different perspective of photographic practices in fieldwork. In her article, she studies the multiple approaches of participatory methods in ethnographic research (cf. Freire 2012; Hubbard 1991; Wang and Burris 1997; McIntyre 2008; Prins 2010). Kofod Svenson examines the relationships between social engagement and participatory photography within the AjA Project. As an ethnographer, she describes the way photography may be employed within a community-based program in San Diego. One of the main questions is: what may be considered as “takeable photography” within a participatory project? Kofod Svenson reveals the frames of representation and the paradoxes of employing this kind of project. She illustrates the complex relationship between empowerment, participatory photography and institutional control of visual representation. If “the participatory process in AjA is a social rather than individual matter”, the institutional choices of what is “representable” influence the way empowerment is conceived of.

Photography is not only part of a collective effort to engage critical thinking for social change, it is also an instrument to build an institutional aesthetic of social experience. As a consequence, Kofod Svenson engages a critical and reflexive statement about the status of participatory photography in social sciences³.

Furthermore, we encourage a phenomenological discussion on visual experience and filmic support. In that sense, Laetitia Merli's article explores the sensorial dimension of shamanism in France. She demonstrates that video-ethnographic survey is not a "virtual capture of a certain objective reality but a collaborative, reflexive and sensitive work" that fosters social relationships. Through "phenomenological walks" she explores the inner, subjective and reflexive experience of shamanism.

Film becomes a narrative instrument to engage with the emotional and invisible dimension of the corps chamanique. The hagiographic object is co-constructed in virtue of a filmic immersion in their material and esthetic world. In this way, Merli explores - following Irving's poetic re-engagement in ethnographic research (Irving 2015; Irving 2007) - the performative capacities of film to reinterpret shamanic rituals.

Within this context, we explore a diversity of visual and sensory supports employed in ethnographic research. Michèle Cros explores the daily life of Diniaté Pooda, an inhabitant of pays lobi (Burkina Faso and Côte d'Ivoire) through drawings. This medium not only allows her to describe his daily life, but it is a channel to engage new understandings of lobi culture through visual practices. She argues that drawings allow Diniaté Pooda to engage an imaginative and "ethno-projective" interpretation of social activities. "Parler pour parler ne l'intéressait pas. Ce qui l'animait, c'était ses dessins": Cros examines the "invisible interiorities" of drawings, its capacity to depict what a camera is often unable to represent: the "jeux de regards avec l'invisible", the creative and eclectic experiences of "les petits génies de la brousse". Drawings invite the viewer to visualize the invisible, to depict the social experience of both Diniaté and Cros. In that sense, this technique encourages new understandings of lobi culture by virtue of a reflexive and creative use of drawing.

Finally, Florencia Muñoz-Ebensperger's piece, provides new perspectives on the ethnographic use of material culture to study everyday-life (pérennisation du quotidien). By showing the material construction of new imaginaries through objects, she explores the dialogue between objects, performance and art installation.

³ Discussion about critical participatory photography approaches recently engaged by authors such as Fattal 2016a; Fattal 2016b; Packard 2008; Prins 2010.

The visual dimension of her ethnographic research reveals the variety of approaches when working with objects in an art gallery.

If visual ethnography seeks to understand the sensory experience and phenomenological knowledge of place, Muñoz-Ebensperger's report reveals the backstage of what she calls a visual and material ethnography of domestic interiors.

Over the last twenty years, visual ethnography has transformed the way social scientists create and describe knowledge. In this issue, we propose a series of articles in order to explore a variety of methodological and theoretical practices "in the field". In doing so, we try to explore the multiple dimensions of visual and sensorial experience in ethnographic research. Paul Stoller argues that "sensuous scholarship is ultimately a mixing of head and heart. It is an opening of one's being to the world -a welcoming" (1997, xviii). Following this perspective, we advocate for new collaborations, necessary to cross disciplinary boundaries in visual ethnography. If visual ethnography requires us to "rethink' the visual in terms of its relationships with other elements of experience and representation" (Pink 2006, 143), we encourage a sensorial, experiential and collaborative approach to visual ethnography based on critical understandings of its tools, archives and research methods.

REFERENCES

- ALFONSO, Ana Isabel - KURTI, Laszlo - PINK, Sarah
2004. *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. London;
New York: Routledge.
- BANKS, Marcus - MORPHY, Howard
1997 *Rethinking Visual Anthropology*. 1st publ. in
paperback. New Haven: Yale Univ. Press.
- BARBASH, Ilisa - CASTAING-TAYLOR, Lucien
1997 *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press.

- BATESON, Gregory - MEAD, Margaret.
1942 *Balinese Character: A Photographic Analysis*.
New York Academy of Sciences.
- BECKER, Howard S.
2002. "Visual Evidence: A Seventh Man, the Specified
Generalization, and the Work of the Reader."
Visual Studies 17 (1): 3-11.
- COLLIER, John - COLLIER, Malcolm
1986 *Visual Anthropology: Photography As a
Research Method*. Albuquerque: University of
New Mexico Press.
- COX, Rupert - IRVING, Andrew - WRIGHT, Christopher
2015 *Beyond Text: Critical Practices and Sensory
Anthropology*.
Manchester: Manchester University Press.
- FATTAL, Alex
2016a "Participatory Realism: Photographing the
Precarity and Resilience of Childhood in South
Africa." *Transition*, no. 121: 40.
2016b *Shooting Cameras for Peace: Youth,
Photography, and the Colombian Armed
Conflict*. (Manuscript submitted to publication).
- FREIRE, Paulo
2012 *Pedagogia del oprimido*.
Madrid: Biblioteca Nueva.
- GRIMSHAW, Anna - RAVETZ, Amanda
2005 *Visualizing Anthropology*. Bristol, UK; Portland
OR: Intellect. [www.public.ebilib.com/choice/
publicfullrecord.aspx?p=283018](http://www.public.ebilib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=283018).
- HARPER, Douglas.
1998. "An Argument for Visual Sociology." *Image-
Based Research: A Sourcebook for Qualitative
Researchers*, 24-41.
2012 *Visual Sociology*. Abingdon, Oxon; New York,
NY: Routledge.
- HUBBARD, Jim,
1991 *Shooting Back: A Photographic View of Life by
Homeless Children*. San Francisco:
Chronicle Books.

- IRVING, Andrew.
2007 "Ethnography, Art, and Death." *Journal of the Royal Anthropological Institute* 13 (1): 185 -208.
2015. "Aux confins de la science." *ethnographiques.org*, no. Numéro 30 - Mondes ethnographiques. www.ethnographiques.org/2015/Irving
- MACDOUGALL, David.
1997. "The Visual in Anthropology."
In *Rethinking Visual Anthropology*, edited by Marcus Banks and Howard Morphy, 276-95. New Haven: Yale Univ. Press.
2005 *The Corporeal Image - Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- MCINTYRE, Alice
2008 *Participatory Action Research*. Qualitative Research Methods 52. Los Angeles: Sage Publications.
- PACKARD, Josh
2008 I'm Gonna Show You What It's Really like out Here: The Power and Limitation of Participatory Visual Methods. *Visual Studies* 23 (1): 63-77.
- PINK, Sarah
2006 *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. London ; New York: Routledge.
2013 *Doing Visual Ethnography*. 3rd Revised edition. Los Angeles: SAGE Publications Ltd.
- PRINS, E
2010 "Participatory Photography: A Tool for Empowerment or Surveillance?"
Action Research 8 (4): 426-43.
doi:10.1177/1476750310374502.
- PROSSER, Jon,
1998 *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. London; Bristol, PA: Falmer Press.
- ROSE, Gillian.
2000. *Visual Methodologies: An Introduction to Interpreting Visual Objects*. London; Thousand Oaks: SAGE.

ROUCH, Jean

- 1979 "La Caméra et Les Hommes." In *Pour Une Anthropologie Visuelle*, edited by Claudine De France, 53-71. Cahiers de L'homme, N.S., 19. Paris: Mouton.

RUBY, Jay.

- 2000 *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology: Explorations in Film and Anthropology*. New. Chicago: Univ of Chicago Pr.

STOLLER, Paul

- 1997 *Sensuous Scholarship*. Contemporary Ethnography. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

WAGNER, Jon.

- 1979 *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*. (ed.). Beverly Hills, CA: SAGE.

WANG, Caroline - BURRIS, Mary Ann.

- 1997 "Photovoice: Concept, Methodology, and Use for Participatory Needs Assessment." *Health Education & Behavior* 24 (3): 369-87.

ARTICLES

MARIE KOFOD SVENSSON

UNIVERSITY OF COPENHAGEN, DENMARK

FRAMING A STORY OF POSSIBILITIES: THE SUBJUNCTIVE MOOD OF A PARTICIPATORY PHOTOGRAPHY PROJECT IN SAN DIEGO, UNITED STATES

ABSTRACT

The article investigates the dynamics of photographic production by refugee and immigrant youth in a participatory photography project in San Diego, United States (The AjA Project). Based on five months of fieldwork and the concepts of 'the takeable photograph' and 'the subjunctive mood', it examines under what ideals the photographic production takes place. I argue that there are particular 'takeable' photographs in AjA framed by the emic concept of story and defined in opposition to students' private photographs. 'Takeable' photographs are produced in and aim for the subjunctive mood to instill the process with a potential for positive change.

KEYWORDS

Participatory photography, immigrant & refugee youth, the subjunctive mood, narratives, San Diego, United States.

MARIE KOFOD SVENSSON

Is a PhD fellow at The Department of Anthropology, University of Copenhagen and the Danish Heart Foundation. She holds a BSc and an MSc in Anthropology from the University of Copenhagen, and she has also studied at the University of Amsterdam

and The Copenhagen School of Film & Photography.
Her research interests include social and visual
media, youth culture, health and ethnographic uses of
photography.

INTRODUCTION

“My mum just likes taking pictures, so she is just like, ‘what is this?’ Because she doesn’t know, that it is suppose to be telling a story, because she is used to taking pictures of somebody’s face. Most of the pictures I brought home were pictures of grass or floors or trees. And she was like, ‘who wants a picture of this?’”



FIGURE 1: PHOTOGRAPHER
- BAHATI

19-year-old Bahati, a refugee from Kenya, said this as we were looking through the photographs she had taken during her three years participation in The AjA Project. AjA utilizes the method of participatory photography (PP), which is a process where a group of participants are supported in producing and reflecting on their own photographs, with the aim that they are empowered and acknowledged as they are able to express their perspective (Kia-Keating 2009:385; Yang 2014:233). AjA describes PP as a process that allows the participant to “control how he/she is represented” and helps participants “find their own voice and sense of empowerment” (AjA Project 2014a, 2014b).

The ‘first-person view’ has been a general selling point for PP (Godden 2009), as it has developed into a popular method for researchers, educators, and practitioners working with marginalized or disadvantaged groups, such as victims of domestic abuse, refugee and immigrant youth, homeless, or people who are HIV-positive (e.g. Frohmann 2005; Guerrero and Tinkler 2010; Wang et al. 2001; Photovoice; Zakira), with the aim of allowing these groups, who are often portrayed negatively, to be in charge of their own representation (Kia-Keating 2009:385-386; Prins 2010:426).

However, as Bahati indicates, the photographs taken in AjA adhere to a specific photography ideal, the telling of a story, which conflicts with the students' private photographic practice. There is then, despite PP's aim of giving marginalized groups the opportunity to control their own representation, a limit to this control as the photographic production takes place within an ideal foreign to the students. This article therefore examines the ideals and practices under which photographs are produced and worked with in AjA, and how and why this differs from the students' photographic ideals and practices outside AjA.

In the first part of the analysis, I show that photographs with a story are the 'takeable photographs' in AjA. They require focus on techniques, intentional photographic choices and deal with difficult experiences. I argue that the work with these photographs happens in 'the subjunctive mood'. Secondly, I examine how openness to differing interpretations, a subjunctive mood, is crucial in images with a story, resulting in the devaluation of portraits, smiles and flowers. However, the aim of differing interpretations exists simultaneously with a belief that each student can and should tell their individual narrative¹.

ENTERING A FIELD OF PHOTOGRAPHY

PP originates from participatory approaches to documentary photography (e.g. Ewald 1985; Hubbard 1991), academic research methods focused on intervention and participation, and anthropological uses of photography (Blackman and Fairey 2007:9; Clover 2006:276; Wang et al. 2000:81-82). Theoretical inspiration has come from feminist critiques of academic photography and Paulo Freire's theory of critical education (Wang et al. 2000:81). Extensive literature exists on PP as a research method (e.g. Singhal et al. 2007; Wang and Redwood-Jones 2001; Wilson et al. 2007) even focused on PP with refugee and immigrant youth (e.g. Green and Kloos 2009; McBrien and Day 2012; Ramirez and Matthews 2008; Streng et al. 2004; Yohani 2008). This literature primarily deals with the methodological or empowering potential of the method. However, little qualitative research has been done on NPOs that use PP (Godden 2009), although a few exceptions exist (e.g. Clover 2006; Fairey 2015; Guerrero and Tinkler 2010; Kia-Keating 2009)², two of which focused on AjA.

Psychologist Maryam Kia-Keating (2009) examined to what purpose the students at AjA used their photographs, and education scholars Alba Lucy Guerrero and

¹ In congruence with Elinor Ochs & Lisa Capps, I define narratives as "verbalized, visualized, and/or embodied framings of a sequence of actual or possible life events" (1996:19). I would add written framings to the list. My point is that photographs are not full narratives but instead fragments of narratives.

² A few master thesis' have also been written on the subject (e.g. Belz 2009; Bramsen 2013).

Tessa Tinkler (2010) examined students' photographic interpretations of their identities³. Although one study have critically examined PP's ideal of empowerment and individual control of the representation (Fairey 2015), neither of the previous publications have examined the photographic production and ideal in detail nor included the students' private photographic practices - both of which this study contributes with perspectives on.

Previously, photography in anthropology was associated with a realist paradigm (Mjaaland 2009), but today most visual anthropologists have left the notion of an objective photographic content (Ruby 1996:1346). Many instead advocate for analyzing and using photographs as expressive objects, where meaning is not found in the image itself, but in the narratives and behaviors surrounding the image (e.g. Canal 2004; da Silva and Pink 2004; Edwards 1997; Pink 2007 [2001]). This was also my methodological approach during my fieldwork in AjA from January to June 2013. Following visual anthropologist Thera Mjaaland (2009, 2006) I not only inserted myself into the photographic production under study by doing fieldwork in a combined position of intern, teacher, and researcher, but also used photographic methods to produce ethnographic knowledge about photography. I took reportage pictures and constructed a series of portraits in collaboration with four informants, which showed contexts that they found important for their photographic production or life story. Furthermore, most of the 31 interviews that I conducted with 16 students and 3 teachers were based on photographs - some 5,000 photographs taken by AjA students and nearly 2,500 photographs taken by me.

I use the concept of 'takeable photographs' coined by sociologist Pierre Bourdieu (1991) to explore ways in which photography ideals are defined and played out in AjA. Bourdieu's overall argument is that "nothing may be photographed apart from that which must be photographed" (1990 [1965]:24). What must be photographed, the 'takeable photographs', is defined by the values of the group in which it is produced and the functions it is intended to serve (Bourdieu 1990 [1965]:71; Bourdieu 1991:131). Inspired by anthropologists Susan Whyte (2002, 2005), Byron Good (1994), Mary-Jo Del Vecchio Good (1994) and psychologist Jerome Bruner (1986, 1990) I use the concept of the 'subjunctive mood' to examine AjA's emphasis on movement and possibilities. The subjunctive mood refers to narratives, and in Whyte's view also to actions (Whyte 2002:175), steering towards an uncertain future. But as it is not only the mood of doubt, but also of hope, will and

³ Kia-Keating did research on the Journey program in San Diego, Guerrero & Tinkler on the Journey program in San Diego and a partner-program in Columbia. I do not know why AjA is so well researched, but it might be due to the projects long history and staff members' academic backgrounds.

potential (Ibid.:175), the anthropological authors I use, have shown how the subjunctive can be used as a strategy to gain a sense of control and open up possibilities in despairing situations.

Through combining the concept of ‘the takeable photograph’ with ‘the subjunctive mood’ I show how the photographic ideal in AjA is inspired by empowerment theories, particularly Paulo Freire, and how subjunctive practices aim to open up possibilities for positive change for the students.

THE AJA PROJECT

“As an anthropologist and having studied Paulo Freire, and having studied cycles of oppression and all of that kind of stuff, what I just realized in that moment very quickly in one split milo second - you need to control your own story.”

Like several other practitioners in PP, Elena, the executive director of AjA, had been influenced by educational scholar Paulo Freire (Faurey 2015:126; Hubbard 2005:12; 2007:15). This is very apparent in AjA’s name and core values. AjA is an acronym for ‘Autosuficiencia Juntada con Apoyo’, which translates to ‘supporting self-sufficiency’. This refers to AjA’s ideal of approaching students from an asset rather than deficit based model, which means that they believe students possess the skills and tools for success and self-sufficiency, and AjA merely provides a safe space for them to realize and reflect on this potential. Secondly, the participatory aspect is a core value intended to reverse power dynamics and initiate “self-guided reflection, reconciliation and growth” thereby helping students to “find their own voice” (AjA Project 2014a).

AjA was founded in 2000 in Mae la Oon refugee camp on the Thailand-Burma border and established the same year in San Diego. In 2002 the ‘Journey’ program for refugee and immigrant youth started, with an introspective focus on themes of identity and belonging. AjA is located and primarily work in the diverse neighborhood of City Heights - in a city that has both been called ‘a refugee hub’ due to the substantial amount of refugees that are resettled here⁴ (CDSS 2013; Cox et al. 2010), and ‘Americas gateway to the Third World’ due to its location bordering the Mexican city of Tijuana and the influx of immigrants from South and Central America (Chavez 1998 [1992]:XI).

Today AjA has broadened their target group through the program ‘Photo City’, which deals with community

⁴ San Diego County received the highest number of refugees in California in the fiscal year 2013 with 2.745 arrivals (CDSS 2013).

safety and health aimed at underserved youth in general. Their third program, ‘The Youth Advisory Council’ (YAC) is an advanced program for select students, but due to AjA’s program history there is an overweight of refugee and immigrant students. YAC teaches public speaking, leadership skills, helps with internship opportunities, and during my fieldwork also worked on an art exhibit.

The empirical focus has been on four students from the YAC program - Gustavo, Rebekka, Isha and Bahati (image 2), who showed and told me about their previous photographs and classes in AjA, and I followed their current photography project in YAC, where I was also an assistant instructor.



FIGURE 2: PHOTOGRAPHER - MARIE KOFOD SVENSSON (FROM LEFT TO RIGHT) GUSTAVO, REBEKKA, ISHA & BAHATI PHOTOGRAPHING FOR FUN WITH THE AUTHOR'S CAMERA DURING A PICNIC AND FOCUS GROUP IN BALBOA PARK.

I also followed a short Journey program with Karen⁵ refugee students in collaboration with The Karen Organization of San Diego, and individually interviewed four students who had previously been in AjA, and conducted focus groups with the entire class. Some observations also stem from a ‘Photo City program’ in a Middle School in City Heights.

THERE IS MORE THAN JUST TAKING PICTURES
THERE CAN BE A STORY

Our Story or the Story

A few weeks into my fieldwork, it was asked at a meeting what the AjA staff thought students would say that they do at AjA. Everyone agreed that students would say, “we tell our story”.

⁵ The Karen is an ethnic minority group from Burma, presently called Myanmar. As the military dictatorship in Burma has persecuted The Karen, many have fled to refugee camps on the Burmese-Thai border, and some have been resettled to third countries such as United States (Bowles 1998:11; Neiman et al. 2008).

At the time, it seemed obvious to me that the students were telling their story. However, two weeks later my understanding was challenged, as I looked through photographs with 23-year-old Isha, a refugee coming from Kenya in 2004. She had been with AjA for more than seven years and said:

“You know how my [photograph of a] tree, it reminded me of old home. They printed that because it was part of my story. I was like ‘what I am going to do with a tree’? She [the AjA teacher] was like, ‘save it, it could help you in the future, you could talk about it later’. ‘No, I don’t want it, I want to see myself!’ ”

Similar experiences and comments followed, indicating conflicts and differences between students’ and AjA’s photographic ideals. I started to notice, that the word story was ubiquitously present, sometimes as a mere substitute for the word narrative, but often, and particularly by the students, it was used as a normative concept framing the photographic and narrative practice expected to take place at AjA. El Dye, a 17-year-old refugee resettled from Thailand, said, “it is good to take good pictures, but you have to have a great story behind it”. Story thus developed from a taken for granted concept, which seemed naturally present in a field dealing with visual narratives, to becoming an analytical focus point.

Bourdieu argued, based on his study of peasant photography in Béarn in 1961-62 (Wacquant 2004:393,409), that “among the theoretically infinite number of photographs which are technically possible, each group chooses a finite and well defined range of subjects, genres and compositions”, so-called ‘takeable photographs’, which give status and affirms the social order (Bourdieu 1990 [1965]:6; Bourdieu 1991:131; Mjaaland 2006:36). I unpack story as a concept framing a range ‘of takeable’ photographs in AjA. The following analysis therefore defines the ‘takeable’ photographs, and discusses why and if students and teachers view these as such.

Think before you click

“You know some people think, taking pictures is just for fun, but now a days I don’t view it as for fun. It is more of, you can express who you are, your thoughts, your feelings, your story through photography. So one thing that I learned and I will use, is not just taking pictures for fun, actually trying to, what is the whole story behind (...)”

And also, sometimes I tell my sisters, like sometimes they take pictures with their iPods, maybe when taking a picture just think about it. What do you want to be in the [picture], how do you want the picture to be, why do you want the picture to be like that, which angle do you want to face? Because there is something more than just you taking a picture - there can be a story.”

18-year-old Rebekka is a refugee originally from the Democratic Republic of the Congo, and has been in AjA for one year. She points out two photographic practices that were constantly described and enacted as opposing - the practice of taking photographs for fun, exemplified by her sisters taking unplanned photographs with their iPods, and the photographic practice learned in AjA, which is associated with planned photographs incorporating techniques and leading to the creation of a story. Rebekka argues that there is more to photography than just taking photographs for fun. Similarly Bahati, like many other students, rebuffed photographs she categorized as for fun during interviews, as she passed a black and white photograph of her friends hugging (image 3) with the comment that it was “just a picture for fun”.



If I specifically asked about photographs for fun, students answered me evasively or downgraded the images, initially assuming that I only wanted to see the photographs they considered to be ‘AjA photographs’⁶, because I had entered AjA as an assistant photography instructor. Bourdieu argues that “to give value to a practice as accessible as this [photography] necessarily includes at least a

FIGURE 3: PHOTO-GRAPHER - BAHATI

⁶ AjA photographs’ is not an emic term, but a name I have given photographs considered appropriate for AjA - images with a story. I have marked all emic concepts in *italic*, but ‘AjA photographs’ are marked with single inverted commas like the theoretical concepts, as it is an analytical concept.

negative reference to ordinary practice” (Bourdieu 1990 [1965]:47).

So giving value to the photographic practice at AjA necessitates an ‘ordinary practice’ that acts as a negative reference, which in this case is photographs taken for fun, or snapping as some students called it:

Isha: “I just take it and then snap, and you don’t have to worry about the lighting and stuff (...) I don’t even have to worry about my subjects and everything, because people saw me with camera and then just start to pose and then smile, and then I was like ‘snap!’”

Marie: “so snapping is when you don’t think about the techniques?”

Isha: “the techniques, or your light, or what you want the picture to look like.”

Both students and teachers emphasized intentional photographic choices as essential in the production of ‘AjA photographs’. Teacher and program manager Caroline even said that, “the main thing that I hope that they remember, is to think before they click (...) just being more intentional about it”. As both Rebekka and Isha touched upon, intention is closely related to the use of techniques - both in opposition to photographs for fun. The focus on techniques came to the fore as photo elicitation interviews on photographs from AjA at times resulted in an endless stream of technical comments rather than reflections on the motif. Like Paw Htoo, a resettled Karen refugee from Thailand, described two images she took of her little brother (image 4 & 5) as “oh this one he [the AjA teacher] asked us to do birds eye view, worms eye view”.

FIGURE 4 & 5:
PHOTOGRAPHER - PAW
HTOO BIRD’S-EYE VIEW
(LEFT) & WORM’S-EYE
VIEW (RIGHT)



Although the emphasis on intent and techniques was often visible in class, as most assignments started with students writing how, and sometimes what, they will photograph, both students and teachers told me, that it is not exclusively intentional photographic choices and techniques that can create 'AjA photographs'. Chloe, a lead instructor and the YAC coordinator, explained this relationship:

"AjA images would probably be closest related to planned images. Images that the students have actually planned and thought out, but it could also relate to images taken for fun (...) They are the images that were not shot with intent, but then there is a found intent later."

Isha had a similar perception of the importance of finding intent:

"They come out good, and then the teacher is asking me 'when you were taking this what were you thinking?' I am like 'hmm?' I start to make up stories. The teacher would then say, 'well you took it, so you have to know!'"

This means photographs for fun can become 'AjA photographs' if intent is found in the post-shooting work - during selection, caption writing, presentations, or discussions. The focus on intentional photographic choices therefore seems more related to the process than the result. Both process and intent are concepts central in theories of empowerment (Carr 2003; Freire 2005 [1970]; Yang 2014). Paulo Freire, argued that intentionality is the essence of consciousness, the central theme of his theory of critical education for social change (2005[1970]:79). In this perspective, the focus on intent and process seems related to AjA's aim of empowering the students. However, scholars and practitioners within PP have cautioned against pushing for an unfamiliar or "particular way of seeing" (Ballerini 1997:178-179; Blackman and Fairey 2007:100) - both of which AjA seems to do, as they advocate for a particular photographic style unknown to the students and directly opposed to their private photographs for fun. However, I did not experience it as a matter of "force-feeding dominant aesthetics to those perceived as having no legitimate culture of their own", as art historian Julia Ballerini (1997:179) phrases it. On the contrary, many of the students expressed that the techniques were one of the best things they learned.

19 year-old Gustavo, an undocumented immigrant from Mexico, was experiencing heavy bullying as he joined AjA, but the techniques gave a confidence boost:

“I remember we would actually learn the terms of photography. We learned about environmental, worms-eye and bird’s eye. And it was cool, because then I knew the terms when I met people, and I would tell them ‘oh I did this from worms eye view’ (...) so now that I knew the terms, I was like really happy. I just felt really good about myself.”

Isha had a similar experience:

“When I learned that [the techniques], I was like ‘wow!’ I thought that photography was really simple - point and shot and you got a picture” (...) You know you have to think before the picture come out - to have it in my head how it is going to come out, before it actually comes out.”

Opposed to Ballerini, who describes a specific style and an emphasis on techniques as disempowering for participants (1997:179), Isha and Gustavo portray their acquisition of techniques with a sense of pride and excitement. AjA has sent both on a trajectory towards a photography career - Gustavo as a freelance photographer, and Isha as a photography major in college. However, students who did not intend to pursue photography professionally also valued the techniques. Like Bahati, who said that “my Facebook photos is just like taking my techniques from AjA, but just doing them in a different way”. In presentations, training sessions, and interviews I continuously heard that despite the focus on techniques, it was not AjA’s aim to create great photographers:

“It is not necessarily that I hoped that they learned like bird’s-eye view, worm’s-eye view. I mean I did, because I was being paid to teach them that stuff, but I didn’t hope for them, that they learned that (...) What I really hoped that they learned was just to trust themselves a little bit more, to have a sense of respect for their experiences and each other’s experiences, to have just a little more self-confidence. I hope that they learned some more English. I hoped that they learned how to make friends with other people in a country that was new to them. So it was more like self-based and a group-thing (...) Photography is just the method

that we use, but it is not the end goal.” (Caroline, teacher & program manager)

Caroline’s statement is in many ways the ideal rather than the practice, and practitioners of PP have pointed out, that teaching a particular photographic style is often linked to a need for certain types of pictures as the end product (Blackman and Fairey 2007:100; Hubbard 2007:20). This is also the case in AjA, where each program has specific deliverables, such as producing images for exhibitions, blogs, newspaper articles or reports to funders. AjA need to produce aesthetically well-considered photographs, so that funders can see that students have learned something and exhibitions look good. However, I never experienced these outcomes being stressed to students. Instead, there was emphasis on the process, and I will now examine how this focus fits together with intentional photographic choices and techniques.

Learning to look

“It gives me great joy to see photos like this come out of our program, because I know they are looking! That they are actually looking for the lesson! If they did this, and they are really looking, and it is not just that they are really looking for the technical lesson, it is that they are learning how to look! And that has application everywhere. How to look around you, be observing of what is happening around you, to look at the details.”



FIGURE 6:
PHOTOGRAPHER ISHA

It is teaching how to see, how to see more critically, and with more detail and to observe more.”

These were the words of executive director Elena, as she commented on a student photo (image 6). Looking can take place when the motif is selected, as well as in the process of observing the finished photograph. However, Elena points out that observation is also a daily activity. Through learning and applying the techniques and thereby intentionally focusing the camera on a given subject, students will not only learn to look photographically, but will also be more attentive and critically observing in life in general. Such an outcome was seen in a Photo City class:

“When you take pictures you notice stuff that you didn’t notice [before]. Like how many years you have lived here. When you take pictures you learn more about where you live. Before I used to just walk, because I know where to go. And then your perspective changes.” (13-year-old female Photo City student)

Similar to Elena’s looking, this Photo City student’s photographic looking made her notice and perceive her surroundings differently and in greater detail. The emphasis on looking again reveals PP’s inspiration from Freire (Wang et al. 2000:81), as his concept of critical consciousness, or the “deepening of the attitude of awareness characteristic of all emergence” (Freire 2005[1970]:109), seems very close to Elena’s description of seeing more critically and with more detail. Critical consciousness is a process of becoming aware of views and understandings that shape your interpretation of reality, and consequently understand that you are capable and responsible for changing that reality, thereby opening up a potential for change (Carlson et al. 2006:837; Carr 2003:9). This corresponds well with AjA’s aim to “transform the lives of youth and communities” (AjA Project 2014a).

Scholars on photography have argued that the interpretation of sight, like all other sensory experiences, is socially constructed (Classen in Banks 2001:7; Rosenblum 1978:19), and photographic seeing is acquired as photographers learn to selectively focus their visual attention according to the context of production (Rosenblum 1978:19). In AjA students learned how to see with an emphasis on intention and techniques, and as I will show later, specific types of narratives and motifs. However, the AjA way of seeing is taught in a subtle manner, and the students did not feel that the teachers

harshly evaluated their images, but rather that it was a joint process of selection, where the student had the final choice:

Marie: “Were there images that you really, really liked, but then the teachers didn’t like them?”

Isha: “No, it was great like that, because the teachers liked everything we did, because if they didn’t, we would stop! (...) In general, they were very positive, but you could tell, that they were not just trying to make you feel better - they actually liked it. That you went through all this work. It is just through the editing, then you choose together which ones are good, which ones are perfect. But they never say ‘this one is horrible, don’t ever do it again’. They just said, ‘oh this one stands out more than this one, and which one would you pick?’ They actually look for your opinion.”

Teachers had to be supportive for student retention, and the emphasis on dialogue again reveal inspiration from Freire, here in his view of not seeing students as empty vessels to be filled with information by teachers (Freire 2005 [1970]:79-81). Instead, AjA claims to operate from an “asset-based model rather than a ‘deficit-based model’ ” (AjA Project 2014a), which means that teachers aim for:

“Seeing the perfection in a person as they exist, and then meeting them where they are in that perfect space, and then just providing the tools, so that they can recognize that perfection.” (Chloe, lead instructor)

This ideal is reflected in a practice of asking more questions than giving answers. Appropriating this approach as an assistant instructor was quite challenging, since the students were screaming and pulling in me asking, ‘Miss Marie is this bird’s-eye view?’ or ‘Miss Marie what picture should I choose?’ Based on the method of Visual Thinking Strategies, developed by art education scholars Abigail Housen and Philip Yenawie (e.g. Housen 2001-2002; VTS 2014; Yenawine 2011 [1997]), I was trained to answer students with questions such as ‘what is going on in the picture?’, ‘what do you see that makes you say that?’, and ‘what more do you see?’ The intention is to have the students explore the images, their stories and techniques on their own, to achieve skills in what AjA calls “critical thinking, communication, and visual literacy” (AjA Project 2010).

Replacing answers with questions keep possibilities open - the possibility that something is realized by the student on his or her own. Keeping the process open, and allowing for a variety of interpretations, explanations, or understandings can be analyzed as an action in the 'subjunctive mood'. The subjunctive is "the mood of doubt, hope, will and potential" (Webster dictionary in Whyte 2002:175). Although this theoretical concept has often been used to analyze a specific way of telling narratives, anthropologist Susan Whyte argues that it is also a way of doing as "it is a mood of the verb, it is about action, and especially interaction" (Whyte 2002:175). In what can be analyzed as a subjunctive interaction, I was unable to satisfy the student's immediate requests, but instead had to embark on the more demanding task of starting a dialogue. In the nature of the subjunctive, this type of interaction encompassed both doubt and potential. The student might succeed in finding the answer on his or her own, making it an even bigger accomplishment than having been served an answer, but the student might also fail to find the answer, thereby making it a bigger failure. This makes the stakes higher for both student and teacher, and the process much more intricate. However, the result seems to be that, the students feel involved. As Isha emphasized, she felt that the teachers "actually look for your opinion".

So learning to look for students means looking closely and critically at the photographs as well as the world, to find answers on their own. Inherent in this ideal of critical looking is also a risk, or even aim of creating narratives of difficulties, which I will now look at.

Moving Through the Difficult Story

"When I came here I had some anger problems. I was still dealing with some stuff from Africa (...) They [the AjA teachers] said 'you can share your story, you can be free, you can take pictures' (....) I think the most thing I learned, is that everybody has a story, and every story of anybody matters. I used to think I am the only one who went through a lot."

Participating in AjA had allowed Rebekka to process difficult experiences of war and subsequent flight from The Democratic Republic of the Congo, which her family had trouble addressing. Several of my key informants described how their participation in AjA had enabled them to talk about and process difficult experiences - often for the first time.

This is also a specific goal in AjA, particularly in the Journey program, as it aims to help refugee and immigrant youth “process their experiences of leaving war torn countries, living in refugee camps and arriving in an unfamiliar country” (AjA Project 2014b). Many of the students’ photographs also elicited these types of stories (e.g. image 7-9):

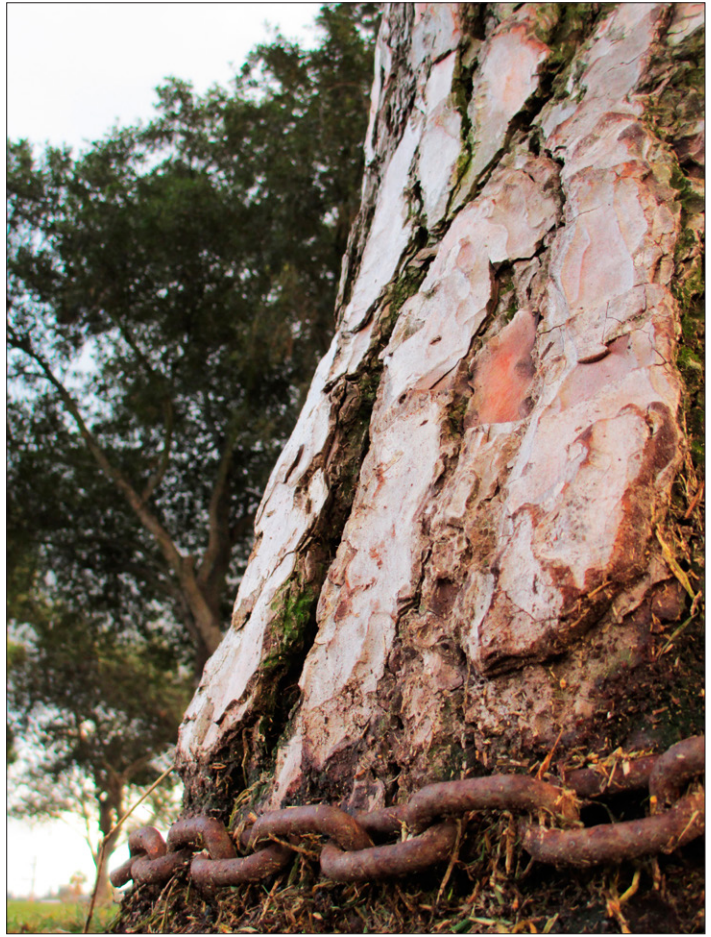


FIGURE 7:
PHOTOGRAPHER BAHATI
“IT REPRESENTED THE
BORDER, BECAUSE IT WAS
BLURRY ON THE BACK (...) I
REMEMBER LIKE IT WAS
YESTERDAY, BECAUSE
I LEFT SOME OF MY
CLOSEST
FAMILY MEMBERS AND
MY FRIENDS THERE.”
(CAPTION FROM
INTERVIEW)



FIGURE 8:
PHOTOGRAPHER PAW
HTOO
“IT REMINDS ME [OF]
WHEN I WAS IN CAMP,
AND HOW WE CANNOT
GET OUT. THE FENCES
ARE VERY SIMILAR (...) YOU
STAY IN CAMP, YOU
SEE PEOPLE GO AROUND,
LIKE THEY DRIVE AROUND
- YOU CANNOT.”
(CAPTION FROM
INTERVIEW)

FIGURE 9:
PHOTOGRAPHER
MAW THI "NO MATTER
HOW BIG YOU ARE OR
HOW STRONG YOU
ARE, DON'T LET A
LITTLE THING PULL YOU
DOWN. BECAUSE WHEN
SOMETHING LITTLE PULLS
YOU DOWN, YOU MIGHT
NEVER BE ABLE TO PICK
YOURSELF UP AGAIN.
IT IS HARD TO BE THE
STRONG AND BIG PERSON
THAT YOU USED TO BE."
(STUDENT CAPTION FROM
AJA)



When Isha described the difference between ‘AjA photographs’ and photographs intended for Facebook, this focus was also evident:

“That one [pointing to an AjA photograph] is where you came from, who you are, and how that changed when you came here - an old home new home kind of thing. (...) they want you to dig deeper, they want you to see inside yourself. Like if you just take a picture of you doing like [showing a pose] that doesn’t have a story behind it!”

Again, the ‘takeable photograph’, as Bourdieu would call it (1991:131), is photographs with a story. This story needs to be one the students have dug deep inside themselves to find, and should be about difficult experiences often related to migration. But working with these types of narratives is an uncertain undertaking according to executive director Elena:

“It can trigger kids, and you can accidentally get them stuck somewhere (...) that is why I talk about the importance of moving through things, and I think it is also important to only allow students to go as deep as they want to go into a topic, and not to stay there too long. I don’t think you should linger over and over and over on the same question. Because chances are, just the introduction of the idea, even if they reject it right then, they will come back to it at their own pace, in their own time, in a way that is safe for them. And we don’t have anyway of knowing that. So to kind of repeat something for too long, is to lead them to a cliff.”

Moving through is a process full of if’s and maybe’s aimed at the future. This again seems to be an action in the subjunctive mood, where the facilitation of the photographic production and unfolding of the narrative is expressed as a ‘wish’ or a ‘hypothetical’ or ‘prospective’ outcome in psychologist Jerome Bruner’s vocabulary of the subjunctive (1986:26). As Elena says, “chances are” that the students might come back to the subject, but “we don’t have anyway of knowing that”, or as Bruner points out, “to be in the subjunctive mood is, then, to be trafficking in human possibilities rather than in settled certainties” (Ibid.). However, these possibilities or outcomes were rather loosely described, and Caroline, the program manager, expressed insecurity about the end goal:

“We are pushing them to think about things that they might not want to think about, to what end? Like what is the benefit of thinking about those things? I don’t know the answers to that. Like what did they get out of thinking about leaving per se?”

Her colleague Chloe, a lead instructor, was more optimistic:

“I have had youth tell me, that they have never spoken about things prior to being in the classroom (...) And they have always in every instance given me feedback after that account, that it was a really good thing. (...) It is about them being able to safely navigate through those experiences. And be able to self-reflect in the respect that they gave insight into themselves as an individual, and into their circumstance, and have it empower them. So that they know that it is part of who they are, and it is shaping who they are becoming, and an understanding of what that looks like, and being able to success-

fully navigate through that, and really being able to kind of move through it versus getting stuck in it.”

In Chloe's words this process of moving through can empower the students, as they come to realize how their former experiences, in particular about migration, have shaped who they are. This again seems inspired by Freire's concept of critical consciousness as a process that enables you to become aware of the views and circumstances that shape your understanding of reality (Carlson et al. 2006:837; Carr 2003:9). It also resembles anthropologist Marita Eastmond's argument that creating a sense of home and belonging for immigrants "is a matter of constructing a coherent narrative about oneself and one's experiences" (2007:255). Together Rebekka, Isha, Elena, and Chloe's comments point toward a goal and hope of healing - similar to the subjunctivizing theme described by anthropologists Byron Good and Mary-Jo Del Vecchio Good, where the future is "a potent source for change and healing" (1994:840).

However, for the process to be empowering or healing rather than leading to a cliff, the narrative needs to be unfolded in a certain way. First of all, there is emphasis on movement in opposition to getting stuck, and on possibilities in the future rather than despairing experiences or memories from the past or present. This was exemplified in a Photo City class, as involvement and attendance decreased, after a long period where students had eagerly identified problems in their community. A student figuratively described it like driving a fire truck and seeing a fire, but not being able to help, because he was neither an adult nor a firefighter. The teachers realized they had lingered too long on the negative issues of the community, and the students were seeing the severity of the issues but lacked a path of possibilities. Therefore, Caroline, the AjA program manager, did a presentation on what she called 'the ripple effect', where she explained that her motivation for teaching the students, were that they would later affect other people, causing a ripple of potential change. Again, the emphasis was on movement and potential, on doing something with unknown results rather than doing nothing. Secondly, moving through means not digging too deep, and a Photo City student's strong emotional response to a photograph revealed how this is intended to be done. The episode made the executive director caution us against asking about feelings directly, but instead replace feel with see - asking 'what do you see in the picture', as direct use of feel could push students into talking about a difficult subject, they might not want to engage with.

Both students and teachers suggested that photography is a particular good medium for moving through difficult experiences - for example Rebekka:

“I think I find it more powerful that photography was there, because even though I didn’t want to share my story, like I didn’t share most of it, but then I think I took some pictures that helped me express, even when I didn’t say.”

Chloe, Rebekka’s present YAC teacher, argued that photography is an intermediary for students, which “allows them the space to step away”. Similar arguments have been made about photo elicitation interviews in anthropology, where photography is described as a third party, which relieves the informant of the stress of being the subject of interrogation (Collier and Collier 1986:105-107). Much the same can be said about the class situation in AjA, where focus is often on the image and fellow students’ interpretations. Like Rebekka points out, photography also allows students to take pictures that might not even symbolize a difficult experience or emotion, but then fellow students unfold or reinterpret the narrative. So the photographer does not necessarily have to spell out what might be a very sensitive or painful point. Anthropologist Gemma Canal argues that photographic content and the narratives they evoke open up “routes to knowledge that cannot be achieved by verbal communication” (2004:38), and a similar belief seems to underpin AjA’s philosophy, both through photographic looking as discussed previously, and by moving through as discussed here. Diversity of interpretations is the core strategy for realizing this philosophy, which I will now zoom in on.

A GOOD PARTICIPATORY PHOTOGRAPHY IMAGE DOESN’T TELL YOU A LOT

Faces, Smiles & Flowers

A group of Karen youth is looking at a slideshow with a teacher selection of their photographs. A photograph appears portraying one of the students in profile looking into a puddle (image 10). The students curiously ask their teacher, Mr. Adrian, why he likes the image, and he promptly replies, “the person is not looking into the camera!”

FIGURE 10:
PHOTOGRAPHER
SAW HTOO



Again the ‘takeable photograph’ in AjA is defined and given value in opposition to a ‘negative reference’ as Bourdieu calls it (1990 [1965]:47). However, the positive evaluation of images not focused on faces remained unexplained in this class, but in an interview Caroline, the program manager, explained:

“I think a good PP image doesn’t tell you a lot. It brings up more questions than automatic answers. (...) So what I found consistently for me, is that the ones that I choose as good PP images often don’t have faces as the primary thing. Because I think that it is easier for people to see themselves in the image, or to make up stories using their own selves, when the face isn’t the prominent in the image.”

This definition of the good PP photograph is strikingly similar to Bruner’s definition of good narratives, or what he calls “subjunctive stories”. He argues that, “to make a story good, it would seem, you must make it somewhat un-

certain, somehow open to variant readings” (1990:53-54).

So besides helping students in the subjunctive mood, by asking more questions than giving answers, and handling difficult stories in the subjunctive mood with focus on movement and the future, the ‘takeable photograph’ should also be in the subjunctive mood, posing more questions than giving answers and allowing viewers to make up stories using themselves as point of departure. Bruner also points out, similarly to Caroline, that subjunctive stories are easier to enter and identify with, and they also allow for suspense between reality and imagination, particularly if it is blurred that it is “somebody’s story” (1990:54-55). Caroline described how this blurring of identity also occurs in AjA’s practice of omitting student’s last names in credits:

“I think that the intention is protection, but I think that a consequence of it, which is not necessarily a bad thing, in some ways a good consequence, is that by not including last names, it sort of does the same thing with these PP images not showing faces as the primary identifier, because it allows you to sort of like ‘this could be any kid’, it is not that specific kid.”

Like the emphasis on intention and techniques, the ideal of not focusing on faces is in opposition to student’s photographs for fun, and Isha explained how these opposing ideals sometimes clinched:

“We always tell them, that we wanted the pictures printed, but they always print the ones where we are not posing, the ones that mean something, but we want ourselves!”

Despite this regulating practice, the students used AjA cameras to take self-portraits or posed portraits of family and friends (e.g. images 11-14), and the teachers allowed this, as long as they did the assignments. As Isha said about the Journey program she attended before YAC, “I’d take the assignment, and then when I had enough, the rest I could do whatever.”

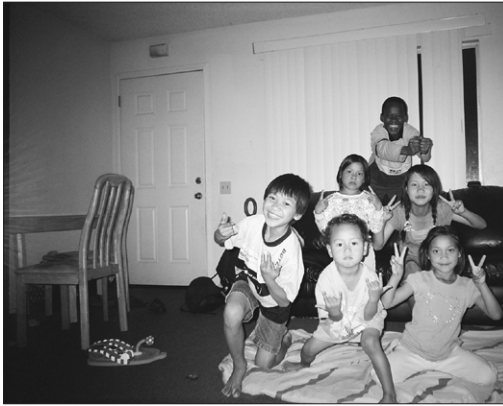
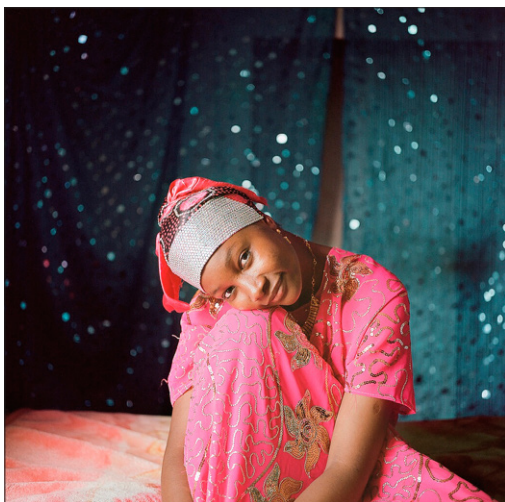
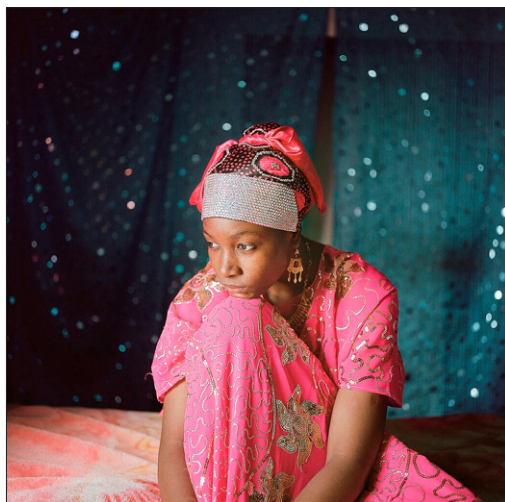


FIGURE 11-14:
PHOTOGRAPHERS
(LEFT TO RIGHT)
- GUSTAVO, BAHATI, PAW
HTOO & ISHA

Outside AjA portraits aimed for Facebook were the most prevalent type of photographs. During a focus group Gustavo, Isha, Rebekka, and Bahati in unison shouted “beauty!” as I asked them what characteristic they would give Facebook photographs. Initially they defined Facebook and ‘AjA photographs’ as contradictory categories, but ended up concluding that both types of images are about self-discovery, albeit two very different kinds. Later Bahati elaborated on this:

“From AjA you discover some new things that you didn’t know (...) You just learned so many new things about yourself that you never thought you could do, or know how to do. And then through Facebook pictures, you just see yourself in a different way (...) sometimes a little confidence is good - just a little confidence (...) Even though like some people say, ‘oh you are pretty’, but sometimes you don’t believe it. So you have to see it for yourself.”

Both types of images give confidence, but where Facebook images are primarily about appearance, ‘AjA photographs’ are about practical skills and self-knowledge.



The difference between the two is also the smile, or lack of it, as Isha described when she looked through a set of portraits I had taken of her:

“This is the kind of picture (image 15) I take when I am actually doing like a project. Trying to do things for somebody else, for like school or for AjA that got nothing to do with my own feeling. This is the kind of picture (image 16) I would be taking for my cellphone or for Facebook.

You know how when you are taking pictures for a project, you are not supposed to be doing like - snapshots. If I am looking for something with a story behind it, I’ll tell my subject not to smile”

Story is again the defining marker for ‘takeable photographs’, and they should be without smiles, in line with AjA’s intention of getting students to photograph or talk about difficult issues. This starkly contrasts the use of photographs outside AjA as a way to create or capture happy memories. Isha pointed out “when you take a picture, it is like a moment, a frozen moment, then you are happy forever”, and El Dy said about a photograph of her dad and siblings (image 17) that “it feels happy, how we used to be”.

FIGURE 15-16:
PHOTOGRAPHER
MARIE KOFOD SVENSSON
IN COLLABORATION WITH
ISHA

FIGURE 17:
PHOTOGRAPHER EL DY



The devaluation of smiles and faces is connected to the interpretive possibilities:

“I often look for multilayered images, so again something like this (image 18). There is basically one layer to it - it is a layer of singular people in a line. There is not much going on in the image, and there is not much question, in terms of like - they got smiles on their face, they are posing for the camera.”

FIGURE 18:
PHOTOGRAPHER ISHA



Caroline, the program manager, here equals a singular line of smiling people, with a singular interpretation, which restricts the opportunity for diverse interpretations possible in multilayered images, and acts against the ideal of photographs in the subjunctive mode.

In his study of peasant photography in Béarn in the 60's Bourdieu found that “by means of obeying the principles of frontality and adopting the most conventional posture, one were seeking as far as possible to control the objectification of one's own image” (1990 [1965]:83). In this perspective frontal posing and smiling can be analyzed as a means for the students to control their representation, as it freezes you happy forever as Isha pointed out, whereas AjA strives for photographs in the subjunctive mood, open to a variety of interpretations. This again shows that the selling point of PP as a first-person viewpoint is quite simplified (God-den 2009), and that the empowering potential is not necessarily, or at least not exclusively, a matter of how the process “allows him/her to control how he/she is represented” as AjA writes in their methods description (AjA Project 2014b). Instead it seems that many of the empowering ideals are played out in the heavy focus on process, which a second negative counterpoint to ‘AjA photographs’, flower photographs (e.g. images 19-22), again revealed:

“I am like argh, more flowers (...) I do think when students photograph flowers a lot, then often they are looking for beauty. But I also think that it is easy to photograph a flower, when you don't know what else to, ‘oh I am going to take a picture of a flower’. You know, that is a default we all have!” (Elena, executive director)



FIGURE 19-22:
PHOTOGRAPHERS (LEFT
TO RIGHT) - GUSTAVO,
ISHA, MAW THI & EL DY

The students valued flower images, much like smiling portraits, for their beauty and ability to create happy memories. As El Dy said, “it is pretty, it is beautiful, it makes me feel good when I see it”.

But in Elena's words, these photographs are too easy and 'default images'. So parallel to teaching students to 'really look' through intentional photographic choices and the use of techniques, the devaluation of portraits and flower images seem intended to get the students to approach the photographed subject with a sense of critical thinking, to refer to AjA's vocabulary (AjA Project 2014b), rather than commonplace familiarity. Scholars on empowerment have argued that novel experiences or challenges often help ignite a process of empowerment (Hart in Carr 2003:14), and similar arguments have also been made in connection to PP (Carlson et al. 2006:846,849). Despite differences in photographic ideals between private photographs for fun and 'AjA photographs', students also appreciated the new insights 'AjA photographs' gave them:

"The best thing that I learned...I learned a lot of stuff. I didn't know a picture can tell a lot of stories from different people looking at it. Just a little picture can tell a big story (...) It is funny how little pictures can say a lot about others, what people can see through their eyes."
(Bahati)

"It did give me an expansion of perspective - I was expanding my perspective on every single detail of life basically (...) When I got into AjA I am like 'oh this is different way of seeing photography.'
(Gustavo)

The diversity of interpretations is integral to the photographic practice because AjA approach PP as a "springboard for storytelling" and "group-dialogue" as it was phrased at an instructor training I attended. This again seems inspired by Freire, who argues that dialogue on the basis of 'coded materials', such as drawings or photographs, is pivotal for building 'critical consciousness' (Freire 2005 [1970]:104-106,114-119; Purcel 2009:112), as it makes participants "'re-consider,' through the 'considerations' of others, their own previous 'consideration'" (Freire 2005 [1970]:112). However, the emphasis on diversity of interpretations exists simultaneously with an ideal of allowing students to communicate and control their individual story, and I will now examine these apparently contradictory ideals.

The Photograph tells my Story - Or does it?

“There are technical and creative lessons [in image 23] - that you need to be able to control your images, technically and creatively, for them to tell the story that you want to tell (...) I think if you ask a student ‘what is going on in this picture?’ You are going to get so many different stories, so many different stories. And that is the whole margin - if you say [what is going on] in this picture, then you will get lots of different stories, then that’s a great photo for PP!”



FIGURE 23:
PHOTOGRAPHER
GUSTAVO

Elena, the executive director, here exemplifies two conflicting ideals that this article has touched on - that AjA aims for the PP process to allow participants to individually “control how he/she is represented” (AjA Project 2014b), but on the other hand that the photographic production happens within a limited photography ideal, that aims for photographs to be open to a variety of interpretations, which I have analyzed as ‘the subjunctive mood’. However, the students did not seem to find it so conflicting:

“People will see the picture first, and come up with their own story - like what is behind the picture. And then at the end I will tell my story, so [we] could compare it - if it is what they saw, when they looked at the picture (...) That was really interesting because most of them got it right, because the picture tells the story. And some of them they come up with a more interesting story than the one I had. It is fun!”

Isha here seem to feel in control of her photographic representation, as “the picture tells the story” and most of her fellow students “got it right”. However, she also acknowledges that her photograph elicits differing interpretations, and she does not find these annoying or wrong, but rather intriguing and adding on to her narrative. But how can photographs both tell the photographers intended narrative while simultaneously also being open to interpretations?

Writer, filmmaker, and political activist Susan Sontag defines photographs as quotations or fragments believed to be pieces of reality (2005 [1973]:56,58,82), and sociologist Barbara Harrison argues that photographs “invite us to imagine, to construct a narrative and they may hint at relationships and contexts. But they are otherwise silent” (2002:105). In line with Sontag and Harrison I propose looking at AjA’s photographic practice and ideals through an understanding of photographs as ‘fragments of narratives’. This makes both Elena and Isha’s statements seem less contradictory, as students can then learn to control photography as a fragment, but not necessarily control the unfolding of the full narrative in the interpretive act. Once fellow students have unfolded their narrative suggestions from the photograph in class, the photographer then decides “which one of those [interpretations] that goes with the picture”, as Isha explained to me. This often results in written captions, and these are crucial in fixing students’ ‘intention’, as Chloe, lead instructor, pointed out when she had difficulties choosing examples of good PP photographs for our interview:

“Seeing them [the student’s photographs] out of context is sometimes a little difficult, because you don’t really know what the intention was. So I think sometimes it is easier, when they are paired with captions.”

Chloe’s statement points to a view of photographs as merely fragments, which require text to pin down their full narrative, or intention as she calls it. Anthropologists Elinor Ochs and psychologist Lisa Capps also point out, that narratives are rarely monomodal, but often weave visual modes together with modes of words (1996:20). In AjA, students often make written preparations for their photographs or write narratives or captions based on their favorite photograph. Bahati described the process:

“We used to have this journal - we pick our pictures and a favorite, and then glued it on a piece of paper, and then we write about what were we thinking, or what was the picture about.”

The students are then ultimately the ones that pin down the full narrative through their writings, although these are sometimes guided by written or verbal prompts from teachers. So despite an ideal of ‘AjA photographs’ being in what I have analyzed as ‘the subjunctive mood’, and thereby eliciting various different interpretations than the one intended by the photographer, this is mostly in the process of making and talking about the photographs. Products for exhibitions, reports, articles or students’ personal journals mostly have a written single interpretation attached to them. This again highlights the focus on process in AjA, but it also complicates the question of who controls the photographic representations, because it shows the degree of control to be varying throughout the photographic process.

CONCLUSION

I have argued that AjA has a limited range of ‘takeable photographs’ framed by the emic concept of story. I analyzed this ideal and photographic practice to be in or aim for the ‘subjunctive mood’, as ideal photographs should be open to multiple interpretations, there is emphasis on process and movement rather than end products and univocal answers, and focus is on the future as a potential place of change and healing. This photographic ideal and practice seem heavily inspired by empowerment theories, particularly Paulo Freire.

AjA’s photographic ideal is defined in opposition to students’ photographs for fun intended for purposes outside AjA. The analysis showed how ‘AjA photographs’ with a story should ideally be created with intent through techniques to make students engage in critical thinking and observation. AjA photographs should not feature flower images or be focused on faces or smiles, because these motifs delimit the interpretive possibilities and work against AjA’s ideal of empowering students through moving through their difficult experiences. Photographs for fun are directly opposite with little emphasis on techniques, but with smiling portraits and flowers as popular motifs. They are also intended to control the representation, create or capture happy memories. The differentiation between ‘AjA images’ and photographs for fun’ takes place because

AjA believes that the production and work with ‘AjA photographs’ creates narratives and actions with possibilities for positive change for the students, whereas photographs for fun are considered too familiar, closed for interpretation, and too superficial to initiate any significant reflection, discussion, or change of behavior.

AjA claims that the PP process helps participants “find their own voice and sense of empowerment” (AjA Project 2014a), which is a classic PP focus on the ‘first person view’ and individual control of representation. However, this article has shown that the PP process in AjA is a social rather than individual matter, and the question of control is complex. On one hand students have to navigate within a limited and foreign photography ideal, but on the other hand photographs for fun are sometimes allowed to become ‘AjA photographs’, and the degree of control varies as photographs are expected to be open to interpretations in classrooms but are pinned down in end products through captions or narratives.

The article shows students to gain positively from the PP process. It has not been the focus to conclude whether these outcomes are sufficient, and to what degree they can be ascribed the label of empowerment. However, my findings emphasize that research wishing to evaluate the empowering effects of PP should always approach it as a social practice, and should entail a close examination of how and under what ideals the photographic production takes place. It furthermore points to a need for changing the rhetoric around PP away from first person views, individual control of representation and descriptions of photography’s inherent empowerment qualities. Instead, it seems more useful to openly share the objectives and power relations within each project with students, and explain the connection to the photographic ideals and practices.

REFERENCES

AJA PROJECT

- 2010 Annual Report - The AjA Project. Accessed online, September 13, 2014: issuu.com/ajaproject/docs/aja_annualreport_2010
- 2014a Organization. Accessed online, September 13, www.ajaproject.org/html/organization.html
- 2014b Method. Accessed online September 15, 2014: www.ajaproject.org/html/method.html

BANKS, Marcus

- 2001 *Visual Methods in Social Research*. London & Los Angeles: SAGE.

BALLERINI, Julia

- 1997 Photography as a Charitable Weapon: Poor Kids and Self- Representation. *Radical History Review*, No. 69, pp. 161-188.

BELZ, Emily

- 2009 *Whose Pictures Are These? The Ethics of Participatory Photography*. M.A. thesis, Department of Teaching + Learning in Art + Design, Rhode Island School of Design.

BLACKMAN, Anna - FAIREY, Tiffany

- 2007 *The Photovoice Manual: A Guide to Designing and Running Participatory Photography Projects*. London: Photovoice.

BOURDIEU, Pierre

- 1990 [1965] Introduction, The cult of Unity and Cultivated Difference & The Social Definition of Photography. In: *Photography: A Middle-brow Art*. Bourdieu, Pierre (ed.), pp. 1-10, 13-72, 73-98. Oxford & Cambridge: Polity Press.
- 1991 Towards a Sociology of Photography. *Visual Anthropology Review*, Vol. 7, No. 1, pp. 129-133.

BOWLES, Edith

- 1998 From village to camp: Refugee camp life in transition on the Thailand-Burma Border. *Forced Migration: Review*, Issue 2, pp. 11-14.

- BRAMSEN, Maren
2013 *Kunstens dialogiske potentiale, En analyse af Point and Shoot - a social photographic project.* M.A. thesis, department of Art & Cultural Studies, University of Copenhagen.
- BRUNER, Jerome
1986 *Actual Minds, Possible Worlds.* Cambridge London: Harvard University Press.

1990 *Acts of Meaning.* Cambridge & London: Harvard University Press.
- CANAL, Gemma Orobittg
2004 *Photography in the Field: Word and Image in Ethnographic Research.* In: *Working images: Visual research and representation in Ethnography.* Sarah Pink, László Kürti, Ana Isabel Afonso (eds.), pp. 31-46. London: Routledge.
- CARLSON, Elisabeth D - ENGBRETSON, Joan
CHAMBERLAIN, Robert M.
2006 *Photovoice as a Social Process of Critical Consciousness. Qualitative Health Research,* Vol. 16, No. 6, pp. 836-852.
- CARR, E. Summerson
2003 *Rethinking Empowerment Theory Using a Feminist Lens: The Importance of Process.* *Afilia*, Vol. 18, No. 1, pp. 8-20.
- CDSS, California Department of Social Services
2013 Accessed online, October 23, 2013:
[www.cdss.ca.gov/refugeeprogram/res/pdf/Arrivals/Arrivals2013_todate_\(3\).pdf](http://www.cdss.ca.gov/refugeeprogram/res/pdf/Arrivals/Arrivals2013_todate_(3).pdf)
- CHAVEZ, Leo R.
1998 [1992] *Shadowed Lives: Undocumented Immigrants in American Society.* Belmont, California: Wadsworth.
- CLOVER, Darlene E.
2006 *Out of the Dark Room: Participatory Photography as a Critical, Imaginative, and Public Aesthetic Practice of Transformative Education.* *Journal of Transformative Education,* Vol. 4 No. 3, pp. 275-290.

- COLLIER, John Jr. - COLLIER, Malcolm
 1986 [1967] *Photography As a Research Method*.
 Albuquerque: University of New Mexico Press.
- COX, Greg - JACOB Dianne - SLATER-PRICE, Pam Ron
 Roberts & HORN, Bill
 2010 *Refugee Employment Services Plan*. County of
 San Diego: Health and Human Services Agency.
- DA SILVA, Olivia - PINK, Sarah
 2004 In the Net: Anthropology and Photography. In:
Working images. Sarah Pink, László Kürti & Ana
 Isabel Afonso (eds.), pp. 156-165.
 London: Routledge.
- EASTMOND, Marita
 2007 Stories as Lived Experience: Narratives in Forced
 Migration Research. *Journal of Refugee Studies*,
 Vol. 20, No. 2, pp. 248-264.
- EDWARDS, Elisabeth
 1997 Beyond the Boundary: A Consideration of the
 Expressive in Photography and Anthropology.
 In: *Rethinking the Visual*. Marcus Banks &
 Howard Morphy (eds.), pp. 53-80. New Haven
 & London: Yale University Press.
- EWALD, Wendy
 1985 *Portraits and dreams: Photographs and stories
 by children of the Appalachians*. New York:
 Writers and Readers.
- FAIREY, Tiffany
 2015 *Whose Pictures Are These? Re-framing the pro-
 mise of participatory photography*. PhD thesis,
 Department of Sociology, Goldsmiths, University
 of London.
- FREIRE, Paulo
 2005 [1970] *Pedagogy of the Oppressed*.
 London & New York: Continuum.
- FROHMANN, Lisa
 2005 The Framing Safety Project: Photographs and
 Narratives by Battered Women. *Violence
 Against Women*, Vol. 11 No. 11, pp. 1396-1419.

- GODDEN, Rob
2009 *Participatory photography - Jack of all trades, master of none?* Accessed online, March 25, 2014: therightsexposureproject.com/2009/08/05/participatory-photography--jack-of-all-trades-master-of-none/
- GOOD, Byron
1994 The Narrative Representation of Illness. In: *Medicine, Rationality and Experience: An Anthropological Perspective*. Pp. 135-165. Cambridge: Cambridge University Press.
- GOOD, Byron - DEL VECCHIO GOOD, Mary-Jo
1994 In the Subjunctive Mode: Epilepsy Narratives in Turkey. *Social Science Medicine*, Vol. 38, No. 6, pp. 835-842.
- GREEN & KLOOS
2009 Facilitating Youth Participation in a Context of Forced Migration: A Photovoice Project in Northern Uganda. *Journal of Refugee Studies*, Vol. 22, No. 4, pp. 460-482.
- GUERRERO, Alba L. - TINKLER, Tessa
2010 Refugee and Displaced Youth Negotiating Imagined and Lived Identities in a Photography-based Educational Project in the United States and Columbia. *Anthropology & Education Quarterly*, Vol. 41, Issue 1, pp.55-74.
- HARRISON, Barbara
2002 Photographic Visions and Narrative Inquiry. *Narrative Inquiry*, Vol. 12, No. 1, pp. 87-111.
- HOUSEN, Abigail C.
2001-2002 Aesthetic Thought, Critical Thinking and Transfer. *Arts and Learning Research Journal*, Vol. 18, No. 1, pp. 99-131.
- Hubbard, Jim
1991 *Shooting back: A photographic view of life by homeless children*. San Francisco: Chronicle.
- 2005 *Everyone Is A Photographer*. Accessed online, October 7, 2014: www.shootingback.net/wp-content/articles/Everyone_Is_A_Photographer.pdf

2007 *Shooting Back: Photographic Empowerment and Participatory Photography*. Accessed online, October 21, 2004: old.culturalagents.org/int/programs/pdf/Hubbard%20-%20Shooting%20Back.pdf

KIA-KEATING, Meryam

2009 Participatory photography and school/ community-based youth participatory photography programs. In: *Handbook of Positive Psychology in the Schools*. R. Gilman, E. S. Huebner, & M. Furlong (eds.), pp. 383-397, New York: Taylor & Francis.

MCBRIEN, Jody Lynn - DAY, Rebecca

2012 From there to here: Using photography to explore perspectives of resettled youth. *International Journal of Child, Youth and Family Studies*, Vol. 3, No. 4.1, pp. 546-568.

MJAALAND, Thera

2006 Saleni, fotografer meg! Om sammenhenger mellom fotografisk representasjon og forståelse av personen i Tigray, Etiopia. *Norsk Antropologisk Tidsskrift*, Vol. 17, No. 1, pp. 33-47.

2009 Evocative Encounters: An Exploration of Artistic Practice as a Visual Research Method. *Visual Anthropology*, Vol. 22, No 5, pp. 393-411.

NEIMAN, Amy - SOH Eunice, SUTAN, Parisa

2008 *Karen Cultural Profile*. ethnomed.org/culture/karen/karen-cultural-profile (Accessed October 7, 2014)

OCHS, Elinor - CAPPS, Lisa

1996 Narrating The Self. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 25, pp. 19-43.

PHOTOVOICE

Accessed online, October 7, 2014:
www.photovoice.org

PINK, Sarah

2007 [2001] Ethnographic Photography and Printed Text. In: *Doing Visual Anthropology*, pp. 146-168. London: SAGE.

- PRINS, Esther
2010 Participatory photography: A tool for empowerment or surveillance? *Action Research*, Vol. 8, No. 4, pp. 426-443.
- PURCEL, Rod
2009 Images for change: community development, community arts and photography. *Community Development Journal*, Vol. 44, No 1, pp. 111-122.
- RAMIREZ, Marcela - Matthews, Julie
2008 Living in the NOW: young people from refugee backgrounds pursuing respect, risk and fun. *Journal of Youth Studies*, Vol. 11, No. 1, pp. 83-92.
- ROSENBLUM, Barbara
1978 *Photographers at Work: A Sociology of Photographic Styles*. New York: Holmes & Meyer.
- RUBY, Jay
1996 Visual Anthropology. In: *Encyclopedia of Cultural Anthropology vol. 4*. David Levinson and Melvin Ember (ed.), pp. 1345-1351. New York: Henry Holt and Company.
- SINGHAL, Arvind - LYNN, Harter M. - KETAN, Chitnis, DEVANDRA, Sharma
2007 Participatory Photography as Theory, Method and Praxis: Analyzing an Entertainment-Education Project in India. *Critical Arts*, Vol. 21, No. 1, pp. 212-227.
- SONTAG, Susan
2005 [1973] *On Photography*. New York: Rosetta Books.
- STRENG, J. Matt - RHODES, Scott D. - AYALA, Guadalupe X. - ENG, Eugenia - ARCEO, Ramiro PHIPPS, Selena
2004 Realidad Latina: Latino adolescents, their school, and a university use photovoice to examine and address the influence of immigration. *Journal Of Interprofessional Care*, Vol. 18, No. 4, pp. 403-415.

- VTS, Visual Thinking Strategies
 2014 vtshome.org/what-is-uts
 (Accessed September 21, 2014)
- WACQUANT, Loïc
 2004 Following Pierre Bourdieu into the field.
Ethnography, Vol. 5, No. 4, pp. 387-414.
- WANG, Caroline C. - CASH, Jennifer L. - POWERS, Lisa S.
 2000 Who Knows the Streets as Well as the Homeless?
 Promoting Personal and Community Action
 through Photovoice. *Health Promotion Practice*,
 Vol. 1, No. 1, pp. 81-89.
- WANG, Caroline C. - REDWOOD-JONES, Yanique A.
 2001 Photovoice Ethics: Perspectives from Flint
 Photovoice. *Health Education & Behavior*,
 Vol. 28, No. 5, pp. 560-572.
- WHYTE, Susan Reynolds
 2002 Subjectivity and Subjunctivity. Hoping for
 Health in Eastern Uganda. In: *Postcolonial
 Subjectivities in Africa*. Richard Werbner (red.),
 pp. 171-190. London: Zed Books
- 2005 Uncertain Undertakings - Practicing Health Care
 in the Subjunctive Mood. In: *Managing
 Uncertainty: Ethnographic Studies of Illness
 Risk and the Struggle for Control*. Vibeke
 Steffen, Richard Jenkins & Hanne Jessen (eds.),
 pp. 245-264. Copenhagen: Museum Tusculanum
 Press, University of Copenhagen.
- WILSON, Nance - DASHO, Stefan - MARTIN, Anna C.
 WALLERSTEIN, Nina - WANG, Caroline C. - MINKLER,
 Meredith
 2007 Engaging young adolescents in social action
 through photovoice: The youth empowerment
 strategies (YES!) project. *The Journal of Early
 Adolescence*, Vol. 27, No. 2, pp. 241- 261.
- YANG, Kyung-Hwa
 2014 Participatory photography: can it help adult
 learners develop agency? *International Journal
 of Lifelong Education*, Vol. 33, No. 2, pp. 233-24.

YENAWINE, Phillip

- 2011 [1997] Thoughts on Visual Literacy. In:
*Handbook of Research on Teaching Literacy
Through the Communicative and Visual Arts.*
James Flood, Shirley Brice Heath & Diane Lapp
(eds.), pp. 845-846. Mahwah, New Jersey:
Lawrence Erlbaum Associates, Inc. Publishers.

YOHANI, Sophie C.

- 2008 Creating an Ecology of Hope: Arts-based
Interventions with Refugee Kids.
Child Adolescent Social Work Journal, 25,
No. 4, pp. 309-323.

ZAKIRA

- 2014 Accessed online, October 7: www.zakira.org

CARINE CHAVAROCLETTE

CREDA IHEAL PARIS 3, FRANCE

LA PRATIQUE PHOTOGRAPHIQUE AU CŒUR DE LA RÉFLEXIVITÉ. LA RESTITUTION DES DONNÉES D'ENQUÊTES PAR L'IMAGE

ABSTRACT

The impossibility of achieving a fieldwork on the social practices of the water in Arizona, led me to reflect about the place of the image in anthropology. In this article I analyze the forms of visual restitution of photographic research materials within a visual anthropology project in the border between Guatemala and Mexico. The ethnographic research was conducted using a visual approach with people from indigenous communities. This article explores the use of photography when studying the problems and political conflicts behind the pollution of water sources. The photographs presented in this text analyze the discourses and the experiences of water. They reveal a specific form of organization and representation of the water in this region. The creation of multimedia narratives based on the assemblage of text, photographs and sound helps to disseminate the research results. This article shows how visual methods may new dialogues between the researchers and the informants.

KEYWORDS

Photography, Sound Projection, North America, Central America, Indigenous Population, Mexico, Water

RÉSUMÉ

L'impossibilité de réaliser une enquête ethnographique sur les usages sociaux de l'eau en Arizona, m'a conduit à réfléchir sur la place de l'image dans ma recherche, à

réinterroger les modalités de restitution et de diffusion des données auprès des enquêté-e-s et de la communauté scientifique. Ainsi, les ethnographies suivantes, réalisées auprès de populations indiennes des régions frontalières du Mexique et du Guatemala, ont été conçues dans une démarche d'anthropologie visuelle. Cet article revient sur ma pratique photographique dans l'étude de la pollution des cours d'eau, des luttes politiques et des conflits pour la gestion de l'eau. Les séries photographiques proposées ici matérialisent mon regard et les discours des acteurs sur leur «vécu de l'eau». Elles révèlent un mode d'organisation spécifique, singulier ou commun de ces populations quant à l'accès à l'eau mais aussi à sa utilisateur. Au-delà des photographies réalisées après chaque entretien, le montage d'un diaporama sonore créant une narration texte-photo-son permet de diffuser plus rapidement et largement ces résultats de recherche, de favoriser le dialogue avec les pairs et les acteurs du terrain.

CARINE CHAVAROCLETTE

est anthropologue et historienne, chercheur associée au Centre de recherche et de documentation sur les Amériques (CREDA) UMR 7227 Institut des hautes études de l'Amérique latine (IHEAL) Paris Sorbonne nouvelle. Après une première recherche (1998-2004) consacrée à une anthropologie historique d'une région transfrontalière (Mexique-Guatemala) où cohabitent populations mayas et métis, ses recherches actuelles s'intéressent plus particulièrement aux zones frontalières de l'Arizona, du Sud du Mexique et de l'Amérique centrale (Costa Rica-Panama), à la relation entre manifestations du religieux et usages de l'eau des populations indiennes. À travers l'étude du contexte politique et social de la gestion de l'eau dans des zones péri-urbaines, l'objectif est de cerner la perception autochtone de l'eau et sa maîtrise, les croyances autour de cet élément ainsi que les différents dispositifs rituels mis en œuvre pour la sauvegarde de l'environnement. Ces nouvelles recherches s'appuient sur une anthropologie visuelle collaborative avec différentes populations afin d'analyser les effets des diverses pollutions environnementales sur leurs pratiques sociales. *carinechavarochette@gmail.com*

INTRODUCTION

Sur invitation d'un centre de recherche français¹, je me suis rendue à Tucson (Arizona) durant l'hiver 2012 pour effectuer une enquête de terrain auprès des populations autochtones du sud-ouest des États-Unis. L'objectif de cette mission d'étude était d'analyser les transformations des usages sociaux et des activités symboliques à l'égard de l'eau, notamment celles liées aux perceptions du changement climatique. L'opportunité d'entreprendre une nouvelle recherche sur une zone frontalière différente devait me permettre d'établir un comparatif sur les usages sociaux et les rituels liés à l'eau - en effet, mes précédentes expériences de terrain concernaient les pratiques et croyances de populations localisées à la frontière Mexique-Guatemala (Chavarochette, 2011, 2013). Deux zones frontières situées d'une part, au sud-ouest des États-Unis, dans les réserves indiennes du sud de l'Arizona (Tohono O'odham et Yaqui), et d'autre part, au sud-est du Mexique, dans les villages ou quartiers périphériques indigènes du Chiapas (Tzeltal, Tzotzil). À travers cette recherche, je souhaitais approfondir le comparatif entre un terrain situé en zone semi-aride et un autre en zone humide à semi-humide - ces deux terrains frontalières étant soumis à l'expansion spatiale et à la demande croissante en eau. Mais il en fut différemment (Chavarochette, 2016), les entretiens auprès des membres de la Nation Tohono O'odham restant limités puisque non autorisés. Ainsi en m'intéressant au thème de l'eau dans les espaces territoriaux indigènes et plus particulièrement à son aspect culturel et rituel, je perturbais par ma présence les mécanismes sociaux, et devenais un vecteur de crispation interne.

L'écriture sous forme d'article ou de livre ne s'avérait alors pas la restitution la plus appropriée pour répondre aux sollicitations des enquêtés potentiels comme aux impératifs scientifiques. En effet, comment réagir à une demande conditionnant la possibilité de l'enquête au fait même de rendre compte rapidement (moins d'une année) de ses résultats? De plus, la réalisation de ce programme de recherche sur les usages de l'eau dans une réserve indienne nécessitait une diffusion des analyses en plusieurs idiomes (français, anglais, espagnol et langues amérindiennes). Au-delà d'une langue commune de compréhension, les acteurs du terrain ne lisent pas de textes scientifiques, alors comment restituer à la fois le résultat de ses analyses auprès des enquêtés et auprès de ses pairs? À quel point le discours anthropologique est-il traductible? Qu'apporte l'image par rapport à l'écrit? Cette confronta-

¹ UMI 3157 du CNRS «Waters, environment and public policy» devenue «Iglobes» en 2013.

tion au terrain m'a donc conduit à réfléchir sur la place de l'image en anthropologie, et plus largement en sciences humaines, à réinterroger les modalités de restitution et de diffusion des données d'enquêtes auprès des acteurs du terrain comme de la communauté scientifique.

Ce texte se propose de revenir sur cette réflexion ethno-photographique, de montrer dans une première partie, comment la photographie devient le point de départ d'une réflexion anthropologique et un moyen de restitution des connaissances. Puis dans une deuxième, d'interroger la pratique photographique telle que je l'exerce aujourd'hui en Amérique latine. Enfin, dans une troisième et dernière partie, de traiter de la restitution des connaissances sous forme de diaporama sonore² ou POM (auprès des pairs, des enquêtés voire du grand public).

L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE COMME LANGAGE

L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE COMME OUTIL DE RECHERCHE

Mead et Bateson (1942) dans leur ouvrage pionnier sur Bali, en soulignant les limites du langage écrit pour décrire des comportements culturels non occidentaux ont valorisé l'approche ethnologique par la photographie. Leur méthode rapprochait visuellement sur une même page ou double page des activités thématiques (combat de coq, manière de manger, entre autres). Les milliers de clichés pris par Bateson ont été attentivement sélectionnés en série afin d'être analysés sur la base d'un même échantillonnage. Ce choix de présentation permettait ainsi de faire ressortir des pratiques communes et des rites de passages propres à l'ensemble de la société: «This is not a book about Balinese custom, but about the Balinese - about the way in which they, as living persons, moving, standing, eating, sleeping, dancing, and going into trance, embody that abstraction which (after we have abstracted it) we technically call culture³.» Cette anthropologie visuelle photographique novatrice permettait de pousser l'analyse au-delà de l'expression écrite.

En France et aux États-Unis, l'anthropologie visuelle et la sociologie visuelle en tant que disciplines se sont davantage appuyées sur le film et la vidéo (voir les œuvres de Jean Rouch notamment et les productions filmiques du département de sociologie de l'université d'Evry Paris-Saclay). À l'exception des premiers terrains de la fin du XIX siècle, et des travaux précurseurs de Mead et Bateson, il faut attendre les années 1960 pour que les socio-

² Diaporama mis en ligne sur Vimeo, cf. <https://vimeo.com/104697871>

³ M. Mead et G. Bateson, 1942, p. XII.

logues et les anthropologues s'intéressent de nouveau à l'outil photographique (Collier sous l'impulsion de son travail pour la Farm Security Administration, Cancian au Mexique, Gardner et Heider en Nouvelle-Guinée, etc.). L'ouvrage de John Collier Jr et sa version revisitée de 1986 donne une nouvelle impulsion à l'utilisation de la prise de vue dans les réflexions ethnologiques. Il propose le concept de «collaboration» et de «photo elicitation»: montrer des photos aux enquêtés pour susciter d'autres réponses, méthode utilisée aussi par Harper. Ainsi, la sous-discipline «sociologie visuelle» s'affirme dans les années 1970. Les photographes américains en dénonçant les problèmes sociaux et politiques de leur société (guerre du Vietnam, racisme, etc.), réalisaient de fait une «sociologie visuelle». Howard Becker participe lui aussi à l'essor de l'outil photographique en sciences sociales, et explique dans différentes publications (1974, 1986) comment l'image permet de mieux comprendre une société donnée. Le cliché est en effet façonné par le photographe et le lecteur, qui tous les deux sont des êtres sociaux ayant construit leur regard (Harper, 2000). À partir des années 1990, en France comme aux États-Unis, les promoteurs de la *Visual Ethnography* montrent qu'il est possible de «penser avec ses yeux» (Becker ; Garrigues ; Chaplin ; Pink, etc.). À l'instar de Sarah Pink (1992, 2004, 2006), des anthropologues redéfinissent l'anthropologie visuelle - pour la sortir de la classification classique d'une sous-discipline - et prône l'étude de toutes les manifestations visuelles d'une culture, mouvements du corps, expression des visages, relation à l'espace notamment domestique, etc., en utilisant les moyens visuels pour restituer l'observation. D'autres dans le contexte postmoderne et les critiques postcoloniales réinterrogent la place de la photographie auprès des enquêtés et dans les analyses anthropologiques (Mendoza 2012; Caiuby Novaes 2012). Photographier les autres, c'est aussi un moyen de les sortir de la catégorie «objet d'étude» de l'ethnologue, de leur proposer un dialogue réflexif, une autre relation avec le chercheur.

L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE COMME RESTITUTION

La présentation de photographies est un moyen d'entrer chez les gens, puis devient un sujet de conversation à part entière et permet enfin de multiplier les entretiens (Collier, 1986). Toutefois, comme l'a souligné Papinot (2007), pour son étude à Madagascar, elle peut entraîner

la non production d'informations ou du moins une production différente de celles escomptées. La construction sociale de l'image conditionne ainsi sa perception et sa réception. L'ethnologue se doit de prendre en compte le «caractère socialement construit du document photographique». Pour Duteil-Ogata (2007), la photographie est «garant de la mémoire individuelle et preuve justifiant et illustrant le commentaire de l'enquête». La photographie permet cette distance avec le sujet, le temps, le lieu et l'écriture. Cette nécessaire distance entre l'ethnologue et son objet de recherche permet des va et vient, entre le chercheur lui-même et son corpus visuel, entre le chercheur et les enquêtés. Toutefois, l'image n'est pas le réel. La photographie n'est pas «une production mimétique du réel mais plutôt une trace de celui-ci» (Becker, 1974 Piette, 1996), un arrêt sur un fragment de la réalité. Montrer une photographie, c'est montrer avant tout, une production culturelle construite selon des codes et des conventions sociales.

Au cours de précédents terrains, le cliché me permettait de repérer une situation, de m'arrêter sur les détails d'un geste, d'une posture (les garçons de café, les guérisseurs) tout en étant également un moyen de discussion lors d'un retour sur le terrain, soit pour demander des précisions, soit pour obtenir de nouvelles informations voire de nouveaux clichés. Mais la prise de vue ne constituait pas encore un outil de réflexion et une narration visuelle proprement-dit. Lors de la participation à un pèlerinage (Chavarochette, 2011), la photographie des pèlerins et de leur guide-prieur m'a permis de contextualiser dans l'espace ce rituel mais aussi de faire jaillir des pratiques dévotionnelles spécifiques ou à l'inverse répétitives et communes. Quand je photographie les rituels, les prières, les offrandes, je m'attache aux mains, aux postures des croyants, à leur manière de toucher et de préparer leurs offrandes.

Ce corpus a ensuite participé à une restitution auprès d'un fond d'archive photographique maya et d'une association culturelle maya-tojolabal⁴. Cette restitution s'inscrivait dans une «anthropologie de sauvetage» en quelque sorte puisque depuis 2005, les pèlerins ne se déplacent plus à pied mais en transport en commun, délaissant ainsi un espace géographique rituel et plusieurs lieux de dévotion. Les images noir et blanc du pèlerinage sont venues enrichir le fond patrimonial d'un centre d'archive et d'une maison de la culture. De la même manière, les clichés (en noir et blanc également) pris dans les années 1990, dans un bar parisien du 4^e arrondissement ont

⁴ Les photographies du pèlerinage maya-tojolabal au Guatemala ont été déposées au Centre d'archives photographiques mayas hébergé par le CIESAS-Sureste à San Cristobal de Las Casas et au Centre culturel tojolabal de Comitán (Chiapas).

été offerts selon l'adage du don et contre-don aux garçons de café qui avaient accepté de se laisser photographier et de détailler leurs gestes techniques et leurs savoir-faire. Les tirages papier s'inscrivaient dans une démarche de remerciement et pour le chercheur dans un outil permettant de visualiser des détails, de revenir sur des gestes lors de l'écriture d'une étude sur la transformation du métier de garçon de café. La photographie était un outil de médiation pour découvrir de nouveaux éléments de la vie sociale des cafés-brasseries.

Ainsi lors de ces deux précédentes recherches, les clichés constituaient un journal de terrain visuel pour reprendre l'expression de Conord (2007), support de mémorisation des actes sociaux, des rituels, des postures ou des gestes techniques.

Lors d'un nouveau terrain à la frontière Mexique-Guatemala en 2014, la démarche devient: penser par l'image, c'est-à-dire dès l'arrivée sur le terrain utiliser la photographie comme un moyen de collecter des données, d'entrer en contact avec les personnes avant de retranscrire en image l'analyse ethnologique. La photographie est alors perçue comme une catégorie de pensée et un mode de connaissance spécifique. Les qualités singulières de la photographie participent à la construction de mon sujet et de sa réflexion, tout en étant un moyen de compréhension. S'interroger sur le mode visuel et verbal de l'ethnographie, du regard du chercheur et de l'ethnophotographe, en produisant des représentations visuelles des mémoires des populations rencontrées à la frontière Mexique-Guatemala, de leurs activités sociales liées aux usages de l'eau.

Ces personnes vivent dans une région humide ou semi-humide où l'eau est en abondance (à l'inverse des régions arides du nord du Mexique par exemple), les sources et les fleuves sont nombreux, les pluies fréquentes et les réserves des nappes phréatiques conséquentes. Néanmoins, ces familles souffrent d'une rareté de l'eau de second ordre. En effet, les réseaux d'adduction publics sont souvent vétustes, mal entretenus voire inexistants. La moitié de la population du Chiapas n'a pas accès à l'eau potable alors que les réserves en eau disponibles sont abondantes (Chavarochette, 2013).

Dans ma démarche ethnographique, la pratique de la photographie était un instrument de recherche et un moyen de présentation des résultats. Puis la pratique est devenue un moyen d'entrer en contact avec les personnes du terrain, un moyen de capter en image, de retranscrire leur relation singulière à l'eau, d'exprimer leurs difficul-

tés face aux problèmes de pollution, d'eau non potable. C'est aussi un contre-don, en pouvant offrir en échange aux personnes photographiées des clichés d'eux ou de leur famille. Au-delà, c'est une volonté de faire jaillir une émotion grâce à la photographie, de sensibiliser le futur lecteur de la photographie sur des conflits d'accès à l'eau, des conflits environnementaux qui sont très présents dans différentes localités de la zone étudiée. Pour paraphraser Pierre Verger, prendre un instantané qui révèle un fond commun de sensibilité, non exprimée le plus souvent mais révélateur de sentiments profonds partagés par les groupes humains.

UTILISATION DE LA PHOTOGRAPHIE DANS UNE RECHERCHE SUR L'ACCÈS À L'EAU À LA FRONTIÈRE MEXIQUE-GUATEMALA

Dans la zone frontalière séparant le Mexique (Chiapas) du Guatemala (Huehuetenango, Petén), un travail de terrain a été consacré aux répartitions de l'eau potable entre villageois (systèmes d'irrigation, conflits d'accès) ainsi qu'aux problèmes croissants de pollution des fleuves et des sources - contamination provoquée par l'utilisation d'herbicides, de pesticides mais aussi par l'augmentation des rejets toxiques, des eaux usées. Certaines enquêtes se sont déroulées dans des villages chiapanèques et guatémaltèques où la rivière délimite la frontière internationale, d'autres dans un bourg avoisinant un barrage hydroélectrique ou des sites éco-touristiques⁵.

À travers des terrains effectués dans deux villages frontaliers (Tziscaco et El Quetzal), deux localités proches d'un barrage hydro-électrique (Paraiso Grijalva et Laja Tendida) et d'une ville frontalière (Benemerito de las Américas), je montrerai comment les données recueillies et plus particulièrement les images permettent de mettre en valeur le « vécu de l'eau » à travers la thématique des conflits et des coopérations en zone frontalière.

CONTEXTE DES PRISES DE VUE ET MATÉRIEL UTILISÉ

La photographie est une trace, une empreinte lumineuse, un signe, au même titre que la fumée pour le feu ou l'empreinte d'un pas sur le sol (Dubois, 1990 ; Conord, 2007; Piette, 1996). Partant de ce postulat, j'ai cherché à saisir les traces, les signes de la présence de l'eau (ou son absence) dans la vie quotidienne des populations mexicaines et guatémaltèques.

⁵ Depuis 2014, dans le cadre d'un programme de recherche franco-mexicain et pluridisciplinaire (PICS Batram), j'ai réalisé deux enquêtes ethnographiques sur les répartitions de l'eau potable entre villageois ou citadins et sur les problèmes croissants des déchets dans les fleuves ; l'une à la frontière Mexique-Guatemala, la seconde à la frontière Costa-Rica-Panama. J'aborde dans ce texte la première phase de cette recherche, celle de janvier 2014.

«La photographie contribue à la mémorisation d'un certain nombre d'indices non perceptibles immédiatement par l'œil, sans toutefois être le reflet transparent des réalités qu'elle représente.» (Conord, 2007:12). Lors des prises de vue, je cherche l'indice de la présence ou l'absence d'eau, sa rareté ou son abondance mais aussi son usage social, son message politique, son appartenance religieuse, son pouvoir de lien ou de conflit social. Par sa puissance de désignation et d'isomorphisme, le cliché représentant l'eau me permet d'attirer le regard du lecteur-voyeur sur la thématique de l'accès à l'eau et de la pollution.

À la suite des entretiens réalisés, chaque personne interrogée a été photographiée.



Cette photographie appartient à la série nommée «L'eau (saine) est un droit à Paraiso Grijalva». La première génération de leader communautaire représentée ici s'est battue pour que l'État mexicain leur donne des terres et les moyens d'assurer la survie de leur famille. Parallèlement, cette génération a négocié avec les divinités telluriques l'obtention de pluies sur leurs semences. Le graffiti présent sur le mur témoigne de la seconde génération qui tente de conscientiser les habitants sur les risques de contamination de l'eau et voudrait que les

pouvoirs publics légifèrent sur le rejet des eaux usées et des déchets toxiques dans les rivières afin de freiner la recrudescence des maladies infectieuses. Cette personne s'est prêtée au protocole mis en place pour chaque personne interviewée.

À la question: quel est votre rapport à l'eau (potable, cours d'eau, puits, réservoir, robinet, pluie)? Chaque personne a sélectionné un emplacement ou un objet qui pour elle symbolisait la relation entretenue avec cet élément minéral. Des femmes ont choisi une citerne ou une bombonne d'eau purifiée, des hommes ont préféré être photographiés dans leur contexte professionnel (pompe à eau, embarcation touristique, comité de retraitement des eaux), et cette personne a souhaité être photographié devant un graffiti politique.

Certaines personnes ont été photographiée en 2-3 cli- chés, d'autres qui avaient plus de temps proposaient plu- sieurs situations.



C'est le cas du responsable du bureau municipal des eaux de la ville frontière de Benemerito de las Américas, (ci-dessous) politique plus qu'ingénieur, cet homme doit assurer un réseau de distribution d'eau potable à l'ensemble de ses administrés. Il doit veiller à l'entretien des canalisations existantes, vétustes et incomplètes, développer un service de traitement des eaux usées et éviter autant que possible la pollution de deux fleuves (Lacantun et Usumacinta) entourant sa ville, par les déchets toxiques ou les eaux domestiques. Mais cette fonction est nouvelle et il ne cache pas une certaine inexpérience en la matière.

J'ai ainsi réalisé une série de portraits sur le «vécu de l'eau» pour faire ressortir les difficultés d'accès à l'eau potable, l'absence de traitement des eaux usées, le lien social ou les tensions que cet élément génère. La mise en scène à la fin des entretiens a été une tentative de photographier les personnes telles qu'elles étaient dans leur vie quotidienne.

Le choix du portrait s'est inscrit dans la primauté du visage à concentrer les sentiments, les émotions, l'expérience, les intentions. En effet, le mode du gros plan répond à l'introspection du regard de l'ethnologue dans celui de l'enquêté. S'attacher aux expressions du visage et à ce qu'elles véhiculent à l'ethnophotographe. Comme le soulignait Louveau de la Guigneraye et Arlaud (2007), se «laisser prendre le portrait» est une manière de «don de soi».

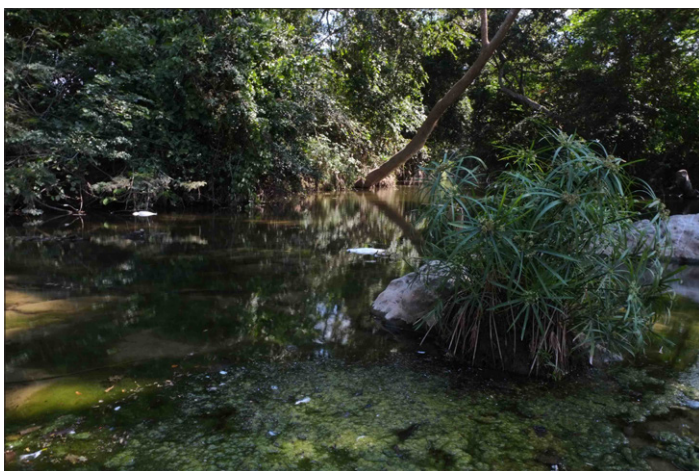


Ce leader communautaire, par exemple, est revenu le lendemain matin de l'entretien pour une «meilleure» prise de vue, avec lumière naturelle.

Toutes les photos ont été réalisées avec un reflex numérique, un objectif 18-55 mm et à courte focale. Aucun cliché n'a été pris au téléobjectif ni sans l'autorisation des personnes. À la différence des précédents terrains, j'ai choisi la couleur pour retranscrire au mieux les différentes nuances des couleurs de l'eau, selon, la végétation, le temps, les polluants, les équipements mais aussi l'interaction chercheur-enquêtés et la notion de mouvement suscitée par cette observation sur les usages de l'eau (courant d'un fleuve, calme relatif d'un lac, spécificité des lieux observés, etc.).

Au-delà de la photographie «mise en scène» après chaque entretien, il m'est apparu nécessaire également d'obtenir d'autres séries photographiques pour compléter mon corpus: infrastructures étatiques et privées (matériel de distribution d'eau, réseaux hydrauliques), contexte géographique (village, ville, poste frontière, cours d'eau) mais aussi habitations, paysages (cultures agricoles, forêts). Certains éléments photographiés l'ont

été dans le détail et sous différents angles afin de faire ressortir plusieurs significations. En effet, la capacité de la photographie à attirer l'attention sur des détails permet dans le cadre de cette recherche de faire ressortir des substances témoignant de la pollution des eaux. Comme l'ont précisé de nombreux ethnophotographes, l'image fixe met en exergue des détails de la réalité qu'un œil non appareillé n'a pas la capacité de percevoir.



Les photos (ci-dessus à Laja Tendida) m'ont permis après le déclenchement de pouvoir fixer sur un même cliché la suggestion de la contamination d'une rivière par une activité économique polluante (déversement de déchets toxiques), sous-entendu par le camion et visible par la présence d'algues vertes) mais aussi de signaler que chaque individu par les déchets plastiques ou polystyrènes (liés à des consommations de boisson chaude ou soda par exemple), est également un acteur

potentiel de la pollution des rivières, même dans un contexte de conscientisation environnementale.

En me documentant sur la bibliographie disponible en anthropologie visuelle, l'ouvrage d'Achutti (2004) et sa méthode de photoethnographique me sont apparus tout à fait propice à cette nouvelle façon d'appréhender le terrain et l'analyse anthropologique. En effet la mise en série de plusieurs photos (5 dans le cas de cette recherche) permet de créer une séquence d'informations visuelles. Chaque série révèle le lieu, la personne interrogée, les problématiques auxquelles elle est confrontée pour son accès à l'eau, le traitement des eaux usées, la pollution ou les conséquences climatiques (les inondations par exemple) sur leur vie quotidienne. J'essaye de donner à chaque cliché une signification singulière afin qu'il puisse diffuser une information propre. Ces photos se lisent sans texte même si ce dernier existe, sous la forme de légendes et/ou d'un résumé donnant quelques éléments complémentaires sur le contexte politico-social. Ainsi, je peux juxtaposer ou non les informations visuelles et textuelles.

La construction de la narration visuelle est effectuée dès la prise de vue sur le terrain, en créant mon corpus de photographies, en choisissant les personnes interrogées, en m'attardant sur des détails qui témoignent d'un réel. Cette photoethnographie est possible, comme le précisait Achutti, quand l'ethnologue-photographe prend le temps de regarder, de faire ses prises de vue, de recueillir des informations, ce n'est pas le temps du photoreportage ou du photojournalisme. Le cliché devient la matérialisation d'un regard, le discours du regard de l'ethnophotographe. «Lorsque l'on décide d'appuyer sur le déclencheur, ce n'est là qu'une décision finale, le résultat d'une multitude d'autres décisions préalables, à commencer par le choix de la couleur ou du noir et blanc, du format et de la sensibilité de la pellicule, du type d'appareil photo, de l'objectif, de la vitesse, du diaphragme et du cadrage appropriés.» (*Ibid.*: 86).

L'utilisation de cette méthode permet de raconter en image une réalité de ces populations frontalières, leurs difficultés à accéder à l'eau potable ou non, d'expliquer le rapport au réel de ces populations (les leaders paysans et les problèmes croissants de pollution, les conséquences de la pollution des eaux sur leur mode de vie voire sur leur santé par exemple). Capter des moments significatifs sur le terrain mais dresser aussi des portraits significatifs en recourant à la pose et à la construction d'un discours ; traduire photographiquement le regard de l'ethnologue. Plus précisément comme l'affirme Conord (2007: 16):

«Ce sont le contexte de production et le contenu informatif de l'image qui intéressent au premier plan l'anthropologue (Conord, 2001) et ce sont les choix de mise en scène et de présentation de soi qui préoccupent les sujets photographiés [...].»

PRÉSENTATIONS DE QUELQUES SÉRIES

À l'intérieur de chaque série, des prises de vue donnent des informations sur le lieu de l'enquête (situation géographique, mode de vie, habitations, etc.), matérialisant la frontière internationale (la limite entre Tziscão et El Quetzal), symbolisant le thème de la pollution des cours d'eau (panneau à Tziscão, graffitis à Paraiso Grijalva) ou encore illustrant les conflits ou coopérations entre habitants (ex. la route coupée entre Tziscão et El Quetzal).

Puis d'autres clichés complètent ces séries, ce sont des portraits réalisés après les entretiens (avec une certaine mise en scène) où l'enquêté a été photographié avec un objet symbolisant son rapport à l'eau. Mise en scène assumée pour faire ressortir le «vécu de l'eau» à un moment donné - celui de la prise de vue -, les différences intergénérationnelles, et les variations entre les localités frontalières. Puis ces photographies ont été regroupées par lieu d'entretien afin de sélectionner cinq clichés représentant la relation à l'eau d'une personne ou des habitants d'une localité.

*«Je te coupe la route si tu me coupes l'eau!»
Tziscão-El Quetzal*

TZISCAO

Le village mexicain de Tziscão compte aujourd'hui environ 1 800 familles, maya-chuj ou métisses. La population a doublé entre 1990 et 2010. Cette localité a été créée en 1870 par douze familles maya-chuj provenant du Guatemala voisin (San Mateo Ixtatan), à la recherche de nouvelles terres, dans un contexte d'avancée de la frontière agricole. En 1882, la limite internationale entre le Mexique et le Guatemala est fixée, instituant Tziscão village frontalier. En 1959, l'État mexicain crée le Parc national de Montebello sur des terres qui avaient été octroyées en 1883 aux familles chuj. Dans le cas de Tziscão, les autorités *ejidales* ont obtenu du gouvernement de conserver une grande partie de leur terre en créant un Parc naturel *ejidal* en 1976 (1 500 ha). Parc où contrairement à la législation relative aux parcs nationaux, les ha-

bitants pouvaient développer un écotourisme. En 2014, l'économie de Tziscoao dépend à 70 % de l'écotourisme, plus précisément d'un tourisme saisonnier entre mars et fin mai, puis vers la période des fêtes de fin d'année. Aujourd'hui, les autorités insistent sur le fait que le tourisme n'est qu'une «alternative économique» et qu'ils doivent développer d'autres activités. D'où l'importance des lagunes dans la vie villageoise et sa préservation.

EL QUETZAL

Les populations du village guatémaltèque voisin d'El Quetzal sont elles aussi d'origine maya-chuj, et de nombreuses familles ont des parents vivant à Tziscoao. Les habitants actuels de El Quetzal sont installés sur des terrains qui appartenaient jusqu'aux années 1980 à un même propriétaire et une même *finca*, grande exploitation agricole de type latifundio. Ce n'est qu'avec la guerre civile guatémaltèque (1960-1996), les massacres, les déplacements forcés et l'exil au Mexique que la propriété de la terre a changé de mains. Après le retour des réfugiés et la signature des Accords de paix en 1996, ces terres ont été vendues aux habitants. Ce sont actuellement des terres régies par la propriété privée mais souvent administrées collectivement par les agriculteurs. Au début des années 2000, de nombreux habitants travaillaient quotidiennement à Tziscoao notamment les femmes tandis que d'autres étaient saisonniers dans les plantations chiapanèques ou travailleurs sans-papiers aux États-Unis.

Comme ces séries de photographies en témoignent, aucun poste frontière ne sépare Tziscoao de El Quetzal. Seules une borne de ciment et les «boules frontalières» (installées depuis 2008) marquent la limite internationale.

La série El Quetzal révèle que la frontière aujourd'hui est marquée sur le terrain par la route coupée et symbo-





liquement par le non partage de l'eau (clichés El Quetzal n°3 et 4). À El Quetzal, l'eau est un bien abondant et peut être gaspillée pour laver son 4x4.

À l'inverse, à Tziscão, l'eau un bien rare qu'il faut utiliser avec parcimonie et préserver (image n°4). Tziscão appartenant à un parc naturel *ejidal*, l'eau des lacs ne peut être utilisée. Toutefois, les femmes y continuent de laver leur linge «avant 7 heures du matin car les touristes ne doivent pas les voir⁶» et les hôtels écotouristiques alimentent leurs salles de bain, W.-C., cuisines avec l'eau du lac (ce qui est autorisé par la législation puisque les eaux usées ne se déchargent pas dans le lac mais sur un terrain adjacent).

Toutefois, face à l'absence d'infrastructures étatiques de distribution d'eau potable, de traitement des eaux usées, mais aussi, face aux limites de l'écotourisme, des villageois tentent d'interdire les lessives familiales dans le lac: «Nous devons faire attention à l'eau du lac, nous craignons sa pollution⁷.»

Comme le précise don G. de Tziscão (image n°5): «Le problème existe aussi entre nous car tout le monde n'est pas d'accord pour que l'eau potable vienne du Guatemala. Celui qui vit en bas [du village] reçoit de l'eau mais pas celui du haut⁸.»

L'enquête de terrain a révélé que c'est le trafic incessant des camions transportant des marchandises, du matériel de construction mexicain pour le village guatémaltèque - trafic qui en saison des pluies endommageait la chaussée - qui a engendré le conflit de l'eau. En effet, les habitants de Tziscão ne voulant pas participer aux frais de réfection de la route, un droit de passage avec barrière s'est mis en place. Pour riposter, en 2008, El Quetzal a coupé une première fois l'eau, puis l'a rétablie quelques mois après. En représaille, Tziscão a définitivement barré la route (voir photo p76 bas). En janvier 2014, la route comme l'accès à l'eau potable étaient toujours inacces-

⁶ Enquête de janvier 2014.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

sibles. L'ambassade du Guatemala a essayé de régler le conflit de l'eau existant entre El Quetzal et Tziscão, certains fonctionnaires se sont déplacés sur place mais les efforts diplomatiques n'ont pas rétablis les liens de l'eau.







CE QU'APPORTE LA PHOTOGRAPHIE POUR LA COMPRÉHENSION DE LA COOPÉRATION ET LES CONFLITS DANS LES BASSINS VER SANTS TRANSFRONTALIERS

L'utilisation de la photographie, du son et des nouvelles écritures numériques est un moyen également de dialoguer avec des collègues multi-situés tout en rendant compte différemment de nos résultats de recherche aux partenaires financiers (CNRS et CONACyT mexicain).

L'utilisation de l'écran permet-il de mieux faire comprendre aux personnes photographiées, le travail de l'ethnophotographe et son travail de recherche? Sans aucun doute. Ces prises de vues ne sont donc pas illustratives, elles servent d'outil méthodologique à part entière me permettant de repérer, d'analyser des détails qui concourent

à la compréhension globale de ce sujet d'étude, l'accès à l'eau en zone frontalière. Ainsi, si je photographie des maraîchers, des agriculteurs, je m'intéresse au second plan pour mieux faire jaillir les dysfonctionnements entre leurs discours écologiques et leurs pratiques de l'eau - notamment sur le gaspillage ou le rationnement du liquide par exemple.



Si je prends des clichés d'un réseau de distribution de l'eau, je regarde ce que ne me montre pas mon interlocuteur. Si j'observe le village d'El Quetzal, je repère tout ce qui témoigne de cette abondance en eau (robinets dans les jardins, boue, etc.). Ce que révèle la photo: «quelque chose que nous n'avions pas vu et qui est là», une possibilité féconde de va-et-vient (Piette, 1996).

J'essaye aussi de faire dialoguer les différentes séries afin de faire rejaillir continuité et discontinuité dans la gestion de l'eau et/ou sa perception. La sélection iconographique de quelques-unes pour le diaporama sonore (voir lien vimeo) puis leur montage participent de cette recherche et tentent de signaler les conflits et les coopérations liés à l'eau dans cette région frontalière Mexique-Guatemala. La photo parle d'elle-même et raconte une histoire, le texte complète mais ne doit pas expliquer quelque chose que ne peut pas voir le lecteur. Enfin, ce mode d'écriture me semble répondre aux exigences scientifiques et éthiques.

DIAPORAMA SONORE OU POM

Le montage à travers le POM (Petites œuvres multimédia) permet d'ajouter aux images fixes une «valeur sonore expressive et informative⁹». Lors du montage sur Final-CutProX, pour des raisons techniques (matériel d'enregistrement non professionnel lors du terrain mexicain de 2014), je n'ai pu utiliser ni les voix des personnes rencontrées ni les sons d'ambiance. Le recours au bruit de l'eau d'une base de données a donc été un moyen de pallier ce problème et de construire finalement une narration mettant en exergue les différentes sonorités aquatiques. Lors du deuxième terrain au Costa Rica en 2015, équipée d'un appareil Zoom Hn4, j'ai pu enregistré des sons directs captés directement sur le terrain.

J'ai fait des choix narratifs sur la sélection des photos, leur ordre de présentation, le montage des images, du son et du texte afin de pouvoir montrer un diaporama sonore scientifique à un plus grand public, afin d'être lue et vue par les enquêtés eux-mêmes. En utilisant la relation texte-photo, une complémentarité de l'information est permise selon le principe du photo-récit. De plus, dans le montage photographique comme au cinéma, il y a bien une personne (auteur, monteur) qui sélectionne les images, les assemble, les fait dialoguer pour leur intérêt intellectuel ou artistique.

Ainsi, le POM est destiné à différents publics. En français comme en espagnol, il s'adresse à la communauté scientifique, collègues mais aussi étudiants - la visualisation du diaporama sonore s'est avérée très riche pédagogiquement auprès de ces derniers - voire d'un public sensibilisé aux questions environnementales. En espagnol, il permet de recueillir les réactions et les commentaires des personnes enquêtées mais avant tout de leur présenter ses résultats, de restituer visuellement les informations qu'ils ont bien voulues partager. La prolifération des téléphones portables et l'utilisation personnelle de l'image dans les actes de la vie quotidienne facilite une meilleure réception du diaporama sonore, du moins une meilleure visualisation. Toutefois, les enquêtés sollicités ont tous préféré recevoir un tirage photographique de leur portrait qu'un fichier numérique. De manière générale, la création du POM m'a permis de diffuser plus largement mes résultats d'enquêtes, de les partager auprès de mes étudiants comme auprès d'étudiants d'autres universités en Amérique du Nord et en Amérique latine, étudiants et collègues qui n'auraient jamais eu sans doute l'occasion ou l'intérêt (par rapport à un sujet de recherche ou terrain différent par exemple) de consulter mes articles pu-

⁹ Le POM est un terme employé notamment à l'École des Gobelins depuis le début des années 2010 et par de nombreux photojournalistes, tandis que d'autres emploient plutôt le terme de «diaporama sonore».

bliés dans des revues scientifiques. Le diaporama sonore questionne aussi la relation au temps que nous entretenons entre le moment de la réalisation de l'enquête et le moment de la publication de l'analyse. Plusieurs années séparent souvent les deux instants, et dans une société de circulations accélérées des informations, le POM peut-être un moyen de dialoguer au plus près avec ses pairs bien sûr mais aussi avec les personnes interrogées qui ainsi peuvent nous signaler les changements opérés, les transformations qui ont eu cours entre le temps de l'enquête et celui de la diffusion scientifique de ses résultats. Ainsi le POM peut se situer à l'intermédiation du temps de l'observation et de celui de la publication scientifique classique.

Le POM m'a permis également de faire dialoguer texte et image. Les nouveaux outils technologiques tels que internet permettent ce nouveau mode de langage et de communication entre chercheur et enquêtés. Toutefois, n'oublions pas que la photographie est construite culturellement et socialement et que ses grilles de lecture diffèrent selon les personnes et les lieux. Conord (2007) parle d'une élaboration qui n'est ni naturelle ni universelle, la diversité des points de vue sur un même cliché dépendants des attributs sociaux et personnels de chaque personne, de leur histoire de vie particulière. «Une image de la réalité n'est pas la réalité», disait Becker, par son processus chimique de révélation de la lumière, elle métamorphose le réel. Laplantine (2013) lui, évoque la part «d'invisible dans la perception immédiate».

PARTICIPER AUX ÉCRITURES NUMÉRIQUES

Dans son ouvrage (2006), Sara Pink interroge la nouvelle place de la photographie et des outils multimédia dans la réflexion anthropologique. En effet, les nouvelles technologies comme internet, les blogs, l'e-mail ou les réseaux sociaux permettent à l'anthropologue de dialoguer différemment avec son terrain. La recherche peut devenir collaborative et l'échange d'image dans une perspective de partage d'émotions s'en trouver facilité. Après avoir expliqué l'apport de l'anthropologie visuelle à la discipline, la nécessité de repenser l'anthropologie visuelle, c'est-à-dire penser l'image comme une méthode de recherche et d'analyse à part entière (distinguer la pratique de l'anthropologue visuel du photographe), Pink (2004) souligne que ce sont souvent les artistes visuels (photographes, plasticiens, documentaristes, vidéastes, etc.) qui s'emparent des attributs de l'ethnologie, de ses méthodes

comme l'enquête de terrain et le journal, pour mettre en forme leurs idées et leur perception du monde. Inversement, les anthropologues recourent de plus en plus à des pratiques collaboratives (certains avec des artistes) pour témoigner toujours plus du réel qui nous entoure.

Comme l'ont précisé da Silva et Pink (2004), la méthode de l'anthropologie visuelle permet de produire des connaissances ethnographiques, une théorie anthropologique mais aussi de représenter les identités individuelles et locales des cultures en mouvement. À l'instar de leurs travaux sur les pêcheurs portugais et anglais, je tente de dévoiler à travers ces séries de portraits les pratiques individuelles et collectives de populations frontalières, leur relation à l'eau du robinet, des fleuves, des sources, potable ou non. Da Silva et Pink (2004:164): «Her portraits combine individuals with living or material elements of their lives to evoke aspects of their experience, the contexts they inhabit and their cultural values and beliefs.» Ces séries visuelles soulignent les difficultés de l'accès à l'eau potable dans cette région pourtant stratégique ainsi que les défis rencontrés par sa population: éviter la pollution des cours d'eau et des nappes phréatiques, pallier l'absence de l'État et/ou de financements publics.

Cette narration visuelle permet restitution et dialogue avec les collègues sans renier la mise en scène de la prise de vue ni celle créée par le montage du POM. De la même façon que dans le choix des personnes interrogées sur le terrain, l'écriture d'un article ou d'un livre, je choisis des «personnages», je sélectionne des passages pour étayer ma théorie. Restituer avec le multimédia les différents langages sans seulement juxtaposer (textes, cartes, enregistrement sonore et vidéo, photo, etc.) mais en essayant de restituer la recherche sous une autre forme narrative. Il faut dépasser la juxtaposition des outils et tenter d'utiliser ces derniers pour une meilleure réflexion.

CONCLUSION

À la fin de chaque entretien avec les autorités villageoises, les hommes interrogés questionnaient l'équipe de chercheurs. Qu'allez-vous faire de ces entretiens? Certains insistaient sur la possibilité de notre travail à sensibiliser le gouvernement, à les aider à faire connaître leurs problèmes d'accès à l'eau ou de pollution des eaux. La question de la restitution des données se posait indubitablement. Lorsque je répondais: «Ces photographies que nous allons prendre ensuite permettront à nos collè-

gues comme à nos étudiants qui ne comprennent pas l'espagnol de prendre conscience de vos difficultés comme de vos projets pour accéder à l'eau ou protéger votre espace de vie», les personnes interrogées comprenaient alors davantage ma démarche et l'autorisait. Il s'agissait d'informer l'opinion publique nationale et internationale sur les problèmes qu'ils rencontraient dans leur accès à l'eau potable (ou non) mais aussi de montrer comment ils pouvaient y remédier. Toutefois, nous devons rappeler constamment que nous n'étions pas non plus un intermédiaire entre les villages et l'État, ni des salariés d'une organisation internationale bailleur de fonds.

Ainsi la réalisation de série de portraits sur le «vécu de l'eau» a permis de dévoiler les enjeux de l'eau en zone frontière (pollution, difficulté d'accès à l'eau potable, absence de traitement des eaux usées, lien social, etc.). Les photographies révèlent un mode d'organisation spécifique, singulier ou commun de ces populations quant à l'accès à l'eau mais aussi à sa représentation. Toutefois, aucun nombre d'images quel qu'il soit ne peut apporter la vérité mais permet d'approcher au mieux une réalité sociale.

Ces photos sont les supports de la réflexion et de l'analyse anthropologique. Pour paraphraser Colleyn (2012:475), l'ethnographie visuelle, dégagée de ses préjugés raciaux, évolutionnistes, ethnocentriques, colonialistes, ethnistes, peut assumer les situations de rencontres pour ce qu'elles sont, avec leurs attentes réciproques et leurs croisements de regards. Toutefois, il faut également se méfier des illusions produites par les images, des ambiguïtés et des fausses apparences. Un POM exprime la vision de son auteur, attaché lui-même à un contexte socio-historique précis. Le montage des sons, du texte et de l'image (voire de la vidéo) sous forme de diaporama sonore permet de relier le visuel, la photographie à d'autres formes d'écriture. Il permet également de relier des «morceaux de réalités enregistrés». Plus généralement, la prise de vue photographique, de son et de vidéo doivent être lues comme des produits historiques d'une société X à un moment T.

Les nouvelles technologies apportent un renouveau de l'anthropologie visuelle en proposant une lecture des données et des résultats d'enquêtes non linéaires. Le passage au webdocumentaire voire à un site web (comme l'a expérimenté Coover en Bourgogne par exemple) permettant de visionner texte, carte, photo, vidéos, sons, etc., favorise ces écritures non linéaires. En effet, avec des collègues géographes, politistes de ce programme de

recherche nous souhaitons aller plus loin et développer une démarche plus holistique, plus collaborative et participative. Le POM s'inscrit dans un projet plus global de développer un site web afin de faire dialoguer les différents matériaux recueillis par chaque chercheur, puis les analyses (mise en ligne des articles publiés dans des revues à comité de lecture) mais aussi des séries photos, des extraits de vidéo. Il est envisagé aussi à partir d'un accès réservé de recueillir les avis des personnes interrogées sur ces photos, cartes géographiques, POM ou vidéo.

Ainsi, le choix de la photographie, puis du diaporama sonore pour restituer mon regard d'anthropologue au-delà des mots, permet de partager mon expérience vécue et mon analyse des faits sociaux dans cette région frontalière.

BIBLIOGRAPHIE

ACHUTTI Luiz Eduardo Robinson

2004 *L'homme sur la photo: manuel de photoethnographie*, Paris Téraèdre.

2007 «Arrêt sur image. Photographie et anthropologie», *Ethnologie française*, vol.37, 192 pages.

BATESON, Gregory - MEAD Margaret,

1942 *Balinese Character: a photographic analysis*, New York, The New York academy of sciences.

BECKER, Howard

2007 «Les photographies disent-elles la vérité?», *Ethnologie française*, vol.37, p. 33-42.

BIRDWHISTELL Ray L.

1970 *Kinesics and Context: Essays on body motion communication*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.

CHAVAROCLETTE Carine

- 2016 «Sujet sensible. Enquêter sur l'eau sud-ouest des États-Unis», *ethnographiques.org*, numéro 32, septembre 2016, en ligne
www.ethnographiques.org/2016/Chavarochette
- 2013 «L'eau comme vecteur de compréhension des transformations sociales et religieuses d'un quartier périphérique du sud-est du Mexique (Chiapas)», *Journal des anthropologues*, 132-133, p.291-315.
- 2011 *Frontières et identités en terres mayas. Mexique-Guatemala, XIXe-XXIe siècle*, Paris L'Harmattan.

COLLEYN, Jean-Paul

- 2012 «Champ et hors champ de l'anthropologie visuelle», *L'Homme*, 3/203-204, p. 457-480.

COLLIER, John - COLLIER, Malcom

- 1986 *Visual Anthropology. Photography as a research method*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

CONORD, Sylvaine

- 2007 «Usages et fonctions de la photographie», *Ethnologie française*, vol.37, p. 11-22.

DA SILVA, Olivia - PINK, Sara

- 2004 «In the net. Anthropology and photography», dans Pink Sara, Kürti Laszlo et Afonso Ana Isabel, *Working Images. Visual research and représentation in Ethnography*, London-New York, Routledge, p. 157-165.

DUTEIL-OGATA, Fabienne

- 2007 «La photo-interview: dialogues avec des Japonais», *Ethnologie française*, vol.37, p. 69-78.

HARPER, Douglas

- 2000 «The image in sociology: histories and issues», *Journal des anthropologues*, 80-81, p. 143-160.

KAUFFER, Edith

- 2006 «Le Mexique et l'eau: de la disponibilité naturelle aux différents types de rareté», *Géocarrefour*, 81-1, p. 61-71.

LAPLANTINE, François

2013 *L'énergie discrète des lucioles. Anthropologie et images*, Bruxelles, Academia.

LOUVEAU DE LA GUIGNERAYE, Christine

ARLAUD Jean

2007 «De la photo au film: écritures numériques»,
Ethnologie française, vol.37, p. 101-106.

MARESCA, Sylvain - MEYER, Michaël

2013 *Précis de photographie à l'usage des sociologues*, Rennes, PUR.

PAPINOT, Christian

2007 «Le "malentendu productif". Réflexion sur la photographie comme support d'entretien»,
Ethnologie française, vol.37, p. 79-86.

PIETTE, Albert

1992 «La photographie comme mode de connaissance anthropologique», *Terrain*, 18, p. 129-136.

1996 *Ethnographie de l'action. L'observation des détails*, Paris, Métailié.

PINK, Sara - KÜRTI, Laszlo - AFONSO, Ana Isabel

2004 *Working Images. Visual research and représentation in Ethnography*,
London-New York, Routledge.

PINK, Sara

2006 *The Future of Visual Anthropology*,
London-New York, Routledge.

LAETITIA MERLI

CENTRE NORBERT ELIAS - CNRS VIEILLE CHARITÉ - UMR
8562, FRANCE

L'OS CREUX, LE FILM ET LE TAMBOUR. APPROCHE FILMIQUE ET EXPÉRIENTIELLE DU CHAMANISME EN FRANCE

ABSTRACT

Shamanism, associated to cosmological imaginaries and particular aesthetics, can be defined by a set of dispositions proper to the shaman to allow him/her to establish a communication between humans and non-humans. Artefacts, sound manifestations, inside and outside body movements, tend to report this relation to the invisible that incarnates into the matter and bodies. The making of a documentary film on shamanism in France sets the basis for a new research field and demonstrates the necessity to work on the commitment of the researcher and of the lived experience in a situation of immersion and even initiation.

KEYWORDS

Experiential Anthropology, Psychocorporeal, Anthropology of Feelings, Visual Anthropology, Shamanism

RÉSUMÉ

Le chamanisme, associé à des imaginaires cosmologiques et esthétiques singuliers, se définit par un ensemble de dispositions propres au chamane lui permettant d'établir la communication entre les humains et les non humains.

Les objets, les manifestations sonores, les mouvements corporels, intérieurs et extérieurs, tendent à rendre compte de cette relation à l'invisible qui s'inscrit dans la matière et dans les corps. La réalisation d'un film documentaire sur le chamanisme en France m'a permis de poser les bases d'un nouveau terrain et de mettre en évidence la nécessité de travailler sur l'engagement du chercheur et l'expérience vécue en situation d'immersion voire d'initiation. Pour appréhender cet univers chamanique complexe, je propose une approche globale qui s'investit dans une médiation filmique, matérielle et psychocorporelle.

LAETITIA MERLI

Anthropologue (Docteur de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales - Paris) et réalisatrice de documentaires (Master en Anthropologie Visuelle - Université de Manchester). Chercheure associée au Centre Norbert Elias (UMR 8562 - CNRS Marseille Vieille Charité), Chargée de Mission pour la Fabrique des Ecritures Innovantes en Sciences Sociales, Fondatrice du Festival Mondes en Images. Elle s'intéresse aux questions de circulation des pratiques et représentations chamaniques traditionnelles et New Age dans un contexte globalisé et aux processus interculturels d'initiations chamaniques

La réalisation d'un film documentaire sur le chamanisme en France m'a permis de poser les bases d'un nouveau terrain et de mettre en évidence la nécessité de travailler sur l'engagement du chercheur et l'expérience vécue en situation d'immersion voire d'initiation. Pour appréhender cet univers chamanique complexe, je propose une approche globale qui s'investit dans une médiation filmique, matérielle et psychocorporelle. Le film «Aujourd'hui les chamanes» (Merli 2015) a été une aventure de plusieurs années au plus près des milieux chamaniques en France. J'ai ainsi «ouvert» un nouveau terrain et pris conscience de la nécessité de travailler sur mon engagement en situation d'immersion pour capter de l'intérieur ce qui se joue dans les corps et qui place de fait l'enquête dans une hyper-interaction chercheur/enquêtés co-productrice de savoirs (Olivier de Sardan 2000). Ces dernières années, de nombreux articles ont posés les jalons d'une anthropologie visuelle sensorielle, immersive et participative, qui nourrissent mon travail et ma réflexion (MacDougall 2005, Cox 2008, Irving 2005, Castaing Taylor 1996, De Hasque 2012, Lallier 2009, Mottier 2012, Coppens 2012 ...). Je défends l'idée d'une ethnographie non directive qui se co-construit dans le cadre interrelationnel du terrain. Le parti pris d'une observation filmante et flottante (Lallier 2011, Pétonnet 1982) qui se vit avec le corps et les perceptions du chercheur, dans un véritable contre transfert culturel et corporel (Devereux 1995, Potel 2015), se doit de trouver des modalités ethnographiques innovantes pour une restitution du terrain qui passe aussi par les sens, les ressentis et l'affect. Mon approche filmique et ethnographique se conçoit alors comme une balade phénoménologique¹, outil de compréhension, pour le chercheur, d'un phénomène vécu de l'intérieur mais aussi pour le public, objet de restitution d'une anthropologie qui se veut partagée et expérientielle.

LE FILM COMME ÉCRITURE ET RESTITUTION SENSIBLE

Le milieu anthropologique français a longtemps gardé une méfiance par rapport à l'image, plus souvent par méconnaissance, un manque de confiance et une appréhension face à la technique (Boukala 2009). Pourtant l'image n'est pas moins scientifique que les mots, elle nécessite un apprentissage, une éducation, et comme pour l'écrit, c'est la méthodologie et le rapport au terrain qui confèrent au savoir anthropologique toute sa justesse. Paul Stoller disait avoir appris de Jean Rouch que la valeur d'un texte

¹ A la Pierre Sansot (1973) ou à la Colette Pétonnet (1982), j'aime cette idée de flânerie ethnographique, sans jugement, qui va «aux choses mêmes», pour se laisser imprégner, dans son corps et ses affects.

ou d'un film tient moins à la sophistication des concepts utilisés qu'à la profondeur de la relation avec les gens sur le terrain. Je les rejoins sur cette notion fondamentale de l'implication du chercheur sur le terrain, sans laquelle on ne peut avoir ni de bonne ethnographie, ni par conséquent, une bonne restitution du savoir car le chercheur reste à la surface de l'objet d'étude et de la manière de penser des gens étudiés. Plus riche que l'écrit dans une certaine mesure, l'image, à moins d'être un Balzac en herbe, offre une palette d'informations, de détails et d'impressions qui échappe en partie à l'auteur des images. Mieux encore, elle permet un hors champs (ce qui n'a pas été filmé volontairement mais qui «par hasard» apparaît en fond de l'action principale) qui peut révéler des surprises ou de vraies découvertes² (Boukala 2009). La relecture de ses propres carnets de terrain révèle tout au plus des détails oubliés et une articulation des données qui fait sens sous un jour nouveau mais jamais, entre les lignes, découvre-t-on quelque chose que l'on n'avait pas vu. La relecture des rushes, au contraire, peut se révéler, même des années plus tard, très riche d'enseignements (France de 1989). Faire du terrain avec une caméra implique ses propres règles et produit des résultats tout autant particuliers. Une grande partie des données peut être filmée et ensuite retranscrite voire traduite dans d'innombrables cahiers ou fichiers. Il faudra sauvegarder les rushes dans des disques durs, les classer, les copier en plusieurs exemplaires, les convertir pour en faciliter le visionnage... Un travail important, ingrat et peu reconnu, technique et informatique, s'ajoutant aux moments d'enquête et de tournage sur le terrain, est nécessaire pour organiser toutes ces données empiriques et numériques, qui loin d'être des données «brutes», sont déjà travaillées, sélectionnées, compilées, synthétisées, afin de faciliter leur mise en ordre et les rendre utilisables dans un langage cohérent. En tant qu'écriture cinématographique, le montage va organiser ces éléments divers pour en donner une structure narrative qui fait sens. Projet artistique ou publication scientifique, le film de chercheur est un objet filmique mal identifié (un OFMI) qui cherche encore sa place entre grand public et public d'experts. L'hybridation et le décloisonnement des savoirs, mais aussi une mutualisation des compétences entre différents corps de métiers me semblent aujourd'hui nécessaires pour fabriquer des objets de bonne qualité et créer du lien entre les différents acteurs et publics. Le monde universitaire a encore tendance à penser le film comme un bout à bout de données ethnographiques sans portée théorique ni di-

² Cet aspect de sérendipité (fait de «trouver autre chose que ce que l'on cherchait») est incompatible, la plupart du temps, avec l'industrie du cinéma documentaire qui nous demande d'écrire des scénarios précis alors que justement notre travail est ouvert à la découverte et à l'imprévu.

mension anthropologique. Combien de fois ai-je entendu après la présentation d'un document audiovisuel en conférence ou séminaire: «A partir de ces données vous avez de quoi travailler pendant des années !» ; comme si je venais juste d'ouvrir mon carnet de terrain, annihilant par là des heures de dérushage, transcription, montage... Il est certes plus difficile de développer une pensée théorique dans un film que par l'écrit, mais au-delà du conflit images versus mots, l'ethnographie, même écrite, n'est pas le parent pauvre des sciences sociales, la description ethnographique ne se limite pas à transcrire et à décoder, comme le note Laplantine, mais consiste en une activité de «transformation du visible» au cours de laquelle le chercheur produit véritablement plus qu'il ne reproduit (Laplantine 1996). L'enquête vidéo-ethnographique n'est pas juste une captation virtuelle d'une certaine réalité objective mais bien un travail collaboratif, réflexif et sensible qui rend compte d'une relation. Le travail de l'ethnologue filmant a pour but de transformer le visible d'un corpus d'images et l'invisible d'un vécu en immersion, en objet intelligible et articulé. Merlau-Ponty nous invite à remarquer que « (l) le film ne se pense pas, il se perçoit. » (1946). Je poursuis cette pensée en montrant que les enjeux de perception interactive sont à l'œuvre dès la construction d'un corpus filmé. Le terrain ne se pense pas, il se perçoit et de cette confrontation des différents corps émerge une connaissance. Un des enjeux de la recherche aujourd'hui, me semble-t-il, est de réfléchir aux solutions de restitution de cette connaissance.

LE TERRAIN

Après des années de recherche sur le chamanisme en Mongolie et en Sibérie (Merli 2000, 2009, 2010, 2011), je décide en 2012 de me consacrer au chamanisme en France. Je m'autorise en quelque sorte à considérer ce phénomène comme un véritable objet de recherche anthropologique et non plus seulement comme un aspect marginal des études sur le chamanisme dans le monde. Ce changement de paradigme vient aussi de l'évolution du phénomène en France: le mouvement prend de l'ampleur et sort au grand jour, s'offrant de plus en plus de visibilité dans la littérature, les médias et sur Internet. Mon projet est d'aller à la rencontre de chamanes français, de les suivre dans leur vie quotidienne, les stages qu'ils proposent et les rassemblements chamaniques qui ont lieu tout au long de l'année sur le territoire français. Pour donner un cadre rigoureux à mon étude, je choisis de m'in-

téresser aux personnes qui se nomment «chamane» ou «praticien chamanique», pour ne pas me disperser avec les guérisseurs, rebouteux et mediums en tous genre. Je décide également de me concentrer sur le territoire français pour ne pas déborder sur la Belgique ou la Suisse, par exemple, pays pourtant très proches mais qui ont des législations différentes et des pratiques en médecines douces plus intégrées dans la société.

Tout un travail préliminaire de prises de contact par internet, par téléphone ou dans des rassemblements s'est mis en place. L'aspect délicat du terrain m'a d'abord questionné sur ma méthodologie: Comment me faire accepter, avec une caméra, dans des zones qui ne s'exposent pas au premier venu? Comment filmer des rituels, des célébrations avec des centaines de personnes qui n'ont pas envie que leur patron ou conjoint les voit là? Il existe encore un certain tabou à pratiquer des activités spirituelles, à se montrer avec des chamanes à plumes, à danser, crier, jouer du tambour... Les gens me disent leur crainte d'être incompris, que les «autres» se moquent d'eux, les croient embrigadés dans une secte, etc. Mais contre toute attente, c'est le projet de film qui m'a ouvert les portes du terrain: Finalement, faire un film, c'est faire quelque chose de palpable, contrôlable, filmer ou ne pas filmer sont des options possibles mais dans tous les cas être présente avec une caméra devient une fonction dans le groupe. De fait, je rejoins Christian Lallier quand il dit que «l'observation filmée ne relève ni d'une écriture proprement dite ni d'une simple technique de captation, mais d'une pratique sociale: d'une manière singulière de se tenir en face-à-face avec le sujet de notre représentation» (Lallier 2011). Bien entendu, il n'est pas déontologique de faire du terrain dans l'anonymat, le chercheur doit être clair sur ses intentions. A ce titre, la caméra devient un signe extérieur évident qui démontre une certaine particularité de celui qui la tient (voir aussi de Hasque 2014) et permet d'initier un dialogue obligeant à une totale transparence: «Qui êtes vous? Pourquoi filmez-vous? Par qui seront vues les images?. La caméra se voit, rend le filmeur visible aux yeux de tous et paradoxalement, le chercheur peut «se cacher derrière». Elle lui confère un statut particulier et une occupation précise, qui font du filmeur un être présent, mais pas vraiment là, puisqu'il est occupé à filmer. C'est toute l'ambiguïté de l'observation participante et filmante: être en immersion, à l'intérieur, mais garder un œil d'ensemble, de l'extérieur, pour sentir et anticiper ce qu'il faut filmer ; être présent et actif, mais en même temps, être derrière sa caméra, concentré et oc-

cupé à filmer et donc moins disponible aux activités et tâches courantes du groupe. La caméra devient un prétexte à la présence du chercheur et en même temps, elle lui permet de réguler son implication et sa distance dans un aller-retour contrôlé de «je participe, je filme, je participe...».

Au départ, mon CV a été un visa d'entrée dans le milieu: «Spécialiste du chamanisme, a déjà fait plusieurs films en Mongolie et Sibérie, a vécu avec des chamanes». J'étais une alliée reconnue et qui connaissait le chamanisme (cf Merli 2010). Très progressivement, je me suis même laissée instrumentalisée de mon plein grès. La caméra a été vue comme à leur service, au service du chamanisme et du «Grand Œuvre» que certains poursuivent. La question de mon adhésion au chamanisme n'a jamais été posée. Ma position a été définie d'emblée dans le groupe et par le groupe comme l'anthropologue qui défend le chamanisme et qui va servir «la cause». Dans cette alliance anthropologique tacite, j'ai eu accès à des endroits où seuls les chamanes avaient accès, j'ai été conviée à des réunions privées entre chamanes, des rituels d'initiés et cela, bien au-delà de mes espérances. Le pouvoir de l'image, l'attraction pour la communication et pour toutes ses formes de publicité potentielle m'ont octroyée une place privilégiée que je n'aurais pas eu si j'avais joué le jeu d'une participante lambda ou de l'anthropologue qui observe sans caméra (voir aussi Mottier 2012). La caméra a été en immersion dès le début du terrain, en position de participation et est devenue ma fonction sociale: documenter le chamanisme en France et, de leur point de vue, j'ai mis quelques temps à le comprendre, en tant qu'anthropologue, servir de garant moral pour prouver au plus grand nombre et aux autorités, si besoin, de leurs bonnes intentions et pratiques. De mauvaises expériences passées avec des journalistes et une observation constante de la Miviludes³ rendaient très méfiants certains leaders du milieu chamanique. Accepter l'anthropologue permettait d'introduire un observateur neutre qui effectivement pouvait montrer de l'intérieur, sans jugement, qu'ils n'avaient «rien à cacher». La question du dedans/dehors, s'est tout de suite posée: j'ai compris que si je ne prenais pas ma place, de l'intérieur, le terrain m'échappait. Il n'y avait pas d'autre alternative à une observation participante engagée de l'intérieur. Et de fait, ma place m'a été donnée dans les cercles de chamanes avec lesquels j'ai travaillé: j'ai été nommée, sans l'avoir demandé, Membre du Cercle de Sagesse des Traditions Ancestrales et Membre invité du Cercle de Sagesse pour l'Emergence d'une nouvelle

¹ La Miviludes est une mission interministérielle instituée par décret présidentiel du 28 novembre 2002 qui observe et analyse le phénomène sectaire, coordonne l'action préventive et répressive des pouvoirs publics à l'encontre des dérives sectaires, et informe le public sur les risques et les dangers auxquels il est exposé

conscience. Concrètement, ma place dans l'espace a aussi évolué puisque lors des cérémonies je devais me tenir en cercle, dans l'espace sacré, avec les autres chamanes, et le point de vue de ma caméra s'est vu contraint de respecter cette place, je ne pouvais pas rompre le cercle et filmer un plan large, par exemple, ou sortir d'un rituel en cours. Tout en tenant ma caméra et ma place dans le groupe, je devais faire des offrandes, recevoir des bénédictions, chanter, danser... La caméra est devenue un prolongement de mon corps et de mon regard: je filme ce que je vois, je regarde les gens dans les yeux, je leur parle, ils me répondent en me regardant également dans les yeux. Il a toujours été important pour moi de respecter quelques règles dans ma relation au terrain et ma manière de filmer: ne jamais rien mettre en scène, ne pas faire refaire des scènes, ne pas poser de cadre aux entretiens, parler aux gens naturellement aux endroits où ils se trouvent, ne pas gêner une action en cours, respecter la place qui m'a été donnée, ne pas interagir intempestivement pour avoir des images sensationnelles ou des réactions à chaud pendant une action... Je suis parfois moi-même gênée par des caméramans amateurs ou des journalistes qui vont par exemple tourner autour d'un chaman en plein rituel dans un cercle sacré au centre duquel ils n'ont absolument rien à faire. Pour ma part, j'aime ce rapport intimiste que je peux avoir avec les gens filmés qui voient ma caméra mais, surtout, derrière, une personne qui les respecte.

Le projet du film est devenu cette exploration en caméra embarquée d'un milieu que je découvrais, en novice (puisque si je connais bien le chamanisme traditionnel mongol et sibérien, j'étais assez ignorante de ce néochamanisme syncrétique qui emprunte aux Indiens Lakota, par exemple, ou au Yoga) et que je vivais avec et dans mon corps. Le chamanisme, associé à des imaginaires cosmologiques et esthétiques singuliers, se définit par un ensemble de dispositions propres au chamane lui permettant d'établir la communication entre les humains et les non humains⁴. Les objets, les manifestations sonores, les mouvements corporels, intérieurs et extérieurs, tendent à rendre compte de cette relation à l'invisible qui s'inscrit dans la matière et dans les corps. J'ai voulu autant que possible dans mon montage final prendre le spectateur par la main et l'emmener avec moi sur le terrain «comme s'il y était». J'ai pris conscience, différemment de mon terrain mongol qui a pourtant duré des années, de la signification de l'engagement sur le terrain, en interaction avec d'autres personnes. Ce rapport à l'altérité prend une saveur particulière quand il s'agit de semblables, de voi-

⁴ Selon l'expression consacrée de Philippe Descola (2005)

sins ou amis potentiels. De fait, le chercheur fait du terrain avec son corps et sa psychologie, avec tout son être et que cette personnalité peut ne pas être appréciée de la même manière par tous. La co-construction du savoir est autant la résultante de mes manques que de mes compétences et qualités. Mon outil privilégié de recherche est ce Moi qui m'habite, imparfait, instable, timide, parfois arrogant, parfois fatigué et qui pourtant doit «aller au charbon», se frotter aux autres, se mettre en interaction avec des personnes qui acceptent cette relation avec plus ou moins d'affinités. Mes années de chamanisme en Asie septentrionale ne m'avaient pas réellement préparée à ce terrain français. La distance entre eux et moi étant culturellement et physiquement grande, je ne suis pas jugée sur ma personnalité ou mon intériorité mais sur le fait que je suis une étrangère qui s'intéresse à leur culture.

En terrain proche, cette distance est abolie et on en vient directement à des questions plus personnelles, identitaires, psychologiques et familiales. J'ai du me mettre à nu, au propre comme au figuré, comme jamais je ne l'avais fait en Mongolie ou en Sibérie. En effet, dès mes premières rencontres avec le milieu chamanique français, je me suis retrouvée à expérimenter une hutte de sudation, à jouer du tambour nue dans la forêt, à me rouler dans la mousse, à embrasser des arbres, à dormir sous les étoiles, à faire des voyages chamaniques, expérimenter des états de conscience modifiée... On sait depuis longtemps que le terrain affecte le chercheur (Favret-Saada 1977, Caratini 2012) et que quelque soit le terrain, le chercheur sort transformé d'une aventure qui l'a amené à côtoyer l'altérité mais aussi à se rapprocher de lui-même.

J'ai pu ainsi observer ma propre évolution sur le terrain et j'avoue avoir été surprise au début, dans les premiers rassemblements, de ne pouvoir retenir mes larmes et de me sentir complètement submerger d'émotions dès lors que j'étais prise au milieu des tambours battants, des cris et des chants ou de commencer à chanter comme une vieille indienne dès que j'expérimentai la respiration Holotropique. A d'autres moments, des maux de têtes terribles suite à des rituels m'empêchaient de me lever pour le reste de la journée. Je filmais en immersion et donc vivais complètement la situation dans mon corps et avec mes affects (voir aussi Halloy 2006). Rapidement, j'ai opté pour l'achat d'un tambour chamanique qui me permettait de temps en temps de poser ma caméra et de jouer du tambour et chanter comme les autres, afin de faire redescendre la pression émotionnelle de la catharsis collective.

Ma caméra et mon tambour que je portais en bandoulière sont devenus les deux outils inséparables de mon terrain. Comme l'a vécue Jeanne Favret-Saada, dans son expérience de la sorcellerie dans le Bocage, j'étais prise dedans avec parfois l'envie de dire: «Stop, je suis anthropologue, pas chamane !». Et quand bien même je le disais, on m'expliquait que chacun avait sa part de chamane à développer et que je n'étais pas là par hasard, que je n'avais pas vécu toutes ces années avec des chamanes mongols pour toujours «rester au bord de la piscine, sans jamais plonger de l'autre côté» comme ils disaient. J'ai finalement été co-optée dans une initiation, un compagnonnage chamanique, avec le Cercle de Sagesse pour l'Emergence d'une Nouvelle Conscience. J'ai vécu de nombreuses expériences lors de stages et d'enseignements, parcouru des milliers de kilomètres dans toute la France, beaucoup chanté, pleuré, ri, crié, dansé, joué du tambour... La différence primordiale entre un film de chercheur, qui s'engage corps et âme dans son terrain et un film de journaliste avec des images faites par un technicien, qui peut filmer aujourd'hui un rituel chamanique, demain une course de vélo, réside précisément dans cet engagement qui s'inscrit dans la durée. La co-création d'un terrain et d'un savoir relatif à ce terrain réside dans cette acceptation mutuelle des uns et des autres, des interactions vécues qui tissent un cadre de recherches et d'expérimentations, des expériences partagées qui s'ancrent dans les corps et participent à la transformation du chercheur. Le travail de terrain est une initiation en soi, une transmutation diachronique du chercheur qui permet au savoir de se diffuser, d'infuser et de s'organiser pour être restitué. Il y a un avant et un après qui évolue. Cette «mise en corps des savoirs», comme la nomme Arnaud Halloy dans le cadre d'initiation aux rites de possession (Halloy 2006) peut être mise en parallèle avec tout travail ethnographique, l'engagement permet l'intégration du savoir dans un véritable apprentissage, un ancrage psychocorporel du savoir, qui passe autant par le corps que par la conscience.

J'ai vraiment compris la notion d'engagement quand, au printemps 2016, une entorse au genou et quelques obligations professionnelles m'ont empêchée de suivre une des étapes primordiales de mon initiation. Le collectif de chamanes responsable du compagnonnage chamanique, concernant une vingtaine d'apprentis dont je faisais partie, a décidé de me renvoyer, c'est à dire de m'interdire la poursuite des stages postérieurs à cette étape que j'avais manquée. Les responsables de la formation ont

argumenté mon manque d'engagement, de cohésion avec le groupe, de légèreté par rapport au simple fait de m'interroger sur ma présence ou pas à cet événement... L'argument irrévocable a été le décalage potentiel que j'allais avoir avec mes co-apprentis dès lors que j'aurais raté un maillon du processus initiatique, comme si l'initiation en effet était un apprentissage psychocorporel de l'apprenti, une construction progressive, étape après étape, de capacités pour arriver à un état de «chamane». Être ou ne pas être chamane est une question de construction, par accumulation d'expériences vécues, de sensations perçues, et d'affinage des ressentis psychocorporels. Là encore, si je n'avais pas commencé cette initiation, je n'aurais pas compris cette notion fondamentale de construction du corps chamanique mais aussi de l'engagement intrinsèque à tout processus initiatique et le fait d'établir des relations durables et profondes avec un groupe, «mes frères et sœurs d'initiation». Cet incident, m'a aussi permis, de renforcer mon libre arbitre et de reconsidérer ma place sur le terrain: une observation participante, certes, mais sans remettre en question mon indépendance de chercheur⁵. Depuis, j'ai pris un peu de distance avec ce groupe tout en continuant le terrain auprès d'autres chamanes en France. Distanciation bénéfique à tous les points de vue, puisque souvent, et c'était la même chose en Asie septentrionale, l'appartenance à un groupe, limite voire même interdit l'accès aux autres groupes chamaniques. La compétition étant rude entre eux, le fait d'être trop proche d'un groupe de chamanes ou d'un chamane en particulier, peut empêcher l'accès à d'autres protagonistes. («Si tu t'intéresses à ces faux chamanes sans envergure, comment pourrais-tu travailler avec moi qui n'ai absolument rien à voir avec eux !» ou encore «A fréquenter ces mauvais chamanes, comment être sûr que tu ne vas pas ramener des choses négatives!», etc.)

LE CORPS CHAMANIQUE

Le chamanisme est inséparable d'une certaine esthétique qui tout autant que les concepts et représentations s'exportent en France. La musique, les chants, les costumes, les plumes, les tambours, les objets ont leur importance et constituent visuellement et plus largement, sensoriellement, un champ thématique identifiable. Les manifestations du corps, intérieures et extérieures, témoignent d'une relation à l'invisible qui se matérialise. On peut alors parler d'une véritable ethnographie incarnée à la manière de Tedlock (1995), Halloy (2006),

⁵ Voir aussi Duc 2016: «Quand le terrain débarque chez l'ethnologue».

Stoller (1989, 2004), Luhrmann (1991) qui doit trouver des stratégies narratives innovantes pour palier à cette incomplétude communicationnelle (Hert 2012) intrinsèque à tout phénomène qui ne se perçoit pas de prime abord. L'officiant chamane ou praticien chamanique est souvent caricaturé par le fait qu'il manifeste de façon corporelle le moment où il est en contact direct avec une autre réalité: relation et/ou communication avec des entités spirituelles, voyages chamaniques, ressentis, visions. La preuve de ce contact repose souvent sur son expression corporelle visible. Vu de l'extérieur, les anthropologues qui se sont intéressés au chamanisme (sans psychotrope, avec tambour) parlent alors de mime, de jeu, de représentation, de théâtre des esprits (Hamayon 1995). Peu parlent de techniques du corps, domaine pourtant entrouvert par Mauss qui dès 1936 dit ceci: «Je crois que précisément, il y a même au fond de tous nos états mystiques, des techniques du corps qui n'ont pas été étudiées.». L'anthropologie a eu tendance à occulter la dimension psychocorporelle dans les phénomènes de transe. Quand bien même, une attitude objective tendrait à évacuer l'existence d'entités spirituelles et de mondes autres par manque de preuves scientifiques ou par idéologie, il n'est pas pour autant scientifique de faire l'impasse sur les ressentis «réels» de la personne en transe ni sur les mécanismes physiologiques, neurologiques et chimiques à l'œuvre. Ce serait jeter le bébé avec l'eau du bain que de maintenir une position positiviste primaire rigidifiant les frontières entre eux et nous, rationnel et irrationnel, empêchant toute connaissance. J'ai pu maintenir cette posture du chercheur, observateur extérieur, quand en Mongolie ou en Sibérie, mon manque de lignée héréditaire chamanique et mon statut d'anthropologue m'ont toujours tenue à l'écart d'une carrière chamanique. La question de mon initiation ne s'est tout simplement jamais posée. Ma place était autre et acceptée en tant que telle. Quand Tömör, le premier chamane avec lequel j'ai travaillé en Mongolie, me disait: «Mon rôle est d'aider les gens, si ton problème à toi est de faire des études sur le chamanisme, je vais t'aider aussi !». Il avait complètement intégré ma fonction de chercheur. Ce n'était pas non plus pour moi un désir refoulé (devenir chamane) qui m'aurait laissé sur le bord du chemin, observatrice, faute de mieux. Non, c'est seulement en France dans un milieu alternatif mêlant développement personnel, médecines douces et spiritualités où l'expérience vécue est première sur tout dogmatisme que le chercheur ne peut faire l'impasse sur sa propre expérience.

L'immersion sur le terrain doit être contrôlée pour ne pas tomber dans le «Going Native» ou comme Castaneda (1968) rendre son parcours incohérent et son terrain tellement flou sans aucune référence, ni contexte qu'on se demande encore aujourd'hui s'il n'a pas tout inventé. La science a besoin d'être reproductible, expérimentée, testée. L'erreur de Castaneda a été de se mettre à l'épreuve mais de ne pas avoir su rendre son savoir vérifiable pour l'intégrer à sa démarche académique (Maquet 1978). Il me semble qu'aujourd'hui avec les avancées en imagerie cérébrales, découvertes neurologiques et autres preuves scientifiques des états modifiés de conscience, on peut faire des expériences à la Castaneda, mais en respectant un cadre théorique et maîtrisé qui rende l'expérience analysable et reproductible.

Pour en revenir à la transe (pour prendre le contre-pieds du célèbre article de Roberte Hamayon, 1995), il est important de comprendre de l'intérieur ce qui se joue dans les corps: comment devenir un «os creux» à la manière des chamanes pour se laisser traverser par plus grand que soi, vivre le «lâcher-prise» et la «présence à soi». Comment appréhender ces ressentis de façon anthropologique? Tout travail spirituel et psi en général s'évalue en termes de visions, ressentis, transformations intérieures, mouvements... pour lesquels la description sensorielle est en deçà du vécu expérientiel. Les sens parlent de notre rapport au monde extérieur (vue, ouïe, odorat, toucher, goût) (Vigarelli 2014) mais dans les expériences chamaniques, le sentiment de soi et de son intériorité, ne sont plus du sensoriel mais de l'ordre des perceptions, du ressenti et des images intérieures. Le corps chamanique est un corps habité, traversé, soit en plein, soit en creux qui se vit avec une conscience élargie de soi et du monde (des mondes) et dont chaque ressenti, perception et mouvement, intérieur et extérieur, sont interprétés pour donner forme à des cosmologies toutes personnelles et idiosyncratiques. Une géographie du voyage chamanique, un panthéon d'entités spirituelles, une «équipe» d'esprits alliés, mais aussi des pratiques rituelles ou de soins se construisent diachroniquement par accumulation d'images intérieures, de messages et de perceptions au cours des expériences successives. David Le Breton note que l'individu éprouve son existence par les résonances sensorielles et perceptives qui ne cessent de le traverser et surtout que toute perception est interprétation. Notre univers sensoriel est lié à notre histoire personnelle et à notre éducation (Le Breton 2007).

⁶ Une étude magistrale sur l'expérience de l'Ayahuasca dans le chamanisme sud-américain a été menée par Benny Shanon mais pour l'instant aucune étude comparable n'a été entreprise dans le domaine des chamanismes à tambour sans psychotrope. J'ai pour projet de mener cette recherche plus systématique sur les états modifiés de conscience dans un projet que j'appelle «Le Corps Chamanique» (Merli 2016). Nancy Midol, pionnière dans l'approche pluridisciplinaire (psychologie, thérapie, anthropologie et STAPS), a été une des premières à remettre le corps au centre des études sur le spirituel (Midol 2010). Des études en sciences cognitives se sont développées autour des travaux de Fransisco Varela (1999) et la microphénoménologie avec notamment Claire Petitmengin et ses études sur l'intuition.

Dans le chamanisme occidental, riche de multiples cosmologies syncrétiques, hybrides et multiculturelles, l'apprenti se construit sa propre cosmologie voire sa propre légende par une succession d'interprétations de ses expériences cognitives et perceptuelles qui le fabriquent en tant que «chamane». Les stages, initiations et diverses expériences tendent à la fabrication de ce corps chamanique capable de se mettre en contact et d'interagir, dans une relation volontaire et maîtrisée, avec les autres mondes, qu'ils soient vécus comme extérieurs ou intérieurs à soi, mondes autres, parallèles ou faisant partie d'une intériorité élargie. Une anthropologie des ressentis et des images intérieures associée à une analyse des techniques du corps serait nécessaire pour avancer dans le champ des études sur le chamanisme⁶ (Merli 2016).

L'OBJET HAGIOGRAPHIQUE ET INTENTIONNEL

Costumes, objets et tambours font partie de cette esthétique chamanique et matérialisent la dimension spirituelle et la communication avec les «autres mondes». Ils permettent de rendre visible l'invisible, de prendre conscience de cette autre dimension, la concevoir, lui rendre un culte et cristalliser dans ces actions et objets des intentions particulières (prières, vœux, engagement, parcours initiatique, vécu personnel). Ces artefacts sont intentionnels et évolutifs, loin d'être fixés dans leur production, ils sont en perpétuelle construction et racontent l'histoire du chamane, sa biographie mais aussi le processus même de son initiation. Ils sont donc esthétiquement connotés et pourtant à chaque fois uniques puisqu'ils représentent la carte d'identité du chamane. Véritable objet hagiographique, co-construit des divers contacts et communications engagés avec cet autre monde, l'objet chamanique n'est pas dissociable d'un parcours singulier, d'une narration qui met en scène le parcours initiatique du chamane, ses visions, ses rêves, ses ancêtres, ses expériences corporelles... Ces artefacts sont en soi des narrations, ils racontent la légende du chamane en train de se faire, de la fabrication de son corps, qui se vit de l'intérieur comme étant connecté avec une conscience plus grande que soi. Esthétiquement, cet aspect folklorique des plumes, tambours, fourrure, bâton décorés de rubans... fait souvent sourire les Occidentaux (extérieurs au chamanisme) qui voient d'autres Occidentaux déguisés. Mais en comprenant cet aspect biographique et initiatique des objets, on peut prendre conscience du processus même qui les a amenés à cette transformation. Un

loup peint sur un tambour, sera probablement l'animal de pouvoir que l'apprenti a vu en vision dans un voyage chamanique, tel ou tel symbole dessiné sur une tunique sera un message reçu des esprits. Le chamanisme est associé à des manifestations artistiques visuelles qui sont directement inspirées et continuellement augmentées et transformées au fil des perceptions psychocorporelles du pratiquant.

En expérimentant la fabrication de ces objets dans mon propre parcours initiatique et dans des stages divers, j'ai compris leur processus de création, en ressentant dans mon corps comment les faire et pourquoi. J'avais beau en côtoyer depuis longtemps, ici et ailleurs, ou en voir dans des musées, il a fallu que j'en fasse moi-même pour appréhender la relation intrinsèque à une cosmologie issue d'une expérience personnelle réellement vécue. Ces artefacts que je nomme «objets hagiographiques et intentionnels» deviennent objets mémoires de toutes les expériences vécues dans le corps du chamane, mais également de ses prières, concepts et idées. Le chamane, par accumulation, se constitue une collection d'objets, bien à lui, qui matérialisent son vécu psychocorporel et ses représentations cognitives. C'est comme cela qu'un os creux peut devenir objet de pouvoir et avoir une place de choix sur un autel, de même qu'un caillou, une plume ou un bout de bois. L'os creux représente cette faculté recherchée dans les expériences chamaniques qui consiste à devenir «canal» pour se laisser traverser ou à s'ouvrir de l'intérieur, dans un lâcher prise maîtrisé, pour permettre à l'esprit de voyager librement. L'art chamanique donne corps au sacré et raconte une histoire. Il y a une tendance à ce que la fabrication matérielle suive proportionnellement la fabrication du corps chamanique: plus l'apprenti chamane se transforme lors de son initiation, en inscrivant dans son corps un apprentissage, plus il augmente la fabrication ou la complexité de ses accessoires. J'ai pu observé qu'il existe cependant un seuil au delà duquel, dépouillé de contingences culturelles, dégraissé de folklore même biographique, le chamane avancé accède à une pratique plus sobre et dématérialisée.

RESTITUTION 4D

Depuis que je fais du terrain et des films, je qualifie ma démarche de balade phénoménologique, je rêve de faire des films dans lesquels j'emmènerais le public par la main, en immersion sur le terrain, comme s'il y était. J'essaie de donner à voir une réalité dans sa complexité et

d'en fournir les clefs nécessaires et suffisantes pour que le public se fasse sa propre idée sans jugement. C'était un de mes objectifs avec mon dernier film «Aujourd'hui les chamanes»: plonger le public en immersion sensorielle, au cœur des tambours et des cérémonies, découvrir tout un milieu en pleine expansion, de festivals, rassemblements, stages. Si l'enquête de terrain est une pratique performative qui met en jeu le corps de l'ethnographe (De Hasque 2014, Irving 2105), je propose, à la suite de Victor Turner (1986) que la restitution d'un des aspects de ce terrain passe aussi par le corps du public dans une expérience d'état modifié de conscience léger, soit en regardant le film, en immersion, soit par une induction au tambour dans une expérience proposée après le film. L'expérience n'est plus alors un testing-out⁷ mais un testing-in⁸ (Cox and al. 2106), une in-périence qui devient outil de compréhension. Inspirée par les artistes contemporains comme John Planefeldt réalisateur expérimental berlinois (The Wind, 2016), j'appelle cette restitution, une expérience «4D» qui touche le public dans sa dimension sensorielle et émotionnelle, co-créatrice de savoirs⁹. Les musées notamment pourraient trouver de nouvelles formes d'installations expérientielles ayant pour objectif de faire vivre au public des ressentis, perceptions et images intérieures.

Les nouvelles technologies ouvrent un champ de possibles qu'il est encore difficile d'appréhender mais qui laissent entrevoir des collaborations fructueuses avec des lieux (musées, galeries, espaces divers...) et entre chercheurs et artistes permettant la mise en place de stratégies narratives qui intègrent des éléments sonores et visuels et facilitent une prise en compte du domaine sensible dans la perspective d'une réflexion heuristique sur les écritures alternatives en sciences sociales.

⁷ To test out: expérimenter, analyser

⁸ To test in (mot inventé): analyser de l'intérieur

⁹ L'expérience d'une séance au tambour, induisant une transe légère a été proposée avec succès lors de mon intervention à la Journée d'étude internationale: Méthodes participatives de l'images, enjeux de la recherche ethnographique, EHESS Paris, du 17 octobre 2016.

BIBLIOGRAPHIE

ANDRIEU, Bernard

2011 Les corps participants, agence épistémique et écologie expérientielle dans les recherches en STAPS depuis 2000», *Staps*, n. 91, p. 77-86.

BAUD, Sébastien (sous la direction de)

2016 *Anthropologies du corps en transes*. Paris: Connaissances et Savoirs.

CARATINI, Sophie

2012 *Les non-dits de l'anthropologie*, suivi de Dialogue avec Maurice Godelier, Paris: éd. Thierry Marchaisse.

CASTAING-TAYLOR, Lucien

1996 Iconophobia: How Anthropology Lost It at the Movies. *Transition*, n°69, p. 64-68.

CASTANEDA, Carlos

1998 (1968) *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*. Berkeley: University of California.

CLIFFORD, James - GEORGES, Marcus (eds.)

1986 *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.

COLLEYN, Jean-Paul,

2005 Fiction et fictions en anthropologie, *L'Homme*, n°175-176, p.147-164.

COX, Ruppert - Wright - Chsitopher - Irving, Andrew (eds.)

2016 *Beyond Text: critical pratice ans sensory anthropology?* Manchester, UK: Manchester University Press.

DE HASQUE, JeanPierre

2014 Corps filmant, corps dansant, *Parcours anthropologiques* [En ligne], mis en ligne le 30 septembre 2014, consulté le 01 octobre 2014.

DESCOLA, Phippe

2005 *Par-delà nature et culture*, Paris: Gallimard.

DUC, Lara

- 2016 Quand le terrain débarque chez l'ethnologue, un grand frère initié et un mari «en transe» in Baud, S.(dir.), *Anthropologies du Corps en Transes*, Paris: Connaissances et Savoirs.

FAVRET-SAADA, Jeanne

- 1977 *Les mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le Bocage*, Paris: Bibliothèque des Sciences humaines, Gallimard.

FRANCE, Claudine de

- 1982 *Cinéma et anthropologie*, Paris: MSH.

GEERTZ, Clifford,

- 1973 *The Interpretation of Cultures*, Selected Essays, New York: Basic Books.

HALLOY, Aranud

- 2006 Un anthropologue en transe: du corps comme outil d'investigation ethnographique, in J. Noret et P. Petit (dir.), *Corps, performance, religion, Études offertes à Philippe Jaspers*, Paris: Éditions Publibook, p. 87-115.

HAMAYON, Roberte

- 1995 «Pour en finir avec la “transe” et l’“extase” dans l’étude du chamanisme», *Études mongoles et sibériennes*, n° 26 (Variations chamaniques 2), Nanterre, Paris: p 155-190.

HERT, Philippe

- 2012 Art, Anthropologie et corps: la réflexivité du chercheur... et celle du clown. *Espaces réflexifs* [carnet de recherche]. reflexivites.hypotheses.org/815

IRVING, Andrew

- 2015 Aux confins de la science, *ethnographiques.org*, n°30, Mondes ethnographiques [en ligne]. www.ethnographiques.org/2015/Irving (consulté le 15.09.2016)

LALLIER, Christian

- 2011 L'observation filmante. Une catégorie de l'enquête ethnographique, *L'Homme* 2, n°198-199, p.105-130.

LAPLANTINE, François

1996 *La description ethnographique, Paris: Editions Nathan.*

LE BRETON, David

2007 Pour une anthropologie des sens, *Vie sociale et raiements*, 4, n° 96, p. 45-53.

LUHRMANN, T.M.

2009 How do You Learn to Know That It Is God Who Speaks? in D. Berliner et R. Sarro (dir.), *Learning Religion: Anthropological Approaches*. New York: Berghahn, p. 83-102.

MACDOUGALL, David

2005 *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton: Princeton University Press.

MAQUET, Jacques

1978 «Warrior or scholar?» in *American Anthropologist*, n°80, p. 362-363.

MAUSS, Marcel

1936 Les techniques du corps, *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934.

MERLEAU-PONTY, Maurice

1946 Sens et non-sens, Paris: Nagel.

MERLI, Laetitia

2010 *De l'ombre à la lumière, de l'individu à la nation. Ethnographie du renouveau chamanique en Mongolie postcommuniste*, Paris: Ecole pratique des hautes études, Centre d'études Mongoles et Sibériennes, Coll. Nord-Asie.

MIDOL, Nancy

2010 *Ecologie des transes, préface de François Laplantine*, Paris: Téraèdre, Coll. L'Anthropologie au coin de la rue.

MOTTIER, Damien

2012 Mettre en scène l'observation, *Journal des anthropologues*, n°130-131, p. 235-259.

- OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre
2000 Le " je " méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain, *Revue française de sociologie*, n°41-3, p. 417-445.
- PETITMENGIN, C.
2001 L'expérience intuitive, avec la préface de Francisco Varela, Paris, L'Harmattan.
- PÉTONNET, Colette
1982 L'Observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien, *L'Homme, Etudes d'anthropologie urbaine*, vol. 22, n°4, p. 37-47.
- POTEL, C.
2015 *Du contre-transfert corporel. Une clinique psychothérapeutique du corps*, Paris: Erès.
- SANSOT, P.
1973 *Poétique de la ville*, Klincksieck, Réédition Petite Bibliothèque Payot, 2004.
- TEDLOCK, Barbara
1982 *Time and the Highland Maya*, New Mexico: Uni. of New Mexico Press.
- TURNER, Aaron
2000 Embodied Ethnography. Doing Culture, *Social Anthropology*, Vol. 8, n°1, p. 51-60.
- TURNER, Victor
1986 *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications.
- VARELLA, Francisco & SHEAR
1999 *The View from Within*, Exeter, Imprint Academy
- VIGARELLO, Georges
2016 *Le sentiment de soi. Histoire de la perception du corps XVIe-XXe siècle*, Paris: Seuil.

FILM/VIDÉO/MULTIMÉDIA

MERLI, Laetitia

- 2016 *Le corps chamanique*. Essai filmique pour une Anthropologie des Ressentis, (15'), Gens de Terrain, France.
Lien Vimeo: vimeo.com/187446520
- 2015 *Bandits*, (25'), Laboratoire de Recherches et d'Analyses en Improvisation Continue, Projet de Robin Decourcy avec des danseurs contemporains, Gens de Terrain, France.
Lien Vimeo: vimeo.com/1et42291676
- 2015 *Aujourd'hui les chamanes*, (83'), film documentaire sur le chamanisme en France, Gens de Terrain, Lauréat d'une bourse de recherche du Ministère de la Culture - Mission du Patrimoine (Patrimoine Immatériel).
Lien Vimeo: vimeo.com/146151061
- 2011 *La Revanche des Chamanes* (55'), Gens de Terrain, ZED, Planète, Prix Mario Ruspoli (Ministère de la Culture) 2011
- 2009 *Shaman Tour* (63') - Fag Prod, Les Ateliers du Doc, CNRS Images, CNC, Maison de l'Image de la Région Basse Normandie, ARTE, Prix Mario Ruspoli 2010

MICHÈLE CROS

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2, FRANCE

JEUX DE REGARDS AVEC L'INVISIBLE. UNE PARTIE LOBI EN HUIT DESSINS

ABSTRACT

This article treats about the use of drawing as a research method during a visual ethnography conducted in Burkina Faso and Ivorian Lobi countries with populations of farmers who are still mainly animist. The emphasis of the article is on the “games of looks” and the invisible, those who reveal the existence of geniuses of the bush that the recent gold rush disrupts. Other games of implicit looks are visually experienced in two types of hunting expeditions: a lion hunt and a photo safari. Finally this article analyzes the ethnographic relationship established with Diniaté Pooda, the author-diviner-healer of the drawings here exposed. In his drawings he explores the heuristic scope of the medium, by doing so he is able to reveal the “effects of presence” of the invisible.

KEYWORDS

Drawing, invisible, bush genius, gold, hunting, lion, safari-photo, Lobi, Burkina Faso, Ivory Coast.

RÉSUMÉ

Cet article est consacré à l'usage du dessin comme méthode d'enquête dans le cadre d'une ethnographie visuelle conduite en pays lobi burkinabè et ivoirien auprès de populations de cultivateurs encore majoritairement animistes. L'accent est mis sur des jeux de regards avec l'invisible à commencer par ceux qui révèlent l'existence de génies de la brousse que la récente ruée vers l'or perturbe.

D'autres jeux de regards implicites sont donnés à éprouver visuellement dans deux types d'expéditions cynégétique: une chasse au lion et un safari photo. Enfin la relation ethnographique nouée avec Diniaté Pooda: l'auteur-devin-guérisseur des dessins ici exposés est elle-même explorée graphiquement en rendant compte de la portée heuristique de ce médium apte à révéler quelques méandres ou effets de présence de l'invisible.

MOTS-CLÉS

Dessin, invisible, génie de la brousse, or, chasse, lion, safari-photo, Lobi, Burkina Faso, Côte d'Ivoire

MICHÈLE CROS

professeur d'anthropologie à l'Université Lyon 2 et chercheur au LADEC (ENS-Lyon/Lyon 2 et CNRS). Elle travaille depuis plusieurs décennies en pays lobi burkinabè et ivoirien tout en étant professeur d'anthropologie à l'Université Lyon 2. Elle a écrit plusieurs ouvrages dont *Anthropologie du sang en Afrique* (1990) et *Résister au sida - Récits du Burkina* (2005). Elle vient de co-diriger avec J. Bondaz et F. Laugrand un numéro de la revue canadienne *Anthropologie et Sociétés* sur *Les liaisons animales - Questions d'affects et l'ouvrage Bêtes à pensées - Visions des mondes animaux* (2015). Nombre de ses recherches ethno-projectives s'appuient sur des dessins réalisés et racontés par leurs auteurs lobi.

univ-lyon2.academia.edu/MicheleCros

¹ Merci à tous ces devins-guérisseurs qui m'initient au monde lobi à chacun de mes retours, de Djientouré Pooda à Fuworé Pooda. Merci encore à Diniaté Pooda l'artiste-voyant et ami en attendant l'exposition de ses dessins à Branly ou aux Confluences... Merci enfin à Quentin Mégret et à Camillo Leon Quijano pour la relecture empathique de cet article.

«Prêter attention au pouvoir révélateur des images suggère une manière de faire de l'anthropologie qui permettrait de relier les singularités ethnographiques à quelque chose de plus large.»
Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts*,
2017: 104

Les images amazoniennes évoquées par E. Kohn, n'ont rien à voir avec celles recueillies en pays lobi burkinabè dont il sera question dans cet article consacré à l'usage du dessin comme méthode d'enquête dans le cadre de ce qui relève d'une sorte d'ethnographie visuelle. Elles n'ont rien à voir mais j'y devine pourtant l'écho lointain d'une proche parenté symbolique. Alors que j'écris ces lignes, je découvre *Comment pensent les forêts* et me retrouve au plus près de certains lieux «hantés» aux yeux des Lobi, là où la latérite affleure entre quelques rochers bizarrement assemblés, en pleine brousse le plus souvent.

A proximité d'un papupar (en lobiri, la langue des Lobi) ou mot à mot: lieu chaud, dangereux, mauvais, les hommes perdent leur assurance coutumière. Ils savent que ces lieux sont hantés, habités ou souvent foulés par de petits êtres au caractère lunatique et à l'humeur grincheuse, invisibles pour le commun des mortels. Dans la littérature africaniste, ce sont les célèbres petits génies de la brousse qui persistent à occuper le vaste territoire de savane arborée à cheval entre le sud ouest du Burkina Faso et le nord est de la Côte d'Ivoire connu sous le nom de «pays lobi».

Ces génies seraient les premiers habitants de la brousse. Aucun culte en tant que tel ne leur est voué mais leur présence s'éprouve au quotidien pour les populations dites du Lobi qui demeurent des cultivateurs majoritairement animistes. Les jeux de regards avec ces génies invisibles qui constituent l'objet liminal de cet article participent du fil des jours ordinaires.

La récente ruée vers l'or leur donne une acuité particulière. D'autres jeux de regard seront ici donnés à éprouver visuellement dans deux types d'expéditions cynégétique dessinés: une chasse au lion et un safari photo menés dans le Parc de la Comoé en pays lobi ivoirien. Enfin la relation ethnographique nouée avec Diniaté Pooda: l'auteur-devin-guérisseur des images ici exposées sera elle-même explorée graphiquement. Elle témoigne de la portée heuristique du dessin en tant que médium permettant de donner à voir et à ressentir quelques effets de présence ou méandres de l'invisible.

LES GÉNIES D'ENCRE DU RORCHACH

En pays lobi, toute allusion à l'invisible commence par l'évocation des petits génies de la brousse. H. Labouret dans sa monographie sur Les Tribus du Rameau Lobi les décrivait tels «de petits dieux à grosses têtes, à cheveux longs, et au corps tellement couvert de poils roux qu'on ne voit pas leur peau. Ces divinités naines, dont la taille n'excède pas celle d'un enfant de six à sept ans, vivent en famille dans la brousse, cultivent la terre à leur manière et possèdent des troupeaux constitués par les buffles, les grosses antilopes, les singes, les lièvres; les pintades, les perdrix, les pigeons sauvages représentent leurs volailles.» (Labouret 1931: 437).

Ces petits génies ne relèvent pas de l'ordre du visible. Mais on a beaucoup à en dire, encore aujourd'hui. Dans une précédente recherche sur l'anthropologie du sang menée en pays lobi, au Burkina Faso et en Côte d'Ivoire, l'évocation de leur présence troublante était récurrente. Lors de tout déplacement dans «l'espace brousse» (Cartry 1979), on peut se retrouver face à un génie (ou kontee en lobiri). Konkilé Pooda, un cultivateur avec lequel je m'entretiens depuis mes toutes premières investigations dans la région, m'avait expliqué, comment, en pleine brousse, on est parfois obligé de fermer les yeux sous l'impulsion d'une force mystérieuse. Ce serait un kontee mâle qui veut «flécher» mais sa femelle l'en empêche. Dans cet autre monde des petits de génies de la brousse, la femelle tient le carquois.

L'arc revient au mâle mais il ne peut décocher qu'après la décision de sa compagne. C'est elle qui décide de lui remettre une flèche. Les génies boivent bien au-delà du raisonnable, ce qui explique leur caractère belliqueux selon les humains (Cros 1990). En clair, il vaut mieux ne pas se retrouver sur leurs chemins même si certains chasseurs et devins-guérisseurs initiés au culte de Bamba ou à celui du Mar (deux esprits liés à la chasse pour le premier et à la divination pour le second) pourraient nouer quelques liens avec ces divinités naines. Louiwélé Pooda, un devin-guérisseur et chasseur avec lequel j'ai beaucoup appris, m'avait relaté l'une de ses rencontres avec un probable génie alors qu'il s'était totalement perdu en pleine brousse lors d'une expédition cynégétique. Une créature étrange lui avait adressée la parole. Elle ne ressemblait à rien de connu même si de loin, on pouvait la prendre pour un humain ou un animal. Il ne pouvait en dire plus, mais il savait qu'il n'était pas en présence d'un être ordinaire. Ce devait être un génie métamorphosé en manque de tabac. Une fois l'offrande conclue, le kontee lui avait

permis de retrouver son chemin. Louiwélé Pooda se souvenait même d'une fois où un autre kontee, après avoir reçu du tabac lui avait indiqué un endroit où le gibier était abondant. Sa chasse avait été bonne mais il avait eu très peur, car toute rencontre avec un ou des génies risque vite de mal tourner avec une perte dans l'errance pour tout horizon (Izard 1979). Les génies flèchent et s'ils ne vous donnent pas une sorte de «maladie du charbon» (ou anthrax), ils peuvent rendre fou celui qui viendrait à les voir. Les génies ne sauraient être vus.

Ces quelques éléments de contexte rendent compte de l'extrême surprise éprouvée par le devin-guérisseur et responsable de l'autel de la terre: Djientouré Pooda lorsque je lui avais montré, lors d'une exploration méthodologique au tout début de mes investigations ethno-psychologiques en pays lobi, il y a plus de trente ans de cela, les planches du test projectif du Rorschach (Anzieu & Chabert 2004) constitué de taches d'encre à interpréter librement. Intrigué et amusé, il se prêta volontiers au jeu projectif de cette épreuve. Ces tâches d'encre dont il pensait que j'étais l'auteur l'inspiraient. La troisième planche le fascina.



FIGURE 1 - PLANCHE 3
DU TEST DU RORSCHACH
(1921), CF. ANZIEU ET
CHABERT (2004)

Comment avais-je pu rendre compte aussi bien du caractère belliqueux des petits génies de la brousse? Il les voyait avec netteté. Ces deux génies se disputaient. Chacun voulait attirer à soi ce qui occupait le milieu de la planche et qu'il n'arrivait pas à identifier avec précision. En revanche le tracé des génies était remarquable. Par quel sortilège graphique avais-je réussi à transcrire

ainsi les dires des devins et des chasseurs avec lesquels je m'entretenais au sujet de ces êtres de la brousse qui m'attiraient tant? J'eus beau démentir être l'auteur de cette planche de test devenu un superbe tableau figuratif sur les génies d'encre, Djientouré Pooda persista dans ses félicitations. Comme on me voyait alors souvent faire de vagues aquarelles, il devenait élémentaire, aux yeux de mon interlocuteur, que j'avais une facilité à relater le monde autre à l'aide de mes pinceaux. Pour paraphraser C. Bosqué (2015) tout se passait comme si j'avais développé une approche imagée non pas «pour me taire» mais bien plutôt pour témoigner avec un certain réalisme de la présence en clair-obscur de ces non-humains.

LE GUET DES GÉNIES SUR UN SITE D'OR

Cela étant, je ne me suis jamais retrouvée face à des petits génie de la brousse même si d'entretiens en entretiens, je deviens dépositaire de leurs us et coutumes racontés avec force de détails par ceux qui ont longtemps été mes principaux interlocuteurs: les devins-guérisseurs du Mar et les chasseurs initiés au culte de Bamba. Je ne les ai jamais vus, me gardant bien de la moindre pérégrination dans ces lieux qu'ils affectionnent. Les traces qu'ils semblent laisser désorientent plus encore ceux qui d'aventure chercheraient à les suivre (Hamberger 2012). Je ne les ai jamais vus mais il m'est arrivé de sentir leur présence, voire leurs «actions de présence» (Lévy-Bruhl in Grimaud, Taylor, Vidal & Dufrêne 2015: 11) lorsque circulant à moto dans tel ou tel bas fond, l'air devient soudain plus chaud et que celui qui conduit accélère bruyamment pour éviter leur rencontre.

«Ils doivent être là, on file vite» m'expliquait parfois Fëssité Pooda, mon compagnon de recherche lors de certains retours très tardifs de la maison du regretté devin-guérisseur Lonkité Pooda à Mindinana. Peu importait la nuit noire, les épis de mil qui blessaient nos jambes, le caractère accidenté de ces chemins de brousse qui semblaient ne cesser de s'entrecroiser deux-trois heures durant comme pour déjouer tous nos repères, il fallait accélérer plus encore le rythme, nous devions tenter de rentrer sains et saufs à la maison. Et le lendemain, en plein jour, nous pouvions tranquillement évoquer le péril auquel nous avons de justesse réchappé, péril lié à l'errance. Il était souvent question des kontee aux cheveux rouges qui se déplacent en groupe de six et que l'on appelle les génies du Mar, d'après le nom de la termitière qu'ils affectionnent. Cette termitière correspond en tous

points à celle dite «en champignon» dans la classification de J. Demangeot (1976). Il s'agit de la quatrième.

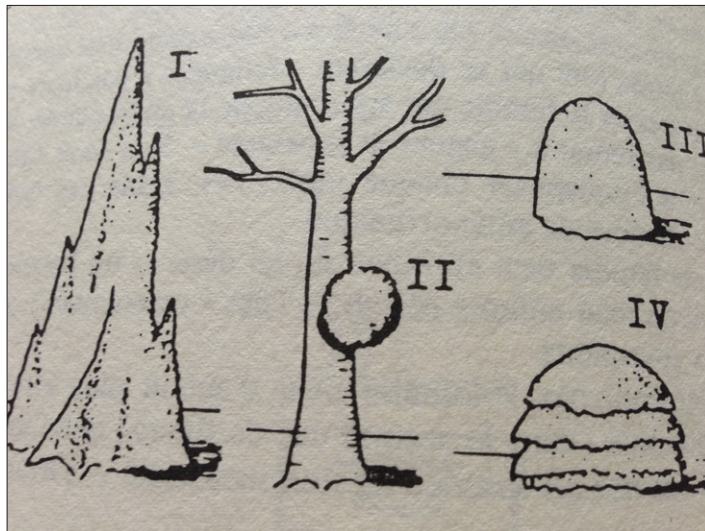


FIGURE 2 - TERMITIÈRES EN CATHÉDRALE (I), EN BOULE (II), EN DÔME (III) ET EN CHAMPIGNON (IV) IN DEMANGEOT (1976: 78)

En pays lobi, Konkilé Pooda, me la décrivait ainsi: «elle est petite avec un chapeau sur la tête, comme un champignon». Ce type de termitière m'expliquait-on sert de maison pour les génies quand ils délaissent les arbres dit «amers» qu'ils affectionnent dans les papupara. Plus généralement ces termitières sont qualifiées de «termitières des génies» et nombre de devins, pour exercer leur art, doivent nouer des relations avec ces divinités naines. L'autel consacré à l'esprit du Mar est confectionné à l'aide de ce type de termitière. Je n'en avais jamais vu jusqu'au jour où, lors d'une récente mission effectuée en janvier/février 2016, sur le chemin du retour de Mindinana emprunté de jour avec Fuworé Pooda, un jeune devin-guérisseur, nous nous retrouvâmes à proximité de plusieurs termitières du Mar. Fuworé Pooda a attiré mon attention. «Regarde, juste à ta gauche, il y a plein de termitières du Mar».

Nous étions à moto, c'est Fuworé Pooda qui la conduisait. Il accepta de s'arrêter, je voulus m'approcher, il m'en empêcha. Pouvais-je au moins prendre une photo. Il ne jugea pas opportune cette prise. On ne savait pas si des kontee se trouvaient dans les parages à ce moment là, en principe non mais dans le doute, autant ne pas les déranger. L'invisible est ici ressenti plus qu'il n'est vu comme le souligne dans un tout autre contexte Delaplace (2016). Nous devions parler à voix basse et remontâmes aussi vite sur la moto, on ne saurait jouer ni avec les génies de la brousse, ni même avec leur image. S'ils sont invisibles ou ne se laissent voir que métamorphosés, comment avais-

FIGURE 3 - TRAVAIL DES ORPAILLEURS SOUS LE REGARD DE GÉNIES DE LA BROUSSE (KONTEE)
DESSIN 1 DE DINIATÉ POODA (2011-2012)



Les génies représentés sont très grands afin d'édifier celui qui visionne ce dessin m'explique Diniaté Pooda. En principe ils sont petits. Parfois, ce sont des géants. De toutes les façons, ces kontee sont extra-ordinaires, aucun doute ne subsiste. Un autre écrit portera sur la particularité de leurs membres, avec ce mouvement inversé des jambes par rapport au reste de leur corps qui désoriente les sens habituels et perturbe celui qui serait tenté de vouloir suivre les pseudo-traces de ces entités invisibles. A souligner, dès à présent, l'étrange couvre-chef rouge dont ils sont affublés. Diniaté Pooda me l'a commenté en prenant soin de m'expliquer tout d'abord que là où se trouve de l'or, il y a des kontee. Dans ces conditions, extraire l'or des collines des papupara est une entreprise particulièrement dangereuse.

Le responsable de la terre doit effectuer de nombreux sacrifices afin que les orpailleurs le plus souvent non lobi et aujourd'hui en grand nombre dans la région, puissent agir sans encombre (Mégret 2008). Il en irait à l'avenir pour quelques représentants de grandes compagnies minières qui prospectent la région (Mégret 2011). Dans le dessin de Diniaté Pooda, «les génies voient les orpailleurs mais les orpailleurs ne les voient pas». Leurs têtes émergent des termitières rouges du Mar qui leur font office de chapeaux.

Ils s'apprêtent à partir tout en regardant avec insistance ces hommes qui s'activent dans les trous qu'ils viennent de creuser. Dans le cadre de cet article, nous en resterons à ce ballet de regards qui jamais ne convergent.

CAHIERS DE DESSINS

L'image de ces orpailleurs travaillant sous le regard des génies de la brousse est extraite d'un cahier entièrement rempli de dessins sur le travail de l'or en pays lobi. Son auteur: Diniaté Pooda est mon jeune frère d'initiation¹. Nous nous connaissons depuis toujours ou presque. Nous nous étions perdus de vue lorsqu'il était parti en migration de travail en Côte d'Ivoire. Diniaté Pooda est revenu après avoir été blessé lors d'affrontements guerriers. Il exerçait en tant que devin-guérisseur dans la zone alors qualifiée de rebelle qui jouxte le parc de la Comoé faisant frontière avec le Burkina Faso. Il est revenu au village. Il a constaté que je travaillais de plus en plus à l'aide de dessins que je faisais réaliser ici et là. J'invitais à dessiner - mais non à illustrer - les objets d'étude sur lesquels je me penchais moyennant la mise en œuvre d'un protocole expérimental (Fabre 2009: 32) ouvert, ethno-projectif, déjà exposé dans plusieurs écrits (Cros 1996 et 2005). Je continuais à observer et à m'entretenir avec les anciens, mais j'usais aussi, principalement avec les jeunes, de ce médium qui me permettait d'entrer dans des mises en fiction graphiques du réel. Ces dernières venaient complexifier les paroles enregistrées à défaut d'observer ce qui ne relève pas du dicible voir de l'audible lorsqu'il s'agit de témoigner de situations délicates en matière d'infections sexuellement transmissibles. Cette narration graphique plurielle a permis de rendre compte de la peur de la contamination volontaire, autrement que dans l'exposé de vagues rumeurs mortifères. Cette mise en dessins et récits, en l'occurrence du sida en pays lobi burkinabè, a contribué à «l'édification d'une nouvelle heuristique interactive» (pour reprendre une expression de l'argumentaire de ce numéro) puisqu'en l'occurrence, l'exposé des mots pour dire la peur de la pandémie me semblait insuffisant pour témoigner de l'anomie ambiante lorsque la maladie, voire même sa seule annonce avait valeur de condamnation à mort au temps où les multi-thérapies d'aujourd'hui n'existaient pas.

Quoi qu'il en soit, nul petit génie de la brousse à l'horizon du sida mais le recours aux dessins et aux commentaires qui les accompagnaient sous la forme de narrations graphiques ou «narrations imaginées» (Calandra 2013) à

¹ Tous les sept ans, les lobi effectuent «une grande marche» initiatique au sujet de laquelle il convient de ne pas être disert. J'ai eu la chance de «partir» en 1981 avec le père et la propre mère de Diniaté Pooda. Cette grande marche n'a rien à voir avec l'initiation aux cultes du Mar ou de Bamba ici mentionnés.

donné étrangement à voir d'autres êtres invisibles tels que les doubles censés se contaminer en premier lieu. Puis le sujet de mes investigations se modifia et suite à la ruée vers l'or que connaît le pays lobi depuis le début des années 2000, l'accent s'est à nouveau porté sur ces génies ou kontee et «l'espace-brousse» qu'ils occupent en compagnie d'autres entités animales, comme les lions que de grands chasseurs persistent à espérer chasser dans le Parc de la Comoé, en Côte d'Ivoire.

Alors que j'allais rendre une visite de courtoisie à Diniaté Pooda, en convalescence, il m'expliqua qu'il aimait dessiner. Il avait d'ailleurs réalisé au nom de sa sœur quelques dessins que j'avais reproduit dans mon ouvrage: Résister au sida. J'ignorais ce subterfuge, mais peu importe, il avait aidé sa sœur qui était alors trop occupée par le lourd labeur du quotidien. Je passais à Diniaté Pooda quelques feutres et feuilles éparses de dessin. À l'occasion de son premier rendu, je compris aussitôt qu'il avait une faculté hors norme pour rendre graphiquement compte de «notre» quotidien lobi. Je lançais un thème et libre à lui de le dessiner comme il l'entendait, en usant d'autant de feuilles qu'il le voulait. Son inspiration ne devait pas être bridée par des contingences matérielles. Puis j'enregistrais ses commentaires développés à la façon d'un entretien cadré par ses seules productions graphiques. Lorsqu'il avait achevé un ou deux cahiers, il me faisait appeler et nous nous perdions, avec une félicité partagée, dans les méandres de ses récits imagés qui donnent à voir autrement le réel que l'enquête ethnographique s'efforce de dépeindre. Il a vite pris plaisir à cet exercice singulier et aux premiers dessins épars ont succédé de véritables nouvelles graphiques déployées sur des cahiers canson de 24 pages. Par exemple, alors que je lui demandais de traiter du don de sang, il consacra un cahier entier à ce thème en l'illustrant de manière conventionnelle à mes yeux, autrement dit dans un contexte hospitalier. Puis il complexifia la situation en évoquant un autre don de sang dans le cadre d'une chambre des esprits suite à une attaque en sorcellerie où il donna à voir ce qui échappe à la perception ordinaire, à savoir un sorcier et son chien en train de passer à l'action dans le monde de la nuit (Cros 2016).

Nous prîmes vite le pli, à chaque retour sur le terrain, je lui passais plusieurs cahiers de dessin, des crayons, des gommes, des feutres en grand nombre et de textures diverses. Il dessinait, me faisait appeler et nous commentions ses dessins un à un. Parfois le commentaire était bref mais le plus souvent, de digression en digression,

nos échanges duraient des heures et - à la lumière d'une lampe-torche-frontale - je notais avec ravissement ces plongées en apnée imagée dans un monde si difficile à comprendre à l'aide des outils classiques de l'observation ethnographique. Etrangement, une fois le cahier empli de dessins refermé, Diniaté Pooda devenait taiseux. Parler pour parler ne l'intéressait pas. Ce qui l'animait, c'était ses dessins. Il me commentait à haute voix les aventures de ceux, humains et non-humains confondus qui animent l'univers Lobi et qu'il avait fait vivre sur et dans les pages de ses cahiers. Maintes fois, je suis parti à la recherche d'interlocuteurs dont j'ai découvert l'existence à la suite de leurs descriptions imagées sous les feutres de Diniaté Pooda. Lors de mon dernier retour sur le terrain, il était à nouveau en Côte d'Ivoire, mais il reviendra et notre enquête graphique commune se poursuivra. En 2009, Diniaté Pooda consacra de lui-même plusieurs dessins à cette manière de procéder dans un cahier me dépeignant «en enquête».



FIGURE 4 -
L'ETHNOGRAPHE «AMÈNE
LE MATÉRIEL DE DESSIN»
DESSIN 2 DE DINIATÉ
POODA (2009)

Comme à son habitude, Diniaté Pooda procède à une emphase graphique sur le sujet principal de son dessin: à savoir le cahier, la boîte de feutres, la gomme, le taille crayon et la règle que je lui tends. Diniaté Pooda porte un complet blanc que je ne lui connaissais pas. «Avant j'en avais un, mais c'est mon petit frère qui a pris cela, il l'a amené à Banfora». Diniaté Pooda me dessine avec, sous le bras, un autre grand cahier canson de 24 pages: «c'est toujours comme ça, c'est pour plus tard». Je suis prévoyante. Je sais bien que Diniaté Pooda dessine beaucoup et j'espère à chacun de mes retours qu'il pourra trouver

le temps de remplir plusieurs cahiers. Je lui ramène une lampe-frontale car il dessine la nuit. Le jour, il est trop occupé avec les travaux champêtres et les nattes qu'il va vendre au site d'or qui se trouve à quelques kilomètres de sa maison. Il renoue avec une pratique dont il se souvient: «tout petit déjà, à l'école primaire, c'est le maître qui m'appelle, je fais le croquis, le squelette c'est moi qui dessine pour mes camarades». A l'arrière-plan, Diniaté Pooda a représenté la belle maison bleu qu'il espère pouvoir construire, plus tard «si j'ai une vie longue, Dieu va faire». Dans le commentaire du dessin qui faisant suite à celui venant d'être présenté ici, Diniaté Pooda m'explique «c'est comme l'autre jour, comme aujourd'hui, tu me demandes des commentaires, qu'est-ce que c'est que cette image et tu écris (...). C'est toi et moi, je te parle de mes travaux et toi tu commences de noter. Moi je parle et toi tu écris. On est sous les deux arbres habituels, avec les deux cases au toit de paille, l'autre que j'avais fait, c'est au futur si j'ai de l'argent. Et là c'est le présent, je suis dans une maison de paille».

D'UN REGARD L'AUTRE, EN BROUSSE

Le «Moi je parle et toi tu écris» a été précédé d'un «Moi je dessine» à partir de quelques sujets d'étude vagues à souhait afin de ne pas induire un certain type de production graphique. Il ne s'agit en rien d'illustrer une thématique de recherche déjà explorée lors des entretiens ethnographiques. Nul «criblage» (Coquet 2009: 202) prédéfini pour autant que cela soit possible avec un interlocuteur connu de longue date et dont je suis la grande sœur d'initiation. Cependant Diniaté Pooda connaît autant mes thèmes de prédilection que mon goût pour l'inattendu. J'aime être déroutée par ses dessins et fascinée par ses longs commentaires qui me plongent dans un univers dont je mesure à chaque retour sur le terrain l'opacité abyssale. Il s'agit bien ici non seulement de «dire avec le dessin» (idem: 192) mais de témoigner d'un vécu particulièrement dense et riche. Diniaté Pooda a été cultivateur au Burkina, devin en zone dite «rebelle» en Côte d'Ivoire et il est revenu blessé au pays avant de se convertir un temps au protestantisme. Et aujourd'hui il est reparti en basse Côte d'Ivoire, à la frontière de la Guinée pour devenir planteur. Sa parole imagée doit pouvoir se déployer dans des univers auxquels je n'ai et n'aurai jamais accès. Mon imagination est prise de court. Le caractère déroutant de l'exploration menée participe de ce dispositif méthodologique expérimenté à une

autre échelle avec des jeunes lors de mes travaux sur le sida dans le cadre d'une approche ethno-projective (Cros 1997). L'image possède une fonction «d'embrasseur» de la parole. Dans le cadre du travail mené sur le sida, les images du mal récoltées ont révélé toute la complexité d'un imaginaire de la contagion qui a enrichi l'étude des représentations sociales et culturelles du mal moyennant la prise en compte de la dimension fantasmatique inhérente à cette affection. En faisant dessiner, narrer et dire le sida, tout un «penser-fantasmer» (Brelet 1986) accoucheur de sens est advenu sous les feutres de ces témoins graphiques. Les antiques constituants de la personne se sont retrouvés mobilisés, à commencer par le double invisible qui le premier est censé «attraper le mal» lorsqu'il quitte son enveloppe corporelle.

En d'autres mots, et pour en revenir au travail mené avec Diniaté Pooda, nous sommes ici, en usant de ces «dessins parlants» (Jolly 2011) face au pendant graphique de l'entretien dit «non directif» mené en l'occurrence avec un acteur-observateur à l'acuité visuelle remarquable. À l'aide de simples feutres, Diniaté Pooda dépeint le monde tel qu'il le perçoit autant qu'il l'imagine et accepte de le partager dans le cadre de cette investigation au long cours sur un même lieu de vie devenu un terrain partagé. Cette année là, en 2009, je menais l'enquête sur les lions. Les jeunes de notre village les ont dessinés sous tous les angles, allant du plus convenu au moins familier (Cros 2010). Diniaté Pooda quant à lui, m'a rendu un cahier entier intitulé «Chasseurs de lions en Côte d'Ivoire» en 12 tableaux et comme le sujet l'intéressait tout particulièrement il a pris la moitié d'un autre cahier pour compléter sa narration en évoquant une autre type d'expédition cynégétique: à savoir un safari photo. Au tout début de son premier cahier figure un dessin qui n'est pas sans faire songer à celui qui met en scène les orpailleurs sous le regard des génies de la brousse reproduit plus avant dans cet article. Ici ce sont les chasseurs qui marchent. La scène se passe dans le Parc de la Comoé ou Forêt de Mata: «c'est là-bas que les chasseurs peuvent gagner du gibier».

C'est interdit. Diniaté Pooda s'amuse de cette remarque si polie de l'ethnographe: «c'est interdit, mais on s'en va». Diniaté Pooda a dessiné Kaliré: un grand dozo ou chasseur d'un village proche du nôtre accompagné de Bonkoré. Kaliré marche en tête. Bonkoré transporte sur son vélo «de la farine et des ignames pour pouvoir manger», ils vont s'installer une ou deux semaines. C'est une véritable expédition de chasse.

FIGURE 5 - «LE LION A VU
LES CHASSEURS MAIS LES
CHASSEURS NE L'ONT PAS
VU» DESSIN 3 DE DINIATÉ
POODA (2009)



SE RENDRE INVISIBLE AUX YEUX D'UN LION

Cette calebasse de Bamba ornée de pics de porc-épic joue un rôle clé dans l'expédition dessinée. C'est elle qui va sauver Bonkoré l'accompagnateur du grand dozo. La scène dépeinte est ainsi racontée: «le chef de la brousse (le lion) chasse le chasseur. Il veut attraper le chasseur mais grâce à Kaliré le dozo, il va être sauvé». Kaliré est un véritable grand chasseur et devin-guérisseur réputé, dont j'ignorais, jusqu'à ce dessin, l'existence «dans la vraie vie». Je vais faire sa connaissance à la suite de cette représentation graphique. Kaliré Kambou n'a pas tué de lion selon ses propres dires mais il est bien reconnu par tout un chacun comme un grand dozo. Il n'a pas tué de lion, il sait que c'est interdit. La chasse est aujourd'hui très réglementée tient-il à me préciser.

Il me montre sa carte officielle de dozo. Cette appellation non lobi de dozo est désormais courante dans la région. Elle supplée sans la recouvrir entièrement le vocable de bambadar ou grand chasseur en lobiri (Cros 1990). A l'origine, les dozos constituent des confréries de chasseurs Malinkés et Bambara (Kedzierska-Manzon 2014). Lors des récents conflits en Côte d'Ivoire, certains dozos ont été appelés à maintenir l'ordre dans les zones «dites rebelles». Pour en revenir de façon plus littérale au cahier empli de dessins de Diniaté Pooda, plusieurs scènes sont dépeintes dont un lion en train de guetter des biches à côté d'une termitière, puis ce même lion qui a «attrapé la biche qu'il avait guettée. Le lion a bondi sur son gibier et il est en train de dévorer sa viande et le chef dozo Kaliré jette un coup de fusil sur le lion». Dans un autre dessin ce lion attaque un hippopotame. Diniaté Pooda me précise qu'il s'agit toujours du même lion. «Le chasseur l'a fusillé mais le sang n'est pas tombé. Des fois quand on fusille un animal, le sang rentre dans le cœur (...) Il a été pris mais il est toujours actif». La preuve en est dans le dessin qui suit et ici reproduit.



FIGURE 6 - «LE CHEF DE LA BROUSSE (LE LION) CHASSE LE CHASSEUR»
DESSIN 4 DE DINIATÉ POODA (2009)

«Le chef de la brousse (le lion) chasse le chasseur. Il veut l'attraper mais grâce à Kaliré, il va être sauvé. Kaliré a donné un coup de fusil en se plaçant sur une termitière. C'est Kaliré avec sa calebasse de Bamba avec des pics de porc-épic, sa queue de Bamba et ses bracelets. L'autre chasseur n'a rien, il n'a pas de fétiche, c'est pour cela qu'il ne peut rien faire face à un lion. Il a un habit de chasseur mais il n'a pas de fétiche de Bamba. C'est le fétiche qui aide le chasseur à se transformer».

En effet m'explique Diniaté Pooda c'est en mettant à terre sa calebasse de Bamba qui lui sert de couvre-chef que Kaliré a pu agir sans risque. Cette fameuse calebasse de Bamba s'est transformée en termitière. Le chasseur l'a alors remise sur sa tête et de là, en prenant place sur cette termitière, il a pu tirer sur le lion. Tout se passe comme s'il s'était confondu avec la termitière.

Dans le dessin, on peut visualiser cette double opération de dissimulation. L'habit du chasseur se confond avec la terre ocre de la termitière. Seules les chaussures et surtout la queue fétiche de Bamba portée en bracelet se détachent. Cette image «qui procède, qui "vient" du réel, en est porteuse, en est «chargée» et en signale d'autant plus la présence que cette réalité-là est d'une autre nature que celle des objets quotidiens» (Prado 1996: 9-10).

Dans nos toutes premières recherches, il était déjà question de cette calebasse de Bamba censée, dès lors qu'elle était mise à terre en situation cynégétique dangereuse, frapper d'inertie l'animal menaçant (Cros 1990: 185). Les devins du lobi, dont un certain nombre sont aussi de grands chasseurs, font par ailleurs un grand usage de ces pics de porc-épic. Lorsque le devin exerce son art de la divination, il lit et déchiffre l'au-delà du quotidien dans une poterie emplie d'eau de la Volta, le fleuve qui mène de l'autre côté, vers le pays des morts. Il lit en s'aidant d'un pic de porc-épic qu'il plonge dans son canari de divination. Il lit et voit ce qui se dérobe aux regards ordinaires tout en participant d'une certaine «iconographie implicite» ou «tradition de l'image qui n'a pas de support matériel explicite, mais qui se fonde sur un ensemble récurrent de pratiques d'orchestration de l'imagination visuelle» (Canna 2016: 44). Le devin serait ainsi en mesure de repérer les doubles invisibles de ceux qui vont ne pas tarder à mourir à l'aide de figures pathognomoniques aux contours précis (Cros 1995).

Ici en mettant à terre sa calebasse de Bamba puis en s'en recouvrant, Kaliré peut «tirer» le lion qui s'est attaqué au chasseur non initié poursuivi. Tout se passe comme si Kaliré serait alors devenu invisible aux yeux du lion. «Il s'est transformé» à l'instar de cette termitière née de la pose à terre de sa calebasse de Bamba. Si «figurer, en somme, c'est donner à voir l'armature ontologique du réel» (Descola 2011:17), alors cette figuration se doit de témoigner graphiquement de l'agence de l'invisibilité, en l'occurrence de celle de Kaliré l'initié au culte de Bamba qui entre dans le hors champ de vision du lion afin de sauver son assistant poursuivi.

Dans le film de Jean Rouch: *La Chasse au lion à l'arc* (1967), une semblable opération de dissimulation est donnée à capter au «pays de nulle part» dans «la brousse qui est plus loin que loin» (Colleyn 2008), l'invisibilité s'éprouve pendant quelques fractions de seconde sidérant le spectateur face à cet effet spécial qui participe du rendu visuel d'une expérience mainte fois vécue par les grands chasseurs du Lobi. Dans le récit visuel conté par Diniaté Pooda, le tir rendu visible de Kaliré frappe le lion qui ne peut le voir en raison de l'efficacité de sa calebasse de Bamba. Cette opération est d'autant plus étonnante que nous avons déjà été le témoin de l'acuité visuelle du «chef de la brousse» dans le précédent (cf. Figure 5). Diniaté Pooda précise que «le lion a de grands yeux et de grandes dents. Ses yeux voient très loin», version lobi du «regard hypnotique» du lion évoqué par Julien Bondaz (2014) dont on persiste à prendre garde dans un contexte de zoos en Afrique de l'Ouest.



FIGURE 7 - «LES
TOURISTES
PHOTOGRAPHIENT LES
LIONS» DESSIN 5 DE
DINIATÉ POODA (2009)

JEUX DE REGARDS LORS D'UN SAFARI PHOTO

Point de zoo en pays lobi, mais des touristes peuvent visiter le parc de la Comoé en Côte d'Ivoire. Ce ne sont pas des chasseurs, «ils ne tuent pas» me précise Diniaté Pooda. «Les blancs sont venus, les touristes sont montés dans l'hélicoptère des eaux et forêts». On retrouve les couleurs de la Côte d'Ivoire sur l'avion. Reste que la scène est censée se passer lors des conflits. «C'est l'hélicoptère des rebelles des eaux et forêts», les touristes les auraient contactés et leur auraient demandé la permission pour effectuer ce qui relève du safari photo. «Je l'ai vu, c'est là-bas que je l'ai vu» rajoute Diniaté Pooda.

«Les touristes photographient les lions, sûrement un lion et deux lionnes car deux lions et une lionne, ça ne peut pas marcher. Ici, c'est le mâle qui s'est levé, il a vu les femelles et il fait le fier».

Dans le dessin d'après «les touristes sont descendus de leur voiture, ce sont des blancs touristes qui marchent. Ils n'ont pas peur du lion. Une femme est même en train d'en montrer un». Comme ces touristes me semblent tout de même s'approcher un peu trop du lion, Diniaté Pooda s'amuse de mon étonnement. «Le lion n'est pas méchant, si tu n'as pas fait quelque chose de mauvais, il ne t'attaque pas sinon il s'en serait pris à tous les chasseurs».

FIGURE 8: ILS N'ONT PAS
PEUR DU LION »
DESSIN 6 DE DINIATÉ
POODA (2009)



Diniaté Pooda tient enfin à me rassurer. «Les touristes sont loin, dans le cahier ils sont tout près mais en fait ils sont loin, c'est parce que c'est dans le cahier». En d'autres mots, je suis invitée à prendre de la distance avec le caractère littéral de sa production graphique. Il s'agit d'une représentation et Diniaté Pooda joue, à sa façon, avec la perspective. L'acte de figurer peut différer du simple dévoilement «au profit d'un effet de présence» précisent de Vienne et Moiroux dans l'éditorial d'un numéro d'Images Re-vues intitulé «Figurer les invisibles» (2011). Les appareils photos ici dessinés, en action dans le dessin 5 et portés en bandoulière dans le dessin 6, dupliquent cette injonction à la distanciation imagée. Les jeux de regards captés par Diniaté Pooda témoignent de ces effets de présence réfractés. Dans le dessin 5 un humain photographie des lions qui ne les voient pas, le mâle étant trop occupé à «faire le malin» devant les deux femelles. Dans le dessin 6, les regards du lion et des trois touristes vont dans la même direction mais si les humains le voient, le

lion les ignore comme s'il savait que le déclic de l'appareil photo jamais ne tue au sens littéral.

COMMUNION VISUELLE EN GUISE DE CONCLUSION

Dans le cahier de Diniaté Pooda me représentant «en enquête», je me retrouve à deux reprises en train de prendre des photos. Dans ses commentaires, Diniaté Pooda m'appelle Gnirabourouna: «celle qui a pu revenir». Il s'agit de mon nom d'initiation, relatif à «la grande marche» évoquée à mots couverts plus avant. Dans l'un de ces deux dessins, je prends en photo Kaliré en pleine action sacrificielle en focalisant mon objectif sur l'autel déjà fort ensanglanté.



FIGURE 9 -
«GNIRABOUROUNA
PHOTOGRAPHIE KALIRÉ
LE GRAND CHASSEUR
EN TRAIN DE FAIRE SON
SACRIFICE»
DESSIN 7 DE DINIATÉ
POODA (2009)

Cela ne m'est jamais arrivé. Comme je l'ai évoqué plus avant, j'ai rencontré Kaliré Kambou suite à sa découverte dans le cahier consacré aux chasseurs de lions en Côte d'Ivoire. Le contact a été bon, très bon. Nous avons fortement sympathisé. Je l'ai revu à plusieurs reprises, y compris lors d'une recherche récente sur les chauves-souris en lien avec Ebola mais je n'ai jamais assisté à une telle scène, tout du moins avec lui. Cette précision ne trouble pas Diniaté Pooda.

«Quand tu es arrivée dans sa cour, une poule avait déjà été sacrifiée. Tu as demandé la permission de photographier donc tu peux photographier sans problème» et c'est alors que Diniaté Pooda me livre nombre d'informations sur l'autel tutélaire de Bamba puisqu'il vient de le dessiner avec moi devant. Kaliré le dozo sacrifiait une poule pour son Bamba. Je n'insiste pas.

Le dessiné qui participe d'un certain virtuel complexifie le réel plus qu'il ne s'y oppose.

Diniaté Pooda a dessiné ce que je n'ai pas vu ou ne me souviens pas d'avoir vu. «Le voir de ses yeux» complète la «vision divinatoire» du voyant (Delaplace 2009: 265). Diniaté Pooda est un devin et ses nouvelles graphiques témoignent aussi de cette vision autre ici dessinée et partagée. Quoi qu'il en soit, lors du commentaire de ce dessin 7: (figure 10), j'enregistre et note les précieuses informations ainsi récoltées grâce à cette mise en scène imagée qui autorise cet échange de paroles. En outre, je suis devenue son amie si j'en crois le titre qu'il a donné à cette image dans lequel je le photographie en train de dessiner avec Sarah sa femme et leurs deux enfants: Barthélémy et Blanche.

FIGURE 10 -
«GNIRABOUROUNA
PHOTOGRAPHIE SON AMI
QUI DESSINE AVEC SA
FAMILLE»
DESSIN 8 DE DINIATÉ
POODA (2009)



«C'est bon» me commente Diniaté Pooda. «Dessiner: ça donne de l'intelligence, mes enfants à l'école, peut-être que s'ils ont bon cœur, ils vont dessiner aussi, ils se souviendront du moment où leur papa dessinait». En l'occurrence, il n'effectue pas son autoportrait sur la page blanche du cahier représenté comme il me le précise. Il se représente en train de dessiner pour cette photo souvenir chargée d'illustrer cette communion visuelle qui passe par le truchement de l'appareil photo me concernant et du feutre dont il use avec brio. Il nous dessine, avec juste une petite différence dont il illustre le caractère illusoire. Pour se représenter, lui et sa famille, il use du feutre noir et recourt au marron pour rendre la couleur de ma propre enveloppe corporelle. Nos intériorités invisibles sont semblables, nul long discours, son dessin révèle l'essentiel, l'au-delà du perceptible via ces regards qui enfin convergent.

RÉFÉRENCES

- ANZIEU, Didier - CHABERT, Catherine
2004 Les méthodes projectives. Paris: PUF.
- BOSQUE, Camille
2015 Enquête au cœur des fabLabs, hackerspaces, makerspaces - Le dessin comme outil d'observation, *Techniques & Culture* 2 (64): 168 -185.
- BONDZ, Julien
2014 L'exposition postcoloniale - Musées et zoos en Afrique de l'Ouest (Niger, Mali, Burkina Faso). Paris: L'harmattan.
- BRELET, Françoise
1986 Le TAT - Fantômes et situation projective. Paris: Dunod.
- CALANDRA, Maëlle
2013 Faire dessiner le terrain - La nature à «risques» et les jardins de subsistance de Tanna et Tongoa (Vanuatu), *Techniques & Culture* (60): 128 -201.
- CANNA, Maddalena
2016 Des images en quête de supports - L'iconographie implicite des crises hallucinatoires grisi siknis, *Images Re-vues* [En ligne], 13, mis en ligne le 15 janvier 2017, consulté le 04 mars 2017. URL: imagesrevues.revues.org/3969
- CARTRY Michel
1979 Du village à la brousse ou le retour de la question. A propos des Gourmantché du Gobnangou (H.-V;) in M. Izard et P. Smith (eds), *La fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, Paris, Gallimard: 265 - 288.
- COLLEYN, Jean-Paul
2008 Jean Rouch à portée des yeux, *Cahiers d'études africaines* 191: 585 - 605.
- COQUET Michèle
2009 L'«album de dessins indigènes» - Thérèse Rivière chez las Ath Abderrahman Kebèche de l'Aurès (Algérie), *Gradhiva* 9: 198 - 203.

CROS, Michèle

- 1990 Anthropologie du sang en Afrique - Essai d'hématologie symbolique chez les Lobi du Burkina Faso et de Côte d'Ivoire. Paris: l'Harmattan.
- 1995 Engrenage sidéen pour double apeuré. Le devenir des constituants de la personne en temps de sida chez les Lobi du Burkina Faso, *Religiologiques* 12: 65-82.
- 1996 Quatre fictions graphiques pour illustrer la conception fantasmatique du don de sida in Benoist J. & Desclaux A.(eds), *Anthropologie et sida - Bilan et perspectives*, Paris, Karthala: 315 - 322.
- 1997 Faire dire, dessiner et narrer le sida - Un vivier de sens en Pays Lobi Burkinabè in *Le sida en Afrique - Recherches en sciences de l'homme et de la société*, ANRS-ORSTOM, Avril 1997: 87-93 (en collaboration avec P. Msellati & S. Kambou).
- 2005 Résister au sida - Récits du Burkina. Paris: PUF.
- 2010 Dessine-moi un lion - Tableaux de chasse du lobi (Burkina Faso et Côte d'Ivoire) in M. Cros et J. Bondaz (Eds), *Sur la piste du lion - Safaris ethnographiques entre images locales et imaginaire global*. Paris, L'Harmattan: 89 - 105.
- 2016 Deux dons de sang mis en dessins au Burkina - Du centre médical à la chambre des fétiches in J. Chiaroni, D. Chevé, C. Berland-Benhaim et P. Le Coz (eds), *Le sang - Donner et recevoir*, Paris, CNRS Editions: 151 - 170.

DE VIENNE, Emmanuel - MOIROUX, Sophie

- 2011 «Éditorial», *Images Re-vues* [En ligne], 8
Figurer l'invisible, mis en ligne le 20 avril 2011,
consulté le 09 février 2017.
URL: imagesrevues.revues.org/1380

DELAPLACE Gregory

- 2016 L'invisible que les chevaux mongols ressentent, consulté le 15 février 2017. www.huffingtonpost.fr/bloggers/gregory-delaplace/
- 2009 L'invention des morts - Sépultures, fantômes et photographie en Mongolie contemporaine. Paris: Centre d'Etudes Mongoles et Sibériennes Ecole Pratique des Hautes-Etudes.

DEMANGEOT, Jean

- 1976 Les espaces naturels tropicaux. Paris: Masson.

DESCOLA, Philippe

- 2010 Manières de voir, manières de figurer in P. Descola (ed.), La fabrique des images - Vision du monde et formes de la représentation, Paris Somogy - Musée du Quai Branly: 11 - 19.

FABRE, Daniel

- 2009 «C'est de l'art !» Le peuple, le primitif, l'enfant, Gradhiva: 4 - 37.

GRIMAUD Emmanuel, TAYLOR-DESCOLA Anne-Christine, VIDAL Denis et DUFRÊNE Thierry

- 2015 Qui est là? Présences-limites et effets de personne, Persona Etrangement humain, Paris-Arles, Musée du Quai Branly-Actes Sud: 10 - 17.

HAMBERGER, Klaus

- 2012 Traces des génies in D. Casajus et F. Viti (eds), La terre et le pouvoir. A la mémoire de Michel Izard, Paris, CNRS Editions : 197 - 214.

IZARD, Michel

- 1979 Transgressions, transversalité, errance in M. Izard et P. Smith (eds), La fonction symbolique. Essais d'anthropologie, Paris, Gallimard: 289 - 306.

JOLLY, Eric

- 2011 Ecriture imagée et dessins parlants - Les pratiques graphiques de Marcel Griaule, L'Homme 200: 43 - 82.

KEDZIERSKA-MANZON, Agnieszka

- 2014 Chasseurs mandingues. Violence, pouvoir et religion en Afrique de l'Ouest. Paris: Karthala.

KOHN, Eduardo

- 2017 Comment pensent les forêts - Vers une anthropologie au-delà de l'humain. Paris: Zones sensibles.

LABOURET, Henri

- 1931 Les tribus du rameau Lobi. Paris: Institut d'ethnologie.

MEGRET, Quentin

- 2008 L'or «mort ou vif» - L'orpaillage en pays lobi burkinabè in M. Cros et J. Bonhomme (eds),

- Déjouer la mort en Afrique - Or, orphelins, fantômes, trophées et fétiches, Paris, L'Harmattan: 15 - 41.
- 2011 Permis de recherche sur la Toile - Les compagnies minières d'exploration au «pays des hommes intègres» in M. Cros et Q. Mégret (eds), Net et Terrain - Ethnographie de la n@ture en Afrique, Paris, Editions des archives contemporaines: 151 - 182.
- PRADO, Patrick
- 1996 L'image est-elle habitée?, Xoana - Images et sciences sociales - Le regard des anges, Jean-Michel Place: 9 - 17.
- ROUCH, Jean
- 1967 La Chasse au lion à l'arc, Les films de la Pléiade, 1H16.

OFF-TOPIC ARTICLES

CELESTE PEDRI-SPADE

SCHOOL OF NORTHERN AND COMMUNITY STUDIES -
LAURENTIAN UNIVERSITY

THE DAY MY PHOTOGRAPHS DANCED: MATERIALIZING PHOTOGRAPHS OF MY ANISHINABE ANCESTORS

ABSTRACT

This research explores the role of Anishinabe photographs as distinct material things, in Anishinabeg memory production. Through the materialization and transformation of six (6) photographs of her ancestors, the author as an Anishinabekwe (Ojibwe) artist/researcher, draws upon performative and embodied aspects of Anishinabeg ways of knowing, emphasizing the agency of the materials worked with in the process of meaning-making. Research findings stress the importance of conceptualizing Anishinabeg memory as a visceral, relational, intuitive, creative, and sensorial experience to strengthening relationships to the ancestral past, now and into the future. By locating Anishinabeg photographs as distinct Indigenous things—things that can be worked with as opposed to simply “read”—the author transcends ontological and methodological limitations often associated with photographs in order to trace or “stitch” through the different relationships between actants made visible, sensible and knowable through a material and phenomenological oriented approach that is informed her identity and cultural teachings.

KEYWORDS

Anishinabeg; photography; materiality; memory; regalia; Indigenous; Ojibwe

CELESTE PEDRI-SPADE

Dr. Celeste Pedri-Spade is an Indigenous visual anthropologist and artist. She is Anishinabekwe (Ojibwe) and Band Member of Lac Des Mille Lacs First Nation. Dr. Pedri-Spade is an Assistant Professor at Laurentian University in Sudbury, Ontario Canada where she holds the appointment of the inaugural Director of the Maamwizing Indigenous Research Institute. Dr. Pedri-Spade is a practicing artist (textiles and photography) who has exhibited in both international and local spaces and has distributed her art to Indigenous community members across North America. Her primary research interest is in the role of Indigenous art in decolonial praxis and she has published in international peer-reviewed journals on this subject. Please email all correspondence to cpedri@laurentian.ca

Focused on the straight seam under my fingertips, I glide the fabric forward...slowly, intentionally... in anticipation. With the last and final stitch, I raise the needle, lift the metal foot, and carefully lift the finished dress towards me. I reach for my scissors and cut the thread, releasing the finished piece from the machine. As I hold up the dress to examine my work, the calico cotton transforms into a blanket of faces. People that I recognize but do not really know. As I look closer, I see that I am holding images of my ancestors: A dress of photographs underneath satin ribbons, floral appliques and jingle cones. I understand that I am just dreaming. I am aware that I will awake soon. But in that moment I am overwhelmed by the urge to put this dress on. I long to feel the fabric against my skin...to hear the sound of its metal cones....

INTRODUCTION

I remember the day I recounted this dream to my mother at her kitchen table back in 2011. Like always, she was busy working. Every evening her kitchen transformed into her “sewing space”—a space where many beautiful regalia items materialized through her creativity, ingenuity, patience, and skill. A space that had also been my classroom for many years. While some mothers may have responded with a question like, “well, what do you think that dream meant?” My mother, sitting at her sewing machine, framed, as always, by the clutter of the evening’s work, responded with, “so what will you learn from doing it?”

And with this simple, yet significant question, I embarked on a two-year project revolving around the materialization of 6 family photographs taken of my Anishinabe¹ ancestors. I set out to make Anishinabe regalia—regalia used in ceremony and dance—with images located within our family album. The resulting work became part of an exhibition entitled, *The Teaching is in the Making*.² The images, taken from around the early 1920s to the late 1960s, spanned four generations of our family. They were selected from a larger community-based project I facilitated that brought together 82 photographs from other Anishinabeg family albums taken during the same time period. As a result of a collaborative research agenda that respected the wishes of these families, I prepared a *community-catalogue* - a tangible visual resource that included all 82 photographs (see Pedri-Spade, 2016)

¹ Anishinabe (Anishinabeg, plural) is a term used by the Odawa, Ojibwe, Potawatomi, and other Algonquin indigenous peoples (also referred to as Aboriginal or First Nations peoples). Anishinabe territory extends from Quebec westward to around the Great Lakes of Ontario and parts of Manitoba and south to areas in Wisconsin, Michigan, Minnesota and North Dakota.

² The Teaching is in the Making was held at the Thunder Bay Art Gallery June 28-September 4, 2016

While the creation of this community archival resource was significant, I felt like something was missing. I wanted to do something more. While I found tremendous value and meaning in gathering the images, documenting information about our relatives, and facilitating opportunities for Anishinabeg to come together, re-connect and reclaim stories about our past that had colonial authorities had, for generations, oppressed or erased, I still felt that there was a piece missing. I felt a deep voice, like a piece of me was missing in this project. I felt the work was unfinished. I wanted more from my family photographs and at the same time I wanted to do more for these images because experiencing them in an album or a book left me unsatisfied. As an Anishinabekwe³, so much of who I was, was defined by and through my ability to create things; to bring together different materials in transformative processes. I understood and was most comfortable with myself as a maker of things. I can hear my mother now:

Anishinabekwewag⁴ are makers! We make things for our people - our families - food, clothing, blankets, ceremonial clothing, slippers, baskets, etc. It is what we do. It is who we are. (M. Pedri, personal communication, September 2012)

There are a few introductory points about the significance of such an undertaking that I must attend to from my position as an Anishinabekwe and as a visual anthropologist. My first point relates to the value of dreams or dreaming to Anishinabe knowledge and research. Within Anishinabe worldview, dreams are valuable tools. As Marsden (2004) illustrates, dreams are especially helpful in guiding a person's actions towards achieving knowledge goals or making sense of the world. My second point relates to my identity and role as a practicing visual anthropologist with a particular interest in, and commitment to, linking processes and practices of remembrance, family stories, photography, materiality and creativity. As an Anishinabekwe artist and researcher I find myself "at home" exploring those fluid, messy and critical spaces where I can not only write about history but think, smell, and touch it. Therefore, I locate myself within what Stoller (2015) describes as the multi-sensorial spaces where stories of the past are told and retold, experienced and understood through sound, movement, scent and touch. Third, in making regalia based on these photographs, I immediately locate photographs not simply as finished items that can be *read* but as material items that can *worked with*.

³ Anishinabe woman

⁴ Anishinabe woman

Thus, this endeavor corresponds with anthropological/artistic focus on processes of making things and what happens to photographs as they become caught up in the life histories and social interactions of the people who experience them (see Bunn, 2011; Owen, 2005; Ingold, 2013; 2011; 2007).

This paper contributes to Indigenous anthropological literature that remains sensitive to the ways people understand their pasts and possible futures through the relationships they and others have with photographs. It incorporates a phenomenological and material informed approach that acknowledges the performative, embodied aspects of Anishinabeg ways of knowing and emphasizes the agency of those materials we work with in revealing new meaning in the research process. Like any good seamstress, I begin this work by doing some preparatory groundwork, basting together theories of Anishinabeg knowledge, photographs, memory, and materiality and then outlining my methodological approach. Following this pursuit, I then present my art pieces and research findings. In doing so, I demonstrate that moving beyond conceptualizing photographs as evidence of a past existence towards taking them up as a historical and material “thread” is integral to inspiring and materializing new ways of remembering and relating to our ancestral past—ways are attentive to and respectful of Anishinabe knowledge and way of life. In doing so, I contribute to Anishinabe understandings and meanings of memory, materiality and photography which have significant implications for both Anishinabe families and communities and their allies working in these areas.

ANISHINABEG PHOTOGRAPHS, REGALIA AND MATERIALITY

Like many other Indigenous peoples, Anishinabeg have a long and complex history with photography not simply as passive subjects but as active and agentive participants (see Pedri-Spade, 2014; White, 2007). Anishinabeg have a history of photographing themselves throughout their territory either sitting in a portrait-style setting or engaged in cultural and ceremonial activities (gathering wild rice, fishing, dancing, drumming, etc.) (Pedri-Spade, 2017). Both my research into historical Anishinabe photographs and my current photographic practice has revealed that Anishinabe photographs both convey and help configure significant relationships among Anishinabeg, our traditional lands, and our ancestors and

that these relationships are significant to our continued efforts to empowering Anishinabeg to tell their histories, which have been suppressed through decades of colonial oppression and to re-asserting their sovereignty in contested places (Pedri-Spade, 2016; 2014).

Within the growing body of literature presented by Anishinabe academics, there has been considerable attention made to the tradition of storytelling in conveying Anishinabe history related to past events, people and places, locating these histories in the oral storytelling traditions of our Anishinabe ancestors. This focus on the relationship between oral storytelling and the production and representation of Anishinabe knowledge about the past has had a strong influence on existing research into Anishinabe visual culture (paintings, pictures, beadwork, rock paintings, etc.) which privileges a representational framework and makes little or no distinction between the visual and textual (see Robertson, 2007; Erdrich, 2003; Corbiere & Migwans, 2013; McGlennen, 2013; Willcott, 2005). While Anishinabe visual culture does indeed convey a story and is often rich in symbolic meaning, one must acknowledge that there are distinctive aspects of our visual cultural items as things⁵, which are made with different materials, through different processes and practices that compel one not to simply reduce them to mere vessels for a story.

Geismar (2009) and Bell (2010; 2008) argue that in order to fully understand the meaning and value of Indigenous-based photographs, one must understand them as a distinct Indigenous objects and that insight from Indigenous language around photography and other material culture may assist in this endeavor. In Anishinabemowin⁶ the root of the word for photograph (mazinaakizon) is “mazinaa”, which, as Erdrich (2013) states:

... is the root for dozens of words all concerned with *made* images and with the *substances* [emphasis added] upon which the images are put, paper, screens...” (p. 17)

The significance of materiality to Anishinabe photography is located within Anishinabemowin and supports Barthes (1981) notion of the “structural autonomy” (p. 15) of photographs that do not only convey realities of stories, but also help configure them (Banks, 1998; Beltz, 2005; Edwards, 2009; 2002; Grimshaw and Ravetz, 2005). Indeed, the material things belonging to a people can condense the social history of a community, the

⁵ The concept of ‘things’ is different than ‘objects’, the latter being understood as fixed or finished. Rather, things are emergent, fluid, and in a continuous process of becoming. Things are constituted through ongoing relationships with material and people (see Barber, 2007; Brown, 2001; Miller, 2010; Ingold, 2010; Bunn, 2011)

⁶ The language of Anishinabeg

stories of individuals, and “through their persistence and materiality project them forwards” (Thomas 1993, as cited in Gillespie, 2010).

Stoller (2015, 1995) urges researchers to address the texture of social life—to think about history as more than text on a page or stories told about the past. In his work involving the Songhay people in West Africa, Stoller (1995) demonstrates how history is a set of living forces that sensuously brings the past into the flow of life. Stoller encourages researchers to address the “tactile dimension of history... that which people are able to hear, smell, and touch the past” (Stoller, 2015, para. 5). As an Anishinabekwe artist/researcher I have often longed for this tactile dimension of history, inspired by the words of my kitchianishinabeg⁷ that would often discuss how, *we wear our teachings*, that *we live our knowledge*. I have written elsewhere (Pedri-Spade, 2017; 2014; 2011) about the performative, embodied, and creative dimensions of Anishinabe knowledge—how Anishinabeg produce and make use of a range of material artworks—drums, songs, paintings, photographs—in transmitting knowledge related to all aspects of life from one generation to the next and how these ways of knowing *are* ways of being *and* ways of practicing our spirituality.

Some of the most significant and sacred things we make and look after as Anishinabeg, are referred to as our “regalia”. From an Anishinabekwe perspective, regalia may include ribbon skirts or dresses worn in ceremonies, other dresses or items (beadwork, scarves, bags, etc.) danced at powwows or other special gatherings. Kitchianishinabekwe⁸ Wanda Baxter describes Anishinabeg regalia and its spiritual and cultural significance:

Our regalia has a spiritual life. It already existed before someone made it. When you make it, you are bringing it here (to this world) to help you and to help others. This is why we look after it so well. This is why we feast it. (W. Baxter, personal communication, December 10, 2015)

I remember my mother, one of the most accomplished regalia makers in our community, explain that the spirit of the regalia items we make carry all the relationships with people and other living beings that went into its making and this is why it is so powerful. She also explained that as a maker, you strive for excellence in your work not because you are trying to “show off” but because your task is to materialize and present what Wanda referred to as

⁷ A term used to identify Anishinabe elders who are people in our community that are recognized as having acquired a wealth of knowledge and insight through their life experience. *que pertenece a la cultura que se decidió documentar*” (2006: 22). Para un repaso de su trayectoria y análisis de los films puede leerse Taquini (1994), Rossi (comp., 1987), Prelorán (2006) y el capítulo 5 de Campo (2012).

⁸ Female Elder

this “spiritual life.” She also explained to me that when we dance our regalia we are honouring the connection we have to our ancestors, and we are carrying out our responsibility as the people who are looking after the regalia and are inextricably linked to all the relationships that went into its production.

While Anishinabe photographs and Anishinabe regalia are different kinds of items (in the sense that they involve different kinds of material processes), they are similar in their ability to convey, configure and coagulate a host of relationships among Anishinabeg, their teachings, lands, and ancestors which are significant to their continued survivance as Anishinabeg.

MEMORY, EMBODIED PERFORMANCE AND AGENCY

Several notable scholars emphasize the relationship between embodiment and memory: That one cannot forget that many people, think and remember with and through their bodies (Barber, 2007; Connerton, 1989; Coombes, 2003; Pink, 2009; Stoller, 1995; Trouillot, 1995; Schneider, 2012). Reclaiming and articulating our histories as Anishinabeg is linked to our ability to remember past people, places, and events and it is therefore critical to attend to the question of how these processes may relate to the formation of embodied memory. There is a considerable gap in academic research into the relationship between embodiment, materiality and Anishinabeg memory as the majority of research has focused privileged language, the role and power of oral storytelling. Without devaluing this process, and with my mother’s words in the back of my mind, I argue for the need to consider the significance of making or working with things to create other things, and how this process contributes to existing Anishinabeg theories and practices around the ways people remember the past and how these ways affect our understandings and actions in the present.

In a similar vein, Jones (2007) states that while memories emerge inside people’s minds and are often expressed through oral methods, they are also “transferred onto material objects” (p. 12). He argues that in order to fully understand the relationship between material culture and memory, it is crucial to involve the body in the analysis because one needs to account for the interaction between embodied individuals and the material world. Similarly, Jeffries (2016) states our skin is the most active medium through which we can process information,

yet because we emphasize speech and orality, we rarely acknowledge how we come to understand through our sensory awareness, specifically our experience of textiles. However, Pajaczowska (2016) suggests that one can understand the role of material culture in memory production by “articulating activities of embodied knowledge with forms of thinking and knowing” (p. 80).

Berkofer (2003), McGuinness (2016) and Stallybrass (1993) position cloth as a kind of memory as different pieces of clothing worn by individuals can evoke specific kinds of memories, specifically related to the absence of departed loved ones. They do so as people touch and smell items that previously belonged to individuals, thus triggering specific memories. The relationship between textiles, people and their ancestors is significant within Anishinabe culture. The power of cloth and other textiles like beads or leather and their relationship with the human body is well known by many Anishinabeg, including my own family. For example, clothing owned and worn by someone is linked to their physical, mental, and emotional being. Over time, clothing can hold positive or negative emotions or thoughts that the person. Clothing may also carries visitors—a presence of our ancestors or spirit helpers that comes to help us in life. Textiles used in the making of regalia, like beads, leather or cloth also carry part of the creator of the regalia item, which will impact the life and overall wellbeing of the individual who wears it at either ceremonial or life events. Similarly, other Anishinabe material items like hand drums embody the spirit of the animal (raw hide cover), the tree (drum frame), the person (drum carrier/singer) and the spiritual life of the song (Pedri-Spade, 2017; Pedri, 2011).

Therefore, the spiritual life of something like a photograph or a regalia item may have an agency endowed through multiple layers of human/other than human relationships that played a part in its entrance and usage here in this world. This agency is similar to Bennett’s (2010; 2005) work, which states a thing’s “efficacy or agency depends on the collaboration, cooperation, or interactive interference of many bodies and forces.” (2010, p. 23) The power or agency of things has implications for their role in bringing forward knowledge of the past as Johnson (2016) states:

Wearing or making historical objects can evoke an embodied, experiential relation to past people, utilizing bodily experience as a unique way of knowing. (p. 51)

This compels researchers to approach historical documents not as static representations of some past event or person, but as a material thing that one connects to through performative acts that may include acts of acquisition, acts of storysharing and acts of creating (Schneider, 2012). Schneider argues that taking this approach is important to bringing history into the production of a counter-memory. Indeed, knowledges of the past are communicated and sustained through performative and embodied practice (Connerton, 1989) whereby memory as a dynamic and social process of retrieval, reconfiguration, and invention is often provoked by visual and material things (Kuchler & Melion, 1991; Casey 1987 as cited in Roberts & Roberts, 1996; Coombes, 2003). Photographs are such things that may act as powerful points of memory (Hirsh, 2012) that stimulate and provoke other cultural processes (Roberts & Roberts, 1996).

A METHOD OF MAKING

Wright (2009) states that an awareness of photography as material culture calls for a different and more nuanced methodological approach in anthropological research. Working from an Anishinabekwe standpoint, this approach must be grounded in the Anishinabeg philosophy of Nebwakawin, which informs an Anishinabeg knowledge system. Nebwakawin is the act of looking backwards, while at the same time bringing forward the knowledge and experiences that our Anishinabeg ancestors have always carried. Nebwakawin as thinking back, bringing forward and stitching it all together, is similar to Coleman's (2011) image work that revolves around transforming photographs through creative processes whereby the making of something new is not disconnected from the past, old—that by materializing the affectivity of a photograph into something new, one might learn from and engage with the past in new ways.

Connected to Coleman's (2011) work, specifically my interest in the affectivity of my photographs—there ability to move me and generate memories and knowledge of that past that often remain hidden by purely textual research (Barber, 2007; Leavy, 2009), I turn to Elizabeth Edwards's work on the material practices of photography, specifically her work on photographic affects and the specific ways that photographs are put to work. Edwards (2012) outlines two interconnected embodied and sensory encounters significant to my methodology. The first she terms placing, which is defined as:

“a sense of appropriateness of particular material forms to particular sets of social expectations and desire within space and time” (p. 226).

Placing is linked to the notion of appropriateness or the culturally determined factors that allow photographs as material objects to be worked with or performed in certain ways. As an Anishinabekwe the notion of placing is linked to my responsibility to acknowledge and carry out the work I received through my dream through consultation with my family to ensure it was done in a good way. Indeed, my first step was accepting and committing to working with my family photographs to produce the regalia items. This process was done together with my mother and grandmother and was commenced through putting out a tobacco offering in order to start the process in a respectful way. Following this, I went back to my collection of photographs and selected seven (7) images. Selection was based on both preexisting relationship with the images—I had already formed a strong attachment to some of the photographs—and my own intuition as an Anishinabekwe—some images simply stood out to me with a desire to be part of this work.

Instead of working on multiple items at the same time, I was instructed by my Elder to devote my time to each photograph independently. I spent time not analyzing or reading the image, but just simply sat with the image. Instead of approaching each image with a question of, “what can I do with you?” or “what do I know or remember about you?” I approached each image with, “what do you want of me?” In other words, I privileged a non-representational approach that moved away from questions about what images represent towards questions that ask what images might do and embody (see Bell, 2008; Coleman, 2011; Gell 1998; Geismar, 2009; Mitchell 2005; Wright 2009).

The shift towards this approach was also informed by teachings I had received on how to interpret Anishinabeg things within my Anishinabeg learning circle. Mainly, that instead of asking what things represent or mean, we, as Anishinabe people should be asking what meaning do these things bring us or lead us toward (Pedri-Spade 2016; Pedri, 2011). My methodological approach was also informed by my own identity as an Anishinabekwe maker and a personal responsibility to create regalia and other items that are linked to our ongoing commitment to honour our relationships with each other, our ancestors and the spirit world.

The second encounter Edwards (2012) outlines in her work on photographs and material affects is remediation or replacing, which considers the ways in which the repurposing of photographs into newly desired objects with different signifying possibilities is affected by the appropriate material practices. Remediation as a method required me to attend to the range of what Keane (2005) calls the “bundled” (p. 188) sensorial and material affects. Edwards refers to these as “haptic” multisensory embodied relations that arise when individuals view, handle, wear, and move with photographs as they perform a sense of appropriateness. As I worked materially with each photograph in a creative process that required me to bring in and work with other materials, I drew from Actor-Network-Theory (ANT) (Latour; 2005; Oppenheim, 2007), which is a descriptive process that calls upon the researcher to focus on the connections between both human and non-human entities that lead to new entities and does not discriminate between that which is human and non-human, instead approaching all entities as actants. Actants can be humans, animals, objects and concepts, which are treated equally in an analytical sense. I approach ANT based on its congruence with Anishinabe ontology, which takes our realities as emergent, ongoing relationships between people, things, non-human entities and the land - all of which are equal and in continuous movement within Creation.

By the end of my artistic engagement with the historical images, I produced 7 items including a jingle dress, a beaded tobacco bag, a beaded neck choker, a velvet jingle dress with a small beaded medallion, a grandfather (big) drum, and a quilt.

In the following section, I present my research findings in a performative, dialogical text. This departure from a more “traditional” anthropological voice responds to the call to “visualize” anthropology (Grimshaw & Ravetz, 2005) by focusing on descriptive accounts that acknowledge the “recursive movement between practice and reflection” (p. 6) and emphasize more “phenomenologically inflected perspectives” (p. 7) that reinscribe the body and the senses into ethnographic practice and “writing”. I will present six performed vignettes organized around the materialization of the photographs into new items. I locate this work alongside artistic/anthropological scholarship that seeks not to “analyze” social, cultural, and aesthetic practices through systematic fieldwork and theoretical devices, but that seeks to reveal inner dialogues, reverie and imagination that would oth-

erwise go unseen (see Schneider & Wright, 2013; 2010).

This approach also permits me to respect the relational aspect of knowledge production, as performative modes of representing research help bring the text into a relational view (Soyini Madison, 2005; Wilson, 2011). Following this performative pursuit, I will conclude with a discussion that reflects on the significance of working materially with photographs to Anishinabe theories of memory and the sharing of Anishinabeg knowledge about the past.

THE SETTING

The author's sewing room in her home. This is a physical place, but is also a type of liminal space that enables a temporary detachment from ordinary time and place to allow her to examine fundamental concepts and challenge them. In this space, Celeste engages with several photographs of her Anishinabe ancestors, transforming them into different regalia pieces and cultural items.

THE ACTUANTS

Celeste: Anishinabekwe (Ojibwe woman), the maker

Cha-Is: A portrait of the author's great-great grandmother, taken around the mid to late 1940s in Kashabowie, Ontario.

Shirley: A photograph of the author's grandmother, taken in 1962 in Kashabowie, Ontario.

Deafey Men: A portrait of the author's great-great grandfather John Deafey and his brother Peter Deafey taken around the early 1920s, location unknown.

Polly: A photograph of the author's great-great aunt Polly Jordon, taken around 1926, location unknown. Polly was actually a first cousin of my great great grandmother Cha-Is

Rose: A photograph of the author's great grandmother Rose Shebobman taken at her home in Kashabowie, Ontario sometime during the 1950s.

Marcia: A photograph of the author's mother taken in Thunder Bay, Ontario in 1963.

Shebobman Women: A photograph of the author's aunts, Linda Shebobman and Julia Rusnak and her great grandmother Rose Shebobman taken in Kashabowie, Ontario around the late 1960s.

CHA-IS



Celeste: What do you want me to know?

Cha-Is: Tell me what you notice.

Celeste: You're eyes are soft and you have a very pretty dress on...with what looks like a velvet collar. There is a pinkish hue to the photograph.

I am moved by the pink stain of the image surface...

I begin by dying yards of cream cotton using a pink dye. As I grab the material, I twist it up and knot it just like the fabric wound around her head in the picture. I dip the knotted fabric into the warm water. It needs to stay submersed, but it keeps bobbing to the top. My hands are back in the water. The pink liquid is pleasant, warm, comforting... I can feel her gaze in the murky pink water. I can see my own reflection in the water...

Cha-Is: What now?

Celeste: Now I unfold the fabric and let it dry.

Cha-Is: And?

Celeste: It looks like rose petals...

I think back to Kashabowie, where she lived... her last home here on earth. I am taken back to a day I spent Kashabowie with my mom and great-aunt. I remember taking a walk to the old day school where many of the women in my family went. I can recall the tree-line at the edge of the school grounds and my aunt placing one hand on a big birch tree while pointing down towards the ground at a small wild rose bush.

Aunty: You know the truancy officer that used to chase us girls back to the school when we tried to skip out, they buried his ashes someone in there. You know all we wanted to do was be with each other and mom... and grandma. You know grandma, Cha-Is, she would take us wherever she went to do work... getting spruce root, or bark or animals. I loved being with her.

Celeste: I am making you a rose dress... a jingle dress. I've beaded roses on the velvet yoke for you too. I wonder did you know how much your grandchildren wanted to be with you? What did it feel like to have no say in how they were educated... where they learned?

Cha-Is: A jingle dress?

Celeste: Yes. I know I never saw your regalia. I've heard about it though. I know it was light blue and that it had ribbons and mirror on it. It is a jingle dress because that is what I dance in..that is what my mother dances in... and that is what your granddaughter. My grandma Shirley wears.

Cha-Is: Working backwards

Celeste: But forwards with something new.

Cha-Is: They didn't teach you how to dance at school, did they?

Celeste: No. But I learned.

Cha-Is: Yes. You did.

Celeste: You aren't looking at me in the picture.. And I wonder why you aren't looking at the camera.... Why you are looking away?

Cha-Is: Looking away, or looking towards?

Celeste: Towards.

Cha-Is: Debwe.

I want others to see Cha-Is... or rather to see... how she looks outward towards me, towards a future for her kin, community.

And so I get to work carving a linoleum block of her face. As I carve away pieces of the plastic with my carving blade, I am peeling back layers of time. I can sense Cha-Is scraping away at the outer layer of bark on the spruce root she used to collect to make her birch bark baskets. I can feel the strength of her hands. I can feel the roughness of her fingertips.

I roll the paint over my block and press her portrait onto the fabric... then I repeat it.. again and again. It becomes the pattern of dress. I am reminded of my mother's words: "It is really important to choose the right pattern... It is the strongest part of your dress. It is what brings everything together."

I remember the stories the women in my family share about how Cha-Is brought people together. How she brought families together. How she assisted in large ceremonial gatherings and celebrations. Gatherings, which were prohibited through the Indian Act.

Celeste: Cha-Is, this is to honour your role in bringing people together. Miigwetch ninkokum.

SHIRLEY



Celeste: Wow Grandma, you are such a looker.

Shirley: Well, even though we lived in the bush, we still did our hair, our nails. I liked to dress nice.

Celeste: It looks like it was windy out...but it is a warm, inviting wind. You look relaxed... but a bit apprehensive. This photograph is full of secret.

Shirley: And life.

Celeste: Yes, I can feel your warmth. Grandma, you were so young, beautiful and full of life.

Shirley: It is because I am pregnant with your mother here.

Celeste: She was your first child.

Shirley: Yes....with her I learned what it means to bring life into the world....

Celeste: She marked a beginning...

My heart swells...

Beginnings.

The beginning of life is always acknowledged through ceremony in our Anishinabe culture. And ceremonies are started with an offering of tobacco to start things out in a good way. I decide to make a tobacco bag with the image embroidered in small delicate beads. I choose various shades of whites, greys and blacks to work with. I begin by securing the first bead. I decide to start at the centre of her eye. It is her warm gaze that moves me. I know she is looking at me. As I pull my needle back through the fabric, I am pricked by the realization that I can find her gaze is the eyes of my oldest son.

Celeste: Keeshig looks so much like you.

Shirley: My Keeshigbahnahnakut. He does, doesn't he?

I want to honour the circular relationship of life our Elders talk about. The intergenerational bonds that are the basis for everything we are as Anishinabe. I want to honour my grandmother as a life giver. I bead in a circular pattern beginning from the centre bead located in her gaze and moving outwards I build with each bead individually. As the beads lead me farther away from the centre, my process slows. It takes longer to see progress in my work and I begin to lament for her. For a time when she was separated from her first daughter, my mother.

Celeste: There was a time when you were prevented from being a mother..

Shirley: The church took your mom for a time. I was young. Our ways were different.

Celeste: It happened to lots of young Anishinabek-wewag...

Shirley: Yes. It did, but I got her back.

Celeste: Yes. You did.

I pause.

There is no thread strong enough to repair this rip.

I cry.

I put more tobacco out...

Shirley: Remember my strength

Celeste: I will bead you some beautiful colourful flowers to frame your face.

Shirley: Miigwetch. Our flowers are good medicine.

I finish the beadwork and I begin the process of selecting the moose hide to construct the bag and fringe. As I sort through my collection of leather, I reach for a piece of brain-tanned moose...a coveted piece, valued for its soft and felt-like texture. As I work with the leather, I recall the stories my aunts tell about how the old ones used to make this brain-tanned hide—how they would skin the animals, flesh the pelt. How the brains of the animal were mixed with old bars of lye soap and spread over the raw hide. How they would take all day by the stove to stretch it out... until it was dry... how their knuckles would bleed....

I breathe in the smoky smell of the leather. It sticks to my fingertips....

Shirley: When I was a young girl it was my job to look after my grandpa, your great great grandpa, John. I used to make the fire so that I could make him his favourite potatoes. I would bury them and cook them in the ashes. He loved the smoky taste.

Celeste: Yes, I can see the ashes in the beaded flecks of your hair here!

I run my hands over the finished piece...her hair, her cheek, her mouth... I follow each bead and the tips of my fingers follow the circular path. I can trace the continuity of life... the struggle of a mother, a grandmother.

Celeste: Yes. And you look after us so well!



THE DEAFEY MEN

Celeste: What stylish and sophisticated Anishinabein-iniwag! I like your hat Choomish.

The Deafey Men (John): We owned them. Look at the fit.

Celeste: Yes, your clothing looks perfectly tailored. It suits you well.

I am drawn back to John's hat, the way it is cocked slightly to the left. I wonder if this was intentional? A fashionable defiance of a man who didn't always play by the rules? I am drawn to their eyes...Peter's slight shift of the eyes signals a distrust, a hesitance, and yet a practiced skill...to be watchful and cautious. I then direct my focus back to John. His mouth is slightly open and his right hand hangs at waist level. I can sense that this is his habit. That he holds his hand this way for a reason. I know this because I have seen this hand before. I have witnessed this habitual stance in many of our men who are skilled drummers and singers.

John: I drummed on the big drum. I knew the songs... Peter too. Your great-great granny and I would host gatherings at Bass Lake.

Celeste: Yes I have seen another image...the one with you drumming...



Celeste: I want to make you a drum...a grandfather drum. A beautiful drum... with the best... thickest... moose hide.

John (laughing): Why, you don't like my old the wash-board drum?

I begin my work by soaking the raw hide in a large pail of water. As it soaks, I check on it sporadically to see if it soft enough and ready to work with. Once enough water has penetrated the skin, I reach into the water to lift it out. I am struck by how heavy the raw hide has become. My forearms burn and I can barely manage to lift the skin. I think of how much work it must have been for John and these men to carry around their drums, their regalia, and everything else needed to look after our Anishinabe people during gatherings and ceremonies... how they would have to walk four hours, miles into the bush, because back then what they were doing was outlawed by the Canadian government. The weight of the soaked hide is the measure of his dedication and perseverance.

I cut a round piece for the top of the drum and I cut another circle to make the string... I continue to cut around the edge of the circle, going around, making the circle smaller and smaller as the length of thick skin continues to grow...

The Deafey Men (Peter): That string you are making it called the babeesh.

John: It is like the embilical cord that attaches us to our mothers...

I look back to the image of my great great grandfather drumming. I can see the concerted effort on his face as he strikes the drum. As I continue my work and stretch the hide over the drum frame, looping the ba-beesh through each cut hole along the edge, my hands begin to blister... and I can feel the rough calluses on the spot on his hand, at that point where his fingers meet his palm... where his holds his drum stick as he strikes the surface with each beat. I put the strung drum aside. As it dries over the next few days, I can hear the sharp crackle of the hide as it dries and tightens. I can hear the drum coming to life. I hear these men sing. I can hear their songs...

The Deafey Men (Peter): We used to have to post someone at the edge of the clearing to act as a lookout in case anyone came. We made sure that the site was guarded thick brush.

Celeste: You had to hide.

The Deafey Men (Both): Yes. We did. But we still carried on...

I want to honour their tenacity and I want to do it in a way that privileges their presence. I want them to know that they no longer have to hide. I want every man who will drum on this drum to be looking into their faces, to feel their presence, to acknowledge their struggle every time they strike the surface. I want my sons to sing honour beats for these men.

Celeste: I am going to paint your image on the drum.

The Deafey Men (Both): How?

Celeste: Just as your image is burned into my mind, my heart and my body, I am going to burn it into a screen with light and use this to mark you onto the drum.

I finish the drum by framing their image with bright Ojibwe floral work. But unlike the border of trees and shrubs that cut them off from a world that would persecute them, this border encircles them in a gratitude for and celebration of their song... and their style.

ROSE AND MARCIA



Celeste: Two separate photos. Two lives. Two hearts... apart.

Rose: Yes... a picture of us together doesn't exist.

Celeste: I know. I looked.

Rose: We didn't want it that way. It didn't have to be that way.

I want to do something that ties these people together, grandmother and granddaughter who spent years separated. I look for direction in the presence of my great grandmother...

Celeste: Grandma Rose, the way your arms are placed, the left one hanging low on your lap, the other resting on the table. You are like a mother bear in summer guarding over her young cubs. You were a protector. You were a healer. You cared for your family...

I go back to the image of my mother as an infant. There is something out of place and unsettling to me about this image. She seems alone, teetering on a large sofa...I desperately want her to be in the arms of her grandmother. I feel frustrated by these images. I look within the photographs... I look at what is around the women for guidance and I am still lost. I pick up the image of my mother and I attack it with a pair of scissors. I cut away at the image. As the pieces fall, I feel gratified. I feel freedom. As the image becomes smaller, and I am only left with her small face in the cradle of my hand...

Rose: Now what...

Celeste: Now I can start something new...

Rose: New life

Celeste: Yes. New growth

I cut away at the image of Rose in the same way as I did to the photograph of my mother. I place both faces in front of me and start to draw flowers around them. With each line I draw, these women become closer. Each curve and connection bends the years. The flowers become the medicine to carry these two women- to reframe their stories. As I finish the design and start the beading, I find a space where their lives can connect. I recall how both were skilled makers... sewers, beaders. How they were both mothers, caretakers, and excellent cooks. As I secure each strand of bead and the flowers take shape, I see these women inextricably bound by their roles and responsibilities as life givers...

POLLY



Celeste: My great great choomish is drumming for you Polly.

Polly: I am dancing hard.

Celeste: I can tell... in your jingle dress. A healing dress.

Polly: Yes, the influenza pandemic and war took many of our people... many of our young people...

Celeste: Are you dancing for yourself or for the healing of someone else, perhaps?

Polly: You can't separate the two...

I can sense a sadness in Polly's body, but as she brings her left foot forward, I am deeply aware of the work being done here...how her step attempts to lift the eclipse of sorrows that I, myself, have found myself journeying through in the dance circle. I can feel that Polly is tired and I can see evidence of this in her dress as well...

Celeste: Some of your mirrors on your dress have fallen off, Polly!

Polly: Yes, and they are important because they protect us from all of the negative spirits and intentions that may surround us in the dance circle...

I am moved to remake Polly's dress for her. I select a black velvet. It is rich and soft, and yet one of the most difficult fabrics to work with. It is a struggle, maneuvering the plush cloth through my machine. I reflect on the struggles of Polly... of my ancestors... of the hardness of their lives. In the velvet I can touch their unwavering devotion. As I continue in my work, I think back to a discussion I had with Polly's granddaughter, our cousin Maddy about Polly's dress... of how this dress was likely taken apart years later after the birth of Polly's daughter, Josie to make her little baby a wagejibism...⁹

Celeste: You really were a diligent and resourceful kwe10, Polly. I have heard many stories of how you and Cha-Is and Menigotchigan used to travel around the Shebandowan and Kashabowie areas, helping people with your medicines and ceremony.

Polly: That's what our Anishinabekwewag do. We look after all the people.

I begin to fasten the small metal cones to the dress and as I move along each row, I can see Polly and these Anishinabekwewag moving from home to home. Each row of jingles is a village of families. I begin to place the

⁹ Baby carrier

¹⁰ Slang for "woman"

diamond shaped mirrors on the fabric. As I fasten them in place, I see my own reflection and I know that Polly is reminding me of my own role in looking after my family and community. With the last cone and mirror in place, I stand back and look at the finished dress...

Celeste: Something is missing... This isn't done.

Polly: mhmhm...

Celeste: I think it is time for you to rest, Polly.

I think of Polly's tireless work. I can run my hands across her leathered face and feel the years of fishing, trapping, ricing, praying, visiting, skinning, basket weaving, berry picking... I want this dress to be different. I want this dress to carry Polly... to provide a respite. And so I bead a small portrait of Polly dancing and I place it around the neck of the dress...

Polly: I am not dancing the dress, the dress is dancing me...

Celeste: Yes Polly. From you I understand the dress looks after us as much as we look use it to look after our Anishinabe people.

SHEBOBMAN WOMEN



Celeste: You ladies look like you mean business. You exude confidence and strength...

Shebobman Women: (laughing)

I can immediately hear their jokes and laughter in this photograph. I can see and hear what came after this photograph was taken... someone making a joke followed by a chorus of cackles, heads thrown back...

*Shebobman Women (All): AAAYEEESH... Schkmaa!*¹¹
(laughing)



This photograph brings forward many moments full of laughter, many moments of women gathered around me. Relaxed. Confident. Resilient. I find comfort and security here. I find protection. I want to make a blanket to honour these women. A blanket brings warmth. It is what Anishinabe exchange in appreciation and gratitude. It is what is used in ceremony to help look after people....

Celeste: Where were you three in this picture?

Shebobman Women (All): In Kashabowie...some of us didn't live here anymore but we always came back to be with family...even when things changed and people moved. This is our home.

I begin the process of transforming the image...the outlines of their bodies to applique that can be quilted with. I create a pattern from the photograph and as I

¹¹ Slang for "get out of here!"

stand back and look at my work, I immediately find the rock paintings left by my ancestors... the marks around our winter hunting grounds now within the boundaries of a Provincial Park...

Celeste: I am thinking about Sturgeon Lake 57...

Shebobman Women (All): Where grandpa's family came from. They were forced out.

As I trace the applique pattern onto the black material, I work through this story of displacement. As I carefully cut the black piece, I feel like I am navigating through the winding lakes and rivers that my family knew intimately... I recall reading the testimony of a non-Indigenous settler. A diary entry that relates the horror of police forcing a group of Ojibwe families, women, children, and men from their hunting grounds near Atikokan in the middle of winter... of how he was certain they would die...

Celeste: But they didn't. They persevered...

Shebobman Women (All): We are survivors...

Celeste: Warriors.

I frame their image with quilted feathers, made with pieces of material I accumulated over the years from making people's skirts, ribbon shirts, dresses....

Celeste: You see... I made you three warriors your own headdress!

Shebobman Women: "AAYEEESH" (laughing).

DISCUSSION AND CONCLUDING REMARKS

My performative ethnographic vignettes are both evocative and conceptually productive because they work to dispel the mind versus matter binary that supports the myth that "memory is about minds rather than it is about things" (Stallybrass 1993, as cited in Freeman, Niennass & Daniell, 2016, p. 47). They work to privilege the intersections of experience, sensation, and meaning that we access through a direct engagement with materials. Geismar (2009) illustrates how through their materiality, photographs provide a malleable base for infinite and even playful reproduction, but what often prevents individuals from exploring these possibilities is a Eurocentric tendency to limit our understanding of photographs to

only authentic representations of a 'real' event, person, or artefact. I argue, that this limitation is also linked to a restricted understanding of a photograph as only a mnemonic device, as opposed to mnemonic assemblage, which also shapes and congeal memory by way of its materiality. Bennet (2010) defines assemblage as:

ad hoc groupings of diverse elements, of vibrant materials of all sorts...Assemblages are living, throbbing confederations that are able to function despite the persistent of energies that confound them from within." (p. 23)

While the materiality of the photograph triggered my creative intent and activity, there were times when the materials made their own choices, propelling me forward in new directions. Take, for example the creation of the rose-coloured jingle dress (figure 2). By permitting the material aspects of this image (the knotted fabric around her head) guide me, there were key moments where the material properties (e.g. cloth, fabric dye, water) interacted in a manner that literally and figuratively "pushed-back" against me, forcing me in to envision not only the image of Cha-Is, but to find myself in her reflection. In this case several components of the photograph (the fabric around her head, her gaze, the pink wash of the photograph) affected me in a way described by Barthes (1981) as the photograph's "punctum", which provokes a more intense and personal reaction in the viewer. Barthes positions the punctum as the ultimate imitation of death because the photograph of his relation invokes a sense of his own impending death; therefore, photography is ultimately about that which has been and no longer is. Unlike, Barthes working materially with this punctum, I found that the photograph is about what has been and still is. Therefore, I suggest that the life of the materials I worked with, experienced through my living body, lead to a 'punctum' that is a reaffirmation of life.

In making different material choices around accessing and attaining knowledge of my historical photographs, I confirmed Johnson's (2016) assertion that in accessing and producing knowledge of the past, people tend to lean towards things that they are most familiar with because people can best understand and connect with things when we can already relate to them. Yet, in remaining close to the materials and processes most familiar to me, I chart very new, unfamiliar territory, entering and exploring a liminal and spiritual space of creative production.

This is a vibrant and limitless space where I become engulfed in a powerful wave of ancestral presence that includes past people, stories, places, experiences, feelings, sights, sounds, and smells. As I engaged in the processes of assemblage that included stretching, sewing, beading, cutting, etc., their presence became inscribed within my body, mind and spirit. In this way, I became implicated as part of my ancestral past and not simply a distant witness or knower of past events and people.

Friedman (2002) reminds us that visual artists often work in expressive forms that resist language. The memories of my ancestors inspired me to work with them, they led me to materialize them in ways that honoured my own identity and artistic ability. In turn, the process of materializing the photographs led me towards not only the recovery of memory, but also a discovery of a new understanding or appreciation for the memory itself. This illustrates, how, dialectically, we both produce and are products of historical processes (Pinney, 2005) and this increased appreciation for memory is consistent with Anishinabe worldview which is grounded in relational accountability and responsibility—that it is not sufficient that we access information about the past, but that we also honour and celebrate it— as I have mentioned previously, we wear our teachings. Indeed, we wear them proudly. With each stitch, I was putting something back into the world that embodied our relationship, our co-presence.

Indeed other Indigenous groups have illustrated this idea of wearing our teachings, engaging with photographs in new material ways to represent some aspect of the ancestors or to convey their presence among people today (see Geismar 2010; 2009; Bell 2010; 2008; Roberts & Roberts, 1996). The final pieces neither represent my ancestors stories nor embody do they embody their presence. Rather, they materialize our relationship made possible through connecting to the photograph as a “material architecture” (Schneider, 2012, p. 143). In this process memory becomes a limitless series of reverberations that ricocheted back and forth with each stitch, with each movement, with every imagining and every placement. This is quite different than conceptualizing memory as a repository or filing cabinet as (Freeman, Nienass & Daniell, 2016) state, and is closely aligned with the concept of memory as a set of liminal practices (see Giddons, 2007), yet it differs because this process is not completely accidental or spontaneous, rather, it is grounded in the Anishinabeg practices, values, and relationships that permit me to work with photographs as material things and the

corresponding specific materials, techniques, tools and actions. Of course, this process is dependent on the fact that making is an emergent one as well—that these items are composed through ongoing relationships involving the maker and materials (Miller, 2010; Ingold & Hallam, 2007; Ingold, 2013; 2010, 2007; Knappet, 2007). And that the resulting form and style of each item is a result of processes that are done with the whole body of a person (see Pink, 2009; 2006). Therefore, I locate Anishinabe memory as a set of relational practices.

Several researchers (see Edwards, 1997; 2009; Edwards & Hart, 2004; Glass, 2009; Porto, 2004) explore how particular choices related to the material production of photographs reveal particular attitudes and beliefs about history—as Edwards (2009) states, through their materiality historical photographs reveal not a fear of potential loss of the past, but rather a concern with a future that does not relate to the past (p. 133). Thus, it is not simply a matter of packaging up historical information so that future generations will possess the past. Rather, careful choices around the materiality of the information need to be made so as to ensure that future generations are able to engage with or relate to the past. This became very clear when I chose to select the smoked brain-tanned hide to complete the tobacco bag instead of a commercial hide. As the smoky smell of the leather rubbed off on my fingertips, I envisioned the experiences of my grandmother as a young girl cooking over the fire for her grandfather. This is consistent with the way in which some cultural items do not symbolize thought so much as stimulate and provoke it (Roberts and Roberts, 1996). Barber (2007) makes a similar point about how memory should not be thought of as a file cabinet in which people deposit past events, but as a “guiding hand of consciousness” (p. 11) that helps us remember the way.

The imperative to remember the way is, perhaps, deeply felt by those whose histories have been suppressed through colonial and imperial ideology and practices. Trouillot (1995, 1993) attributes the erasures of ‘insider’ histories to the ontological limitations of the dominant colonizing group. Pursuant to this logic, the re-presenting of histories and knowledges of those fighting against colonialism, like Anishinabeg, is impacted by the ability to transcend these limitations. This includes moving beyond memory as a filing cabinet or photographs as evidence. Several authors reveal how different material architectures impact the knowledge about reality imparted through their physical forms and the performative

conditions of their production (Edwards & Hart, 2004; Glass, 2009; Porto 2004). The fact that different things mediate different experiences and generate different kinds of knowledges becomes very significant when one considers how memory emerges out of both individual subjective experiences and shared social processes (Connerton, 1989; Evans, 2012; Coombes, 2003; Gillespie, 2010). While, this research focused on the materialization of my ancestral photographs, which was a very personal endeavor, future research can explore the role of the finished items as they continue in their spiritual life—when the dances are danced, the beadwork is proudly worn. When the drum is sounded and the tobacco bag is passed around different drums at community.

Through this process, of what Bell (2008, p. 125) refers to as “the praxis through which people articulate their eyes and their bodies in relation to pictures” I reveal that Anishinabeg memory encapsulates more than the ability to recall information about past people, places, and events, experienced either directly or indirectly through stories shared. Rather Anishinabeg memory is a visceral, tangible, relational, and sensorial experience and that carving out spaces that privilege our creativity, intuition, and imagination helps strengthen our relationship to our ancestral past, now and into the future. This is significant given that as time passes, relationships between the physical or digital traces of the past and the history behind them can often become separated (Hevenor, 2013). By acknowledging and carrying through with my dream of transforming my ancestral photographs to regalia and cultural items and by locating Anishinabeg photographs as distinct Indigenous things, I have transcended ontological and methodological limitations associated with conceptualizing photographs as simply an indexical trace and instead have traced, or rather, stitched, through the different relationships between actants made visible, sensible and knowable through a material and phenomenologically-oriented approach that is informed by my teachings and identity as an Anishinabekwe. This research is significant to Indigenous communities and their allies in the work at reclaiming and re-presencing Anishinabeg histories and knowledge, as Trouillot (1995) states:

we all need histories that no history book can tell, but they are not in the classroom...They are in the lessons we learn at home, in poetry and childhood games, in what is left of history when we close the history books with their verifiable facts. (p. 71)

I curl the last gold metal cone around the knotted piece of ribbon at the hemline of the dress and as I pinch the top of it with the large pliers I can feel the ache in my palm. My hands are tired and my arms are stiff. My mind is worn-out from the many travels I have taken with each memoried stitch. I stand back and look at my finished work, smiling at Cha-Is looking back at me. I lift the dress off the form and can feel the weight of history in my arms. I unzip it carefully and step inside. I have never been so careful, so cautious and gentle. As I pull up the zipper, I turn to face the mirror and for the first time, I see our reflections together. And as all jingle dancers know, the heavy weight disappears, as each part of me bears a part of the dress.

As I stand there, my little boy enters the room and immediately rushes for my skirt, brushing the cones, laughing as he jumps up and down. I jump with him and we start to dance...and the room fills with a metallic downpour of love and spirit... and for a brief moment all three of us dance together.

REFERENCES

BANKS, M.

- 1998 Visual anthropology: Image, object and interpretation. In J. Prosser (Ed.), *Image-based research: A sourcebook for qualitative researchers* (pp. 6-19). London: UK Falmer Press.

BARBER, K.

- 2007 Improvisation and the art of making things stick. In T. Ingold & E. Hallam (Eds.), *Creativity and Cultural Improvisation*, (pp. 25-41). Oxford: Berg.

BARTHES, R.

- 1981 *Camera Lucida: Reflections on photography*. Hill and Wang: New York, NY.

BELL, J. A.

- 2010 Out of the mouths of crocodiles: Eliciting histories in photographs and string-figures. *History and Anthropology*, 21(4), 351-373.
- 2008 Promiscuous things: Perspectives on cultural property through photographs in the Purari delta of Papua New Guinea. *International Journal of Cultural Property*, 15, 123-139.

BELTING, H.

- 2005 Image, medium, body: a new approach to iconology. *Critical Inquiry* 31, 302-319.

BENNETT, J.

- 2010 Vibrant matter: A political ecology of things. Duke University Press.
- 2005 The agency of assemblages and the North American blackout. *Public Culture*, 17(3), 445-466.

BERKOFER, D.

- 2003 'Trace memories': Clothing as metaphor in the works of Doris Salcedo'. *Amnesia*. Oberlin: Allen Memorial Art Museum.

BUNN, S.

- 2011 Materials in Making. In T. Ingold (Ed.), *Redrawing anthropology: Materials, movements, lines*, (pp. 21-32). Surrey: Ashgate.

COLEMAN, R.

- 2011 'Be(come) yourself only better': Self-transformation and the materialization of images. In L. Guilleme & J. Hughes (Eds.), *Deleuze and the body*. Edinburgh: University of Edinburgh Press.

BROWN, B.

- 2001 Thing theory. *Critical Inquiry*, 28(1), 1-22.

CONNERTON, P.

- 1989 How societies remember. UK: Cambridge University Press.

COOMBES, A.

- 2003 *Making history memorable. In History after apartheid: Visual culture and public memory in democratic South Africa.* USA

CORBIERE, A. - MIGWANS, C.

- 2013 Animikii miiwaa mishibizhiw: Narrative images of the thunderbird and the underwater panther. In D. W. Penney and G. McMaster (Eds.), *Before and after the horizon: Anishinaabe artists of the Great Lakes* (pp. 37-50). Washington, DC: National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution.

EDWARDS, E.

- 2012 Objects of Affect: Photography Beyond the Image. *Annual Review of Anthropology*, 41, 221-234.
- 2009 Photographs and the material performance of the past. *History and Theory*, 48(4), 130-150.
- 2002 Material beings: Objecthood and ethnographic photographs. *Visual Studies*, 17(1), 67-75.
- 1997 Making Histories: The Torres Strait Expedition of 1898. *Pacific Studies*, 20(4):13-34.

ERDRICH, Louise

Books and Islands in Ojibwe Country.
Washington: National Geographic.

FREEMAN, L. - NIENASS, B. - DANIEL, R.

- 2016 Editorial. *Memory Studies*, 9(1), 3-12.

FRIEDMAN, J.

- 2002 Muscle memory: Performing embodied knowledge. In R.C. Smith (Ed.), *Text and Image: Art and the performance of memory.* New Brunswick, USA: Transaction Publishers.

GELL, A.

- 1998 The problem defined: The need for an anthropology of art. In *Art and Agency* (pp.12-27). Oxford: Oxford University Press.

GILLESPIE, S. D.

- 2010 Maya memory work. *Ancient Mesoamerica*, 21(2), 401-414.

GLASS, A.

- 2009 A cannibal in the archive: performance, materiality, and (in)visibility in unpublished Edward Curtis photographs of the Kwakwaka'wakw Hamat'sa. *Visual Anthropology Review*, 25(2): 128-149.

GRIMSHAW, A. - RAVETZ, A.

- 2005 Introduction. In A. Grimshaw & A. Ravetz (Eds.), *Visualizing anthropology* (pp. 69-80). Portland, Oregon: Intellect.

HEVENOR, J.

- 2013, December 8, Traces of the past [Blog]. Retrieved from www.pier21.ca/blog/jennifer-hevenor/traces-of-the-past

DEAN, J.

- 2008, May 7, When the self emerges: Is that me in the mirror? [Web log comment]. Retrieved from www.spring.org.uk/the1sttransport

HIRSCH, M.

- 2012 *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the holocaust*. New York: Columbia University Press.

INGOLD, T.

- 2013 *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. New York, NY: Routledge.
- 2011 Worlds of sense and sensing the world: A Response to Sarah Pink and David Howes. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, 19(3), 313-317.
- 2010 Bringing things to life: Creative entanglements in a world of materials. Working paper #15. Realities: Part of the ERSC National Centre for Research Methods, 1-14.
- 2007 Materials against materiality. *Archaeological Dialogues*, 14(1): 1-16.

INGOLD, T. - HALLAM, E.

- 2007 Creativity and the Art of Improvisation: An Introduction. In T. Ingold & E. Hallam, (Eds.), *Creativity and Cultural Improvisation* (pp. 1-24). Oxford: Berg.

KEANE, W.

- 2005 Signs are not the garb of meaning: On the social analysis of material things. In D. Miller (Ed.), *Materiality* (pp. 182-205). Durham and London: Duke University Press.

LEAVY, P.

- 2009 *Method meets art: Arts-based research practice*. New York, NY: The Guilford Press.

JEFFRIES, J.

- 2016 Introduction. In J. Jeffries, D. W. Conroy, H. & H. Clark (Eds.), *The handbook of textile culture* (pp. 3-16). London, UK: Bloomsbury.

Johnson, K.

- 2015 Performing pasts for present purposes: Reenactment as embodied performative history. In D. Dean, Y. Meerzon, & K. Prince (Eds.), *History, memory, performance* (pp. 36-52). New York, NY: Palgrave Macmillan.

JONES, A.

- 2007 Memory and material culture. UK: Cambridge University Press.

KNAPPETT, C.

- 2011 Networks of Objects, Meshworks of Things. In T. Ingold (ed.), *Redrawing Anthropology Materials, Movements, Lines* (pp. 45-63). Surrey, England: Ashgate.

KUCHLER, S. - MELION, S.

- 1991 *Images of memory: On remembering and representation*. USA: Smithsonian Institution Press.

LATOUR, B.

- 2005 Reassembling the social. An introduction to Actor-Network Theory. Oxford: Oxford University Press.

MARSDEN, D.

- 2004 Expanding knowledge through dreaming, wampum and visual arts. *Pimatisiwin: A Journal of Aboriginal and Indigenous Community Health*, 2(2), 53-73.

MCGLENNEN, M.

- 2013 Horizon lines, medicine painting, and moose calling: The visual/performative storytelling of three Anishinaabeg artists. In D. W. Penney and G. McMaster (eds.), *Before and after the horizon: Anishinaabe artists of the Great Lakes*. (pp. 341-362). Washington, DC: National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution.

MCGUINNESS, S.

- 2016 Lived lives: Materializing stories of young Irish suicide. In J. Jeffries, D. W. Conroy, H. & H. Clark (Eds.), *The handbook of textile culture* (pp. 149-164). London, UK: Bloomsbury.

MILLER, D.

- 2010 Theories of Things. In *Stuff* (pp. 42-78). Cambridge UK: Polity Press.

MITCHELL, W. J. T.

- 2005 *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press.

OPPENHEIM, R.

- 2007 Actor-network theory and anthropology after science, technology, and society. *Anthropological Theory*, 7(4), 471-493.

OWEN, E.

- 2005 Give me a call. In A. Grimshaw & A. Ravetz (Eds.), *Visualizing anthropology* (pp. 81-89). Portland, Oregon: Intellect.

PAJACZKOWSKA, C.

- 2016 Making known: The textiles toolbox: Psychoanalysis of nine types of textile thinking. In J. Jeffries, D. W. Conroy, H. & H. Clark (Eds.), *The handbook of textile culture* (pp. 79-96). London, UK: Bloomsbury.

PEDRI, C.

- 2017 'The drum is my document': Decolonizing research through Anishinabe song and drum. *International review of qualitative research*, 9(4), 385-406.

PEDRI-SPADE, C.

- 2016 Waasaabikizoo: Our pictures are good medicine. *Decolonization, Indigeneity, Education and Society*, 5(1), 45-70.

PEDRI, C.

- 2014 Nametoo: Evidence that he/she is/was present. *Decolonization, Indigeneity, Education, and Society*, 3(1), 73-100.

PEDRI, C. (Producer) & PEDRI, C. (Director).

- 2011 Gna-Giigadowin: Exploring our way of life through Anishinabe song and drum [Ethnographic Film]. (Available from innovative-learning.publicethnography.net/projects/gna-giigadowin-exploring-our-way-life-through-anashinabe-song-and-drum-celeste-pedri)

PINK, S.

- 2009 *Doing sensory ethnography*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications Ltd.

PINNEY, C.

- 2005 Materiality: An introduction. Things happen or from which moment does that object come? In D. Miller (Ed.), *Materiality* (pp. 256-272). London, UK: Duke University Press.

PORTO, N.

- 2004 Under the gaze of the ancestors: Photographs and performance in colonial Angola. In E. Edwards & J. Hart (Eds.), *Photographs Objects Histories: On the materiality of images* (pp. 113-131). New York, NY: Routledge.

ROBERTSON, C.

- 2007 Body politics and the art of Norval Morriseau. *Canadian Art Review*, 32(1/2), 70-78.

ROBERTS, M. N. - ROBERTS, A. N.
1996 Memory and Luba art and the making of history.
African Arts, 29 (1), 22-35.

SCHNEIDER E.

2012 Performance remains. In A. Jones & A.
Heathfield (Eds.), *Perform, repeat, record*
(pp. 138-150). Bristol, UK: Intellect.

SCHNEIDER, A. - WRIGHT, C.

2013 *Anthropology and art practice*.
London: Bloomsbury.

2010 *Between art and anthropology: Contemporary
ethnographic practice*. New York, NY: Berg.

SOYINI MADISON, D.

2005 *Critical ethnography*. Thousand Oaks, CA: Sage.

STALLYBRASS, P.

1993 Worn worlds: Clothes, mourning, and the life of
things. *The yale review*, 81, 35-75.

STOLLER, Paul.

2015 "The Bureau of Memories: Archives and
Ephemera." *Fieldsights - Visual and New Media
Review*, Cultural Anthropology Online, March
20, 2015, [www.culanth.org/fieldsights/647-the-
bureau-of-memories-archives-and-ephemera](http://www.culanth.org/fieldsights/647-the-bureau-of-memories-archives-and-ephemera)

STOLLER, P.

1995 *Embodying colonial memories: Spirit
possession, power, and the Hauka in West
Africa*. New York, NY: Routledge.

TROUILLOT, M.

1995 Silencing the Past. Power and the Production of
History. Chapter 3: "*An Unthinkable History.
The Haitian Revolution as a Non-Event*".
(pp. 70-107). Boston: Beacon Press.

WHITE, B.

2007 We are at home: Pictures of the Ojibwe people.
St. Paul, MN: Minnesota Historical Society Press.

WILMOTT, C.

2005 The lens of science: Anthropometric
photography and the Chippewa, 1890-1920,
Visual Anthropology, 18, 309-337.

WILSON, S.

2008 *Research is Ceremony: Indigenous Research Methods*. Canada: Fernwood Publishing.

WRIGHT, C.

2009 Faletau's photocopy or the mutability of visual history in Roviana. In C. Morton & E. Edwards (Eds.), *Photography, anthropology and history: Expanding the frame* (pp. 146–149). Burlington, VT: Ashgate.

SANNE BERGH

TECHNIQUES OF MOBILISATION: DIALECTIC DEVELOPMENT OF SHAREDNESS THROUGH VIRTUAL AND ON-THE-GROUND PRACTICES

ABSTRACT

When demonstrations swept the Anatolian heartland in 2013, social media played a key role in disseminating drawings, songs, stories and physical protest practices in a virtual sphere. From a material culture and performativity perspective, this article explores the mobilisation of individuals and unpacks how mobilisation took place in a dialectical process in parallel with the creation of a cultural genre. This genre became a common denominator for the involved, and the article will describe how the different visual, virtual, humorous and physical manifestations as techniques had capacities that mobilised and sustained engagement in the protests.

KEYWORDS

Mobilisation, Material culture, Performativity, Diren, social movement, social media, virtual, humour, sensorial ethnography, cultural genre, netnography, cultural mobilisation, public protes.

SANNE BERGH

holds degrees in Comparative Religion and Applied Cultural Analysis from the University of Copenhagen. Her interest areas are material culture, sensoriality, social mobilisation and global legal norms. She has lived, worked and studied in Turkey where fieldwork was conducted for the research presented here. Presently, she is exploring the field of international law and constitutionalism at St Andrews University in Scotland where she is pursuing a Masters in Legal and Constitutional Studies. Email: berghsanne@gmail.com

INTRODUCTION

The mobilisation of individuals into social movements has traditionally been discussed within the gaze of socio-psychological theories, paying scarce attention to the production of materials of visual, textual and narrative nature. (Johnston and Noakes 2005: 3; Klandermans 1984: 583) While later social movement theories of framing take into consideration the construction of meaning by protesters in their decision to join a movement, little focus has been given to the capacities of socio-material products and practices and how their relationally capacities influence individuals to join a cause. (Johnston and Noakes 2005: 2) In this article, I explore the mobilisation of protesters in an uprising through theories of material culture and performativity by analysing the relational capacities of materials and practices created in an uprising. The case of study here is the Diren uprising in Turkey in 2013. While the demonstrations spread across Anatolia, protesters shared pictures, drawings and stories through social media. Following the uprising on Twitter, Facebook and blogs, I noticed these socio-material manifestations and it struck me that these narratives, representations and accounts appeared to have capacities affecting protesters and the developing collective. This led me to explore how these materials had individual mobilising capacities, and how they played a role in the creation of a movement.

THEORETICAL VANTAGE POINT

The theoretical framework that informs this article is inspired by the socio-material turn in the social sciences. More specifically, this analysis draws upon writings about material culture, performativity and Actor Network Theory (ANT). The post-structuralist and post-Foucauldian approach is here used to explore how reality is shaped and performed through socio-material practises. It explores how spaces, objects, subjects, collectives and institutions through socio-material relations are differently enacted, and embedded with agency through multiple networks of relations. (Damsholt and Simonsen 2009: 14; Sandberg 2009: 51) Approaching the Diren movement through the socio-material gaze allows me to not only look at verbal articulations, but also to explore their context in understanding the cultural meaning of the body, representation, space, and socio-material practices of protesters, paying attention to the processual, relational and performative in materialisations.

Routines, practices and manifestations are thus seen as performances embedded with dynamic capacities that assist in understanding the construction of identities in the uprising. The performative approach also offers a constructive way of tackling the diverse empirical materials collected virtually and ‘on the ground’, as it considers the usages of social media as an integrated part of the social behaviour of the protesters in such a way that they cannot be distinguished from physical actions in the city space. Virtual media, according to the STS¹ scholars Mike Savage, Evelyn Ruppert, and John Law, thus takes part in the material and immaterial production and performance of the protests. (2010: 9)

The contribution of performance studies is also interesting in relation to protest movements, as writings on the theatrical performativity of rituals can assist in unfolding the transformative dynamics in collective performative events such as joint protest performances. (Mitchell 2006: 384)

In her paper “Being Moved”, Danish anthropologist Tine Damsholt develops the concepts of *cultural mobilisation* and *subjectivization*. Damsholt describes a dialectic process between bodily performances, materials and patriotic discourses. With a focus on individuals, she accounts for how a collective, through a culturally preconditioned subjectivity of recognisable socio-material discourses, can be mobilised to take part in patriotic rituals and practices, and how the songs and bodily performances in the rituals through a dialectic subjectivization process construct them as both individuals and a collective. Focusing on emotional capacities, Damsholt describes how individuals become emotionally *moved* by the experiences in the subjectivization. This movement can take place in both an outward and inward movement, altering the individuals’ cultural and social position to their surroundings, as well as their self-reflexive perception of themselves. She adds that being part of collective practices may create experiences of unity and belonging that can influence individuals to develop new perception and consciousness about the self. (Damsholt 2000: 30-32, 43) Inspired by Michel Foucault’s discursive approach to changes, Damsholt points out that:

Precisely because one can view the mobilisation as a subjectivization, they [individuals] are to be regarded as subjects who helped in various ways to alter the logic of the discourse through their practice and movement. (Damsholt 2000: 45)

¹ Science and Technology Studies.

The British anthropologist Daniel Miller, who has established his name in material culture studies, also describes a process defined by a dialectic of mutual creation. A key point outlined in his book “Stuff” is that the *matter* we construct, material as immaterial, all come to define and objectify us as we relate to them and become dependent on their capacities. (Miller 2010: 42,114) To describe the characteristics, dynamics and effects of the dialectical process in a collective, Miller uses the term *multicultural genre* to present a collective socio-material discourse or technology, which dialectically is constructed through the materials, self-reflexive individuals and the collective. (Miller 2010: 114–118) A cultural genre spans across virtual and physical, or online and offline behaviour through various communication technologies. (Miller 2010: 121)

METHODOLOGY AND FIELD

On Monday May 27, 2013, a group of environmental activists commenced a pacifist sit-in protest in Gezi Park behind Taksim Square in Istanbul, Turkey. (Singer 2013)² They protested the partial demolition of the park as part of a grand renovation and gentrification plan³ for the pivotal square in the city. The removal of one of the few remaining green spots in the city centre would make way for what was perceived as yet another luxurious mall in an area where gentrification of spaces in the city already was alienating original residents. (Letsch 2011: 5) The sit-in attracted little attention in Turkish media, but as police attempted to remove the protesters with tear gas and pepper spray, reports of the police crackdown, and particularly the violence towards peaceful protesters, spread in pictures and words via social media. By Friday the 31, thousands of people had joined the initial dozen activists when the police launched an early morning crackdown to remove the protesters from the park. Despite attempts to halt telecommunication, pictures of the growing demonstrations and videos of the violent crackdown appeared on Twitter and Facebook. Word of the unrest travelled fast and far, and by nightfall 90 demonstrations took place in up to 60 cities across the country. (Berlinski 2013; Zeynalov 2013) From the afternoon on May 31 to the early morning June 1, activity on social media was exceptionally high, with the hashtags⁴ #direngeziparkı (resist Gezi Park), #occupygezi and #geziparkı (Gezi Park) having been tweeted two million times. (Tucker 2013)

² This account of events in Istanbul illustrates the initial atmosphere of eruption, unrest and protests as observed by me via Twitter, Facebook and through talks with acquaintances and as presented by international reporters in Turkey.

³ Video of the Taksim renovation project: www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=QLA9xjQxAI8

⁴ A hashtag is the hash symbol (#) followed by text, symbols or numbers embedded in messages. It functions as a reference point. By including a hashtag in a message, individuals link to previous hashtags or create new ones. (Cunha et al. 2011: 58) Hashtags are often used in reference to a topics or places.

On Twitter and Facebook, extreme stories circulated describing the actions of the police as atrocious. High estimates of casualties were proclaimed but soon turned out to be false. Pictures showed the public spaces in Istanbul and Ankara city centre as battered, the ground covered with tear gas capsules and glass, and homemade barricades at road intersections. In videos, civilians were seen struggling with the effect of gas and being hit by high-powered water cannons. Tweets communicated information on makeshift locations for medical assistance, shelters from gas in mosques, and where to find cell phone charging stations. Twitter's capabilities, by default being an open micro blog accessible from handheld smartphones, allowed protesters to make use of the medium whilst in the protests. In the hands of the protesters, it was both a tool for sharing text, images, jokes and videos as well as a handy tool resembling walky-talkies. Transmitting information between protesters about the position of police units, and fielding calls for medical and legal assistance, it became an important communication technique in a country where sixty-nine percent of the population between eighteen and twenty-nine uses social networks, and where forty-nine percent of the young people with smartphones use it to access social networks. (Pew Global Attitudes Project 2012) Over the following weeks, the uprisings continued in multifaceted forms across the country, slowly losing momentum in the cities, until in late July they entirely faded from the streets and public spaces. Centrally located parks became sites for dwelling, organisation of events, coordination between protesters in different cities and civic initiatives. Like waves, the protests grew in magnitude over the weekends, paralleled by a rise in police crackdowns, and diluted as the protesters returned to everyday obligations in the daytime during the weekdays.

In Ankara, demonstrations also began on May 31 and followed a similar trajectory. When I arrived in the city on June 18, the number of people on the streets had reduced, but protesters still dwelled in the public Kuğulu Park where daily clashes between protesters and police occurred. The gates to the field were opened to me through previous professional and educational engagements in Turkey. I attended university for a year in Istanbul, and later worked in the diplomatic community in Ankara. Relationships created at these times, much time spent around the country and cultural, historical and linguistic knowledge, permitted my quick access to the two fields.

Utilising social relations that predated the fieldwork had both benefits and risks. Following friends into the field online as offline, it provided access and allowed for unique insights to emotional movement, rationales and heartfelt thoughts on the events. To have a prior knowledge about the field and the informants positioned me in a beneficial, authoritative manner to contextualise the materials and bring out implicit meaning from informants' statements that otherwise may have remained hidden. My friends and acquaintances' considerations about the uprising let me to observe unexpected and disruptive moments. At the same time, it presented a number of apparent complications to access the field through friends, as I had to walk a thin line balancing the role as researcher with our usual pattern for interaction, while being attentive to the fact that I was becoming entangled into the field more than I might have preferred. (Davies 2002: 81; Ehn and Löfgren 2010: 114; Walsh 2006: 270) My presumptions about friends and acquaintances could misguide interpretation and analysis, and I have therefore tried to balance my own understandings of their statements and let the material speak for itself. (Venturini 2010: 260; Clifford 1988: 43) John Law (2009), Donna Haraway (1988) and James Clifford (1986) to name a few, argue that ethnographers must leave the myth of objectivity and instead present reflexive subjective partial truths to describe the field and their position in it. Entangled in the field, I will use the first person form to position myself in relation to the materials, hopefully, without presenting too much 'noise'. (Law 2000: 7)

The empirical materials for this article were collected online from May 31 to June 25, and at sites in Ankara between June 18 and June 25.⁵ The data presented here primarily consists of stories, pictures, tweets, jokes, and caricatures collected via netnographic fieldwork online and on social media. The access to relevant online spheres and social media was founded in my prior familiarity and understanding of the field, existing Twitter and Facebook profiles and contact to informants in Istanbul and Ankara. (Rokka 2010)⁶ The materials from the multi-sensorial and multi-sited fieldwork in Ankara were collected by observations, participation, and interviews. (Pink 2009:8) The latter fieldwork consists of twelve in-depth interviews, numerous informal interviews and conversations with strangers and acquaintances, observations and participation in activities in and around the park. The netnographic and onsite fieldwork overlap in time, are intertwined, and influenced each other.

⁵ Collecting empery was not absolutely confined to these periods. Familiar with some informants, I collected data both before and after the two set fieldwork periods. Therefore the two approaches to collecting materials overlap, as I for instance received information and followed informants virtually before arriving in Ankara.

⁶ Online fieldwork here refers to monitoring and collecting of data through social media and the internet. (Davies 2007; Rokka 2010)

To contextualise and give meaning to the gathered materials collected online, they will be framed by quotes and stories from the informants in Ankara and Istanbul or when such are lacking, by stories collected by me before, after and during the fieldwork. (Sunderland and Denny 2007: 115)

I will refer to the nationwide demonstrations as the Diren Movement, though much suggests that the uprising examined here will go down in the annals of history as Gezi⁷. (Hurriyet Daily News 2013b). Diren is an emic term used by informants to describe the uprising during the fieldwork. Diren translates to 'resist', a call frequently used during the protests.

MOBILISATION AND SHAREDNESS

Inspired by Damsholt and Miller's ideas of *cultural mobilisation* and *cultural genre*, I explore the visuals, music and practices produced and shared during the uprising, considering how they in a relational manner took part in the mobilisation process. By clustering the different forms of manifestations as a cultural genre, I argue that in confluence they constructed a frame of reference for those involved in protests. The material and immaterial cultural genre framed the protests and became an evasive foundation for the individuals and the collectives that in a dialectical process developed with it. This arbitrary genre developed in a reciprocal subjectivization process through cultural mobilisation. What I describe in the following is thereby both the cultural genre as well as the dialectic mobilisation process through which it was created. To present the materials and enable and illustrate the analysis, I have identified motifs that are characteristic for the materials. The motifs are: *mimicry*, *visuals*, *fraternity* and *humour*. As the motifs are constructed groupings, they are not to be seen as separate entities but as interconnected themes and mobilisation capacities.

MIMICRY

In "The Location of Culture", Homi K. Bhabha elucidates how mimicry can both disrupt authority as well as disclose ambiguity. I intend to use his ideas on mimicry to discuss how protesters seized statements and actions from the media and authorities and turned them into emic terms. They thereby infused old words with new meaning, and I suggest this was part of the process that created a shared vocabulary among protesters. (1994: 88)

⁷ Gezi Park was the site for the first demonstrations in Istanbul.

Çapulcu, a Turkish noun for vandals or looters, is an illustrative example of how protesters used mimicry and humour in the protests. In a speech on June 1, the Prime Minister used the derogatory term and belittled protesters as “*a few çapulcus*”. (Harding 2013) Protesters quickly began to use it as an emic term and incorporate it into songs, drawings and used it as part of their names or as an honorific title on social media profiles. The term appeared on posters, in videos and in the public media. During my fieldwork in Ankara, protesters proudly proclaimed that they were *çapulcus* when I told them I was writing about the protests, tacitly indicating they were proper participants of the protests and relevant for me to interview. As protester was juxtaposed to *çapulcu*, as a verb *çapuling* was juxtaposed with protesting.

The American pop song “Party Rock Anthem” with the chorus “*Everyday I’m shuffling*” by the group LMFAO was altered to “*Everyday I’m Chapulling*”, and during demonstrations, protesters would joyfully jump up and down as in a concert or club setting while chanting the song.⁸ In interviews, I asked informants to explain what a *çapulcu* was and how they would describe the new meaning. Deniz, a 28-year-old man who was active in planning activities in Kuğulu Park told me that it required protesting or resisting in the public:

The people that don’t stay in their houses and who try to make this civilian movement in parks, in streets. They are protesting ... Tayyip⁹ wants us to stay in our houses, he doesn’t want any protests, he is against protesting, he is against our basic rights. (Deniz)

Necat, who opposed violent protests and tried to convince other protesters not to build barricades and throw rocks, defined a *çapulcu* as anyone who resisted:

Necat: I don’t know, he, the PM, basically, he used it to define all the people who are protesting so it must be a good thing.

...

Interviewer: Who is a *çapulcu*? What does a *çapulcu* do in the new meaning?

Necat: Just, anyone who opposes the government, the current government, like those ideas [the government’s ideas]. It doesn’t matter if they are opposing it in a peaceful way or in a more aggressive way. (Necat)

⁸ In this video on YouTube the practices of chanting and dancing is captured to the tunes of “*Everyday I’m Shuffling*” (www.youtube.com/watch?v=-j5s0yuPPw9Q)

⁹ Protesters usually referred to the Prime Minister by his middle name instead of his more commonly used surname Erdoğan.

Özgür, a 19 year old male student of political science who dwelled in the park, proudly said:

Çapulcu? Haha! Us, you see. All of the people in Kuğulu for example and Kuğulu, and now [those] who are in the streets. (Özgür)

Melis, a young female theatre student, only took part in pacifistic forms of protesting associated *çapulcu*, with: “*Those who fight for their freedom.*” (Melis)

The above descriptions show how the new shared meaning of *çapulcu* became a positive emic term referring to involvement in the uprising. The articulations furthermore describe the self-perception of the protesters. Three weeks into the protest, *çapulcu* was defined broadly and inclusively without specific references to political standpoints or specific practices of protesting. By mimicking and re-articulating the authorities’ disdain, the informants appropriated the authorities’ reactions to them while constructing the cultural genre through shared reference and emic vocabulary.

Pictures and video had a salient role in Diren, where they were perceived as valid accounts of events contrary to text, which experience quickly showed could carry exaggerations and lies. Pictures and videos were therefore seen as validating information and shared widely online. On May 31, the following picture and others similar to it was shared on the internet. The picture compares the two TV channels, CNN International and CNN Türk, and shows how CNN Türk was airing a documentary on emperor penguins while CNN International was reporting from protests in Turkey.

FIGURE 1: FLEISHMANON 2013



The visual comparisons illustrated the lack of news coverage by local traditional media. While the media's self-censorship prompted an outcry of indignation from observers and protesters, it also incited creative responses, such as the drawing below, portraying the paradox that the protest was not aired on CNN Türk while it was aired on the international sister channel.



FIGURE 2: (THE DRAWING DISPLAYS THE IRONIC SITUATION AS PERCEIVED BY PROTESTERS: EVEN ON THE NORTH POLE IT WAS POSSIBLE TO SEE THE PROTESTERS WHILE THEY WERE NOT AIRED IN TURKEY.) (IBIKOGLU, ARDA 2013)

Stories circulated about people who, jokingly, had called TV stations not airing the unrest. Some of these were recorded and posted online to the amusement of protesters. In Ankara, Susan, a woman in her mid-twenties who was working for an international NGO in the capital, retold two such stories:

[To] CNN Türk they said: “Well I was actually out protesting the other day and so I missed your penguin documentary, I was just wondering when you were going to air it next because I missed the beginning of it. Are you gonna wait for the next big mass people protest or do you have a date for it exactly?”

And someone else called Kanal D and was like: “Just wanted to let you know that there’s a massive protest going on in Taksim right now”, cause they weren’t showing it, and he [the TV station’s telephone operator] is like ... “I understand your concern”, so he [the caller] is like: “Oh no, it’s no concern I just thought you guys didn’t know, I was calling to let you know.” (Susan)

The marching penguins from CNN Turk’s coverage turned into an iconographic symbol and was, in the same

FIGURE 3: THE ABOVE EXAMPLE OF THE APPROPRIATION OF ÇAPULCU AND PENGUINS SHOWS HOW THE DISTRUST AND DESPAIR OVER AUTHORITIES, MEDIA AND POLITICS WERE RAPIDLY MIMICKED BY PROTESTERS, AIRING THEIR PERCEIVED ABSURDITY. THE PRIME MINISTER'S USE OF ÇAPULCU AND THE ACTIONS OF THE MEDIA WERE THEREBY RE-VALUED AND NORMALISED INTO A NEW SHARED UNDERSTANDING. (BHABHA 1994: 86,91)

manner as *çapulcu*, juxtaposed with a protester. The picture below is an example of how the penguins became an iconographic depiction of the protests. The picture is taken from a tweet. It is a page in a leftist caricature magazine showing known scenarios from the protests illustrated with penguins.



VISUALS - RE-ENACTING RESISTANCE

With a focus on visuals, I intend to show how - online as well as offline - there was a tendency for protesters to visually depict events, stories and people. Through the analysis I suggest that the sharing of these visuals in a sense re-enacted these events, while adding new meaning to them. Following a semiotic approach, I describe how the images, both as icons and signs, continually conveyed a non-static cultural meaning to protesters. (Sunderland and Denny 2007: 111) By using the phrase *re-enactment*, I aim to show how the proliferation of visuals and practices created meaning and performed manifold

new realities. These new realities were re-enactments of events – thus, through memories, the visuals became layered with meaning from prior re-enactments. As an example of a visual that, in a dialectic process, was embedded with collective and individual meaning, I will here focus on *DuranAdam*.¹⁰

DuranAdam was a peaceful protest first performed in Istanbul on June 17. One afternoon, a man (who later turned out to be a performance artist) began standing outside Gezi Park on Taksim Square. He stood silently facing the Atatürk¹¹ Cultural Centre adjoining the square. Initially he stood alone, but as time passed others joined him in standing, in what he later explained was an impulsive protest. Over the following days, news of the protest form spread. The traditional media, which by now was reporting on Diren, showed videos of civilian police officers looking through the man's backpack, as well as reported on how people spontaneously had come to stand with him before they were all removed or disbanded by police.

Visual illustrations of DuranAdam, as seen below, were quickly produced and shared, and DuranAdam became a performance conducted in groups and individually. In Kuğulu Park in Ankara, one of the first sights that greeted me was six people standing doing the DuranAdam. I lingered, and watched as they finished. Some clapped each other on the back in support and started talking while they receive a short applause by some of the people around them. On other occasions around the city, I spotted individuals standing, finishing their protest by walking on without drawing a reaction from their surroundings.

The DuranAdam was a bodily practice of protest involving senses and emotions. Talking about the DuranAdam with Emin, a software engineer in his mid-twenties, he told me that when he came across people in the city doing the DuranAdam, he would halt and join for a while before moving on. This could happen repeatedly, and he noted that he found it somehow meditative; suggesting the performance had capacities that moved protesters in a bodily and emotional manner. The silence and tranquillity of the practice was in stark contrast to the loud sounds, turmoil and noise of the demonstrations and contained elements of ritualization, particularly when conducted collectively and choreographed in the public space.

¹⁰ DuranAdam directly translates into standing or stopped man. (İz et al. 1992) Informants translated DuranAdam to “the standing man”.

¹¹ Mustafa Kemal Atatürk was the founder of the Turkish Republic



These visualisations of DuranAdam, shared via the internet and in the public space, were an empathic and symbolic re-enactment of the initial DuranAdam performance, and, as other protesters began to perform DuranAdam, their individual bodily experiences were carried in the meaning of visuals. The graphic illustrations of DuranAdam thus became connected to practices on streets and parks, and carried collective and individual experiences. The example of DuranAdam is illustrative but also unique in its exhaustiveness. Most visuals were not related in the same degree to such extensively repetitive, sensorial and bodily performances.

FRATERNITY

It was characteristic of the segments of Diren I had access to, to highlight the collaboration of diverse and opposing groupings during the protests. Ethnic minorities and LGBT members stood side-by-side with ultra-nationalist¹², a political group usually hostile to the aforementioned manifestations. Opposing football fan clubs joined forces, and individuals in traditionally socially-objectionable positions (for example, thieves) were accepted on an equal footing with socially-acceptable categories such as housewives and students. This inclusion and fraternity of segregated segments of society was applauded by informants with the sharing of images and narratives signifying the inter-citizenry relations.

The above picture was widely shared across the internet and referred to as an example, and sometimes proof, of how individuals from different parts of Turkish society literally fought side-by-side.

¹² Toplumsal Olaylara Müdahale Aracı. Police vehicle with high-powered water cannon used frequently during the uprising.



I have collected the picture from the Turkish STS scholar Zeynep Tufekci's blog (Tufekci 2013). She describes the scene that took place in Istanbul during the first or second week of protests:

Running from the police in this picture are two youths, holding hands, one carrying a flag from the Kurdish BDP party and another an Atatürk (Kemalist) flag (ideologies that almost never speak to each other, or at least kindly). At the corner, another man makes the "wolf" sign that is traditional to ultra-nationalist Turks. To be honest, had I not seen, interviewed in, and experienced Gezi myself, I'd be trying hard to figure out if this was Photoshop. One can't help by feel incredulous by such scenes in Turkey. (bracketing done by Tufekci) (Tufekci 2013)

Tufekci expresses incredulousness due to the unlikely situation of these political groups collaborating, and it is reminiscent of how protesters expressed their surprise and subsequent delight of these groups cooperating.

In Kuğulu Park, Susan retold a story of inclusion and fraternity to me. The story was set in the first week of protests in Istanbul, in the centrally located neighbourhood Beşiktaş. The event described in the story, and an accompanying video, had spread through social media and so I was familiar with the story when Susan told it. The narration is included here because the sharing and the comment attached to it played a role in a process of constructing a collective narrative of *Diren*. In my words, are here how Susan narrated the events: Beşiktaş, a central neighbourhood in Istanbul, saw fierce clashes for two to three days in a row in the first week of protests. One day, protesters hijacked a yellow crane, which they used to chase the intimidating TOMAs¹³. In Beşiktaş the legendary hooligan gang *Çarşı*, supporters of the football team Beşiktaş, had been in charge of the protests in their home turf. As a large crowd gathered around the crane, *Çarşı* made a call for car-thieves to step forward. Three did so and together they unlocked and turned on the crane. A crane-driver was then requested from the crowd and one such stepped forward and took control of the vehicle. The result was the crane chasing a TOMA, which was recorded on video and shared online.

After the story was told, someone listening to Susan added that at any other given time people would have despised a car-thief. Now, people included them (and their skill) in the collective. The story illustrates how informants saw the protests as a existing outside normality, where novel relations between citizens could take place as the traditional rules and boundaries in society were broken down. (Ehn and Löfgren 2010: 118) Narratives can be telling for how we perceive of ourselves and further the image we wish to develop and project of ourselves. (Sunderland and Denny 2007: 134) The story indicates how the protesters considered the breakdown of societal barriers crucial, and shows how repeated sharing of the story helped perform a narrative in the cultural genre. This focus on the Turkish society as inclusive was also emphasised in a video from the first week, in which the police and protesters are shown to be collaborating. The video was shared via Twitter with an accompanying text introducing it in a positive manner.

In the video,¹⁴ police in combat uniform stand opposite a group of protesters sheltered behind barricades while they together chant a national football anthem. Fans typically sing the tune during football matches. On both sides of the stadium fans chant the colours of their team in tandem.

¹³ Toplumsal Olaylara Müdahale Aracı. Police vehicle with high-powered water cannon used frequently during the uprising.

¹⁴ The video of the police and protesters chanting can be accessed via: [www.youtube.com/watch?v=CvgaAh-OqpOw&feature=youtu_gdata_pla-
yer](http://www.youtube.com/watch?v=CvgaAh-OqpOw&feature=youtu_gdata_player) (accessed June 13, 2013)

This video starts with the protesters singing the first part of the song; they then call out the colour 'red' which is answered with 'white' by the police, which again is answered by 'red' by the protesters.

The police and the protesters thereby together chant the colours of the Turkish flag. The video and its positive reception display a sense of patriotism as a shared denominator that transgresses police and protesters differences. It illustrates how the protests were perceived as inclusive to all Turkish citizens, even the police.

By praising the chant and sharing stories of inclusion and fraternity, the young protesters contested the conventional perception of Turkish society as disjointed and polarised. With the examples of citizens coming together idealised in pictures, videos and stories they performed political dreams for the Turkish society (Damsholt 2000: 32)-

HUMOUR

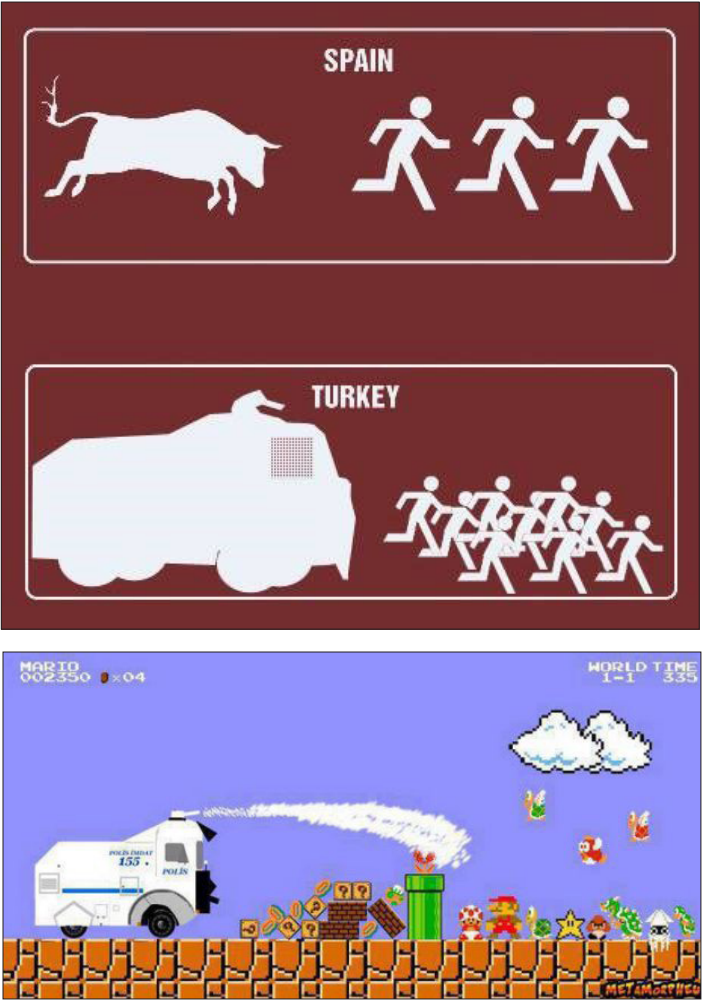
Many manifestations created during the protests were pervasive with humour. Artistic and creative jokes, caricatures, videos and pictures presented the protesters, police vehicles, politicians and events in a comedic manner. Marty Branagan (2007) and Chris A. Kramer (2013) point out that humour, in ways different from other protest forms, can entice engagement and be an entry-point for an otherwise disinterested or unengaged audience. Kramer clarifies that:

The humor draws the audience in, since they are interested in what the wit has to say, if only at first for the entertainment value. (Kramer 2013: 639)

The previous image comparing CNN International and CNN Türk broadcasts visualises the felt incongruence of the lack of coverage by domestic media. The second picture, illustrating the protests being viewed, not in Turkey, but from an ice-covered pole, humorously ridicules the situation while also reflecting genuine unease with the apparent censorship.

These visuals, steeped in sarcastic humour, are in themselves a form of protest. Their non-physical, visual and humorous form are in contrast to spiteful political statements and violent protests. They may therefore have provoked sympathy for protesters and appealed to individuals who did not identify themselves with demonstrations and clashes with police.

The two images below convey the felt absurdity about the relationship between citizens and the state during Diren. The police, ideally a protector of its citizens, are presented as the enemy. The first illustration plays with a comparison of Turkey and Spain, two states where people voluntarily run in the streets. By juxtaposing the game-mode in the festive tradition of the Encierro in Spain, where citizens are chased by bulls, with Turkish citizens chased by TOMAs, the image is tacitly humorous while it deflates the severity of the physical crackdown. In the second image, a TOMA and a barricade are seen in the videogame “Super Mario World”. This image associates the protests with the game, while also expressing fraternity, as Mario and his traditional “Super Mario World” enemies are seen in opposition to a TOMA, thus representing the union of traditional enemies also described in the stories above.





The picture below appropriates an event happening in relation to the protests. On June 11, a group of lawyers were arrested for taking part in the protests and assisting protesters. (Hurriyet Daily News 2013a) The event prompted a wave of new demonstrations and this visual representation. The drawing exposes the incongruity of a detained individual requesting legal assistance while the lawyer is also being detained.

The illustration references an important pillar in the judicial system, where the detained must have access to a lawyer, though in relation to the arrests the judicial system appears dysfunctional. The image implicitly expresses the inconsistency between how the judicial system is expected to function and the reality during Diren. During the time of my fieldwork in Ankara, a manipulated picture of TOMAs circulated on social media and the internet.

The picture prompted laughter from informants, who presented it to me as it punctured the terror of TOMAs and ridiculed the police.

FIGURE 8: (TOMA 2013)
TEXT HEADING (BROWN):
CHOOSE YOUR ISTANBUL
TOMA TEXT HEADING
(WHITE ON PINK): WHICH
ONE IS YOUR TOMA?
1. OTTOMAN TOMA
2. GREEN TOMA
3. CLASSIC TOM



The text style and colours call to mind a page in a teen magazine, and with the colourful illustrations of the TOMAs the frightful vehicle is scorned. The above picture is of a manipulated advertisement for deodorant, exemplifying another type of humour used in the protests. It reflects in an absurd manner the amount of gas the protesters experienced, and how they transformed it to something emic and ordinary. This further deflated the experience of pepper spray and tear gas by transforming it to a mundane everyday routine, such as applying deodorant. By juxtaposing the usually extraordinary situation of physically confronting police, and dealing with tear gas and pepper spray with an everyday routine the protesters deflated the violent response of the police.

As Branagan points out, the resistance, through humour, endures the violence. The comedic form prevents the authorities from ‘winning’:

Indeed, protest through humor is more than mere words, since it can instil a sense of freedom in the oppressed, but also act as a sign of defiance against the oppressors, signifying that the oppressors have not won. (Branagan 2007: 646)

By reacting to hardship with humour, the physical superiority of the authorities was punctured. The humorous responses came through an epistemological shift where the intellect became supreme to the physical power of battle gear and police vehicles. This form of reaction was persistent throughout the three weeks I studied Diren closely.



Furthermore, humour appeared to have a sort of therapeutic effect for protesters. In the above tweet, the writer explains how he refrains from terminating a black fly, since he now knows how it feels to be gassed. I came across the tweet as my primary gatekeeper Lara, a woman in her mid-twenties who worked in the diplomatic community, started crying with laughter when she saw it. The tweet was retweeted 5628 times, a relatively high number during the protests, and this fact, together with Lara’s reaction, left me wondering if it did more than entertain. The humour and laughter, along with the realisation that others shared the same feelings and experiences, appeared to relax her and create a space for dealing with distress in a therapeutic manner. The same may be suggested for the passive protest of DuranAdam, which to Emin facilitated a form of recreation in a meditative manner. (Navaro-Yashin 2002: 25; Damsholt 2000: 32) Humour was also embedded in songs written or rewrit-

ten during the protests. Old tunes with new lyrics were shared online, such as a rewriting of Erdiñç Erdoğan's cover of "Enjoy the Silence" by Depeche Mode to "Enjoy the Teargas (Chapulaton Song)".¹⁵

During the song, the singer describes a romantic relationship between the Prime Minister and the people of Istanbul in a witty manner, mentioning events from the protests as well as political events from the AK Party's reign. The song ends with the singer demanding a divorce from the PM on behalf of Istanbul's citizens.

Just as humour can attract attention towards a purpose, both Branagan and Kramer point out that humour also can attach individuals to a cause and sustain involvement. Following their argument that humour is internalised and appealing to individuals in various ways, we may find part of an explanation as to how the protests engaged such diverse groups and individuals. Additionally, the effects of humour may also assist in understanding how Diren sustained momentum during the summer. Activists engaged in demonstrations with a wide range of activities can sustain their commitment longer, and they are less prone to burn-out and loss of interest due to the diversity of practices within the protest (Branagan 2007: 472,479).

The logic in the humorous genre was experienced by protesters as impermeable against the authorities. The epistemological shift to some extent disregarded and obstructed the physical force of the authorities, and thus the authorities could not win. By ridiculing and deflating, for example, the gas and the TOMAs, the humour instead empowered the collective and satiated the cultural genre. The jokes and images were created in response to the authorities, possibly sometimes even for the authorities, but in an inward manner they further became influential. According to Sunderland and Denny: "*Identity stories are narratives - stories we tell ourselves about ourselves...*" (2007: 134).

The stories about the protesters and the authorities depicted in above cultural products narrate an identity of the protesters and the Diren movement. The jokes, visuals and songs made sense to protesters as they recognised events and experiences in a shared net of references. The references were part of the dialectic process, which developed the cultural genre that protesters shared and could relate to across their differences.

¹⁵ This links to the song on YouTube www.youtube.com/watch?v=hkUO942mGi4 (accessed May 30, 2016)

DISCUSSION

The aim of this article was to unfold the multi-modal and multi-sensorial materials and practices produced during the early days of Diren and show how they had mobilising capacities. Damsholt points out that engaging all senses in cultural mobilisation can be perceived as a technique for the intensification of a mobilisation process. The multiple-sensory experiences in the demonstrations (visuals through videos and pictures, audio in chants and songs, odours from gas, the noise of thousands of people demonstrating, humour, diverse practices of protesting and exposure to physical force) may have created a totality of sensorial experiences, intensifying the mobilisation and saturating the cultural genre with meaning acquired through multiple senses. (Damsholt 2000: 42; Damsholt 2008: 58) Emotionally, protesters were moved through repetitive individual and collective practices. The choreography of performances, such as DuranAdam, made Emin feel meditative, and repetitive singing and chanting may have planted physical as well as emotional movement within the individuals. As protesters 'lent their bodies' to practices, the individuals may, through their experiences, have developed new perceptions and consciousness about themselves as *çapulcus*. (Damsholt 2000: 31,42)

Recognisable references to felt experiences, such as the tweet that left Lara crying in laughter, further subjectivised and mobilised the individuals, making them feel part of a collective. The texts, narratives, auditory forms and visuals, through virtual sharing and repetition, became integrated into individual identities, engaging and shaping both individuals and collectives. The examples brought forth here, such as DuranAdam, the chanting of "Everyday I'm Chapulling" and sharing jokes, are examples of individual and collective bodily practices which spread online and offline, symbolically constructing a collective united across geographies and social differences. (Damsholt 2000: 42) Exposing individuals to the protests in a virtual sphere that was tightly interwoven with other social and physical activities in the cities, social media – as a communication platform – may have further intensified cultural mobilisation through online proliferation, co-facilitating the intensification process. (Law, Ruppert, and Savage 2010: 3) The dialectic process of subjectivization was 1) a cultural mobilisation, and 2) the construction of a cultural genre that strengthened the collective spirit. The manifestations, practices, and events, which were shared swiftly online

and offline, facilitated the relatively rapid development of a specific cultural genre in Diren. This shared cultural genre provided the diverse protesters with shared vocabulary and references. Exploring the development of a cultural genre and outlining its particularities offers part of an explanation to how opposing and estranged groups co-existed in Diren. The swift production of the genre, including practices and language, immediately allowed for a sharedness among protesters that might otherwise be estranged to one another, and in the cultural genre a new set of cultural and social conventions were constructed. The cultural genre thus bridges the manifestations and practices performed and proliferated virtually and in the parks and street of Turkey.

REFERENCES

BERLINSKI, Claire

2013 Erdoğan Over the Edge. *City Journal*,
Accessed online June 3, 2013.
www.city-journal.org/2013/eono6o3cb.html

BHABHA, Homi K.

1994 *The Location of Culture*. London: Routledge.

BRANAGAN, Marty

2007 The Last Laugh: Humour in Community Activism.
Community Development Journal 42(4):
470-481.

CARNEGIE, Hugh - BARBER, Tony - DOMBEY, Daniel

2013 France Breaks Turkey's EU Deadlock.
Financial Times, February 12. www.ft.com/intl/cms/s/0/24ef5caa-7536-11e2-a9f3-00144feabdc0.html, accessed January 15, 2014.

CLIFFORD, James

- 1986 Introduction: Partial Truths. In *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography: A School of American Research Advanced Seminar*. James Clifford and George E. Marcus, eds. Pp. 1-26. Berkeley: University of California Press.
- 1988 *The Predicament of Culture Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge; London: Harvard University Press.

CUNHA, Evandro - MAGNO, Gabriel - COMARELA, Giovanni - et al.

- 2011 Analyzing the Dynamic Evolution of Hashtags on Twitter: A Language-Based Approach. In *Proceedings of the Workshop on Language in Social Media (LSM 2011)* Pp. 58-65.
www.aclweb.org/anthology-new/W/W11/W11-07.pdf#page=68, Accessed October 9, 2013.

DAMSHOLT, Tine

- 2000 Being Moved. *Ethnologia Scandinavica: A Journal for Nordic Ethnology* 30: 24-48.
- 2008 The Sound of Citizenship. *Ethnologia Europaea* 38(1): 56-65.

DAMSHOLT, Tine - SIMONSEN, Dorthe Gert

- 2009 Materialiseringer. Processer, relationer og performativitet. In *Materialiseringer Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Tine Damsholt, Camilla Mordhorst, and Dorthe Gert Simonsen, eds. Århus, Copenhagen: Aarhus University Press.

DAVIES, Charlotte Aull

- 2002 *Reflexive Ethnography a Guide to Researching Selves and Others*. London; New York: Routledge.
- 2007 Internet Ethnography. In *Reflexive Ethnography: A Guide to Researching Selves and Others*. Second edition. Pp. 151-170. London: Routledge.

EHN, Billy - LÖFGREN, Orvar

- 2010 *The Secret World of Doing Nothing*. Berkeley: University of California Press.

FLEISHMANON, Cooper

- 2013 CNN-Turk Airs Penguin Documentary during Istanbul Riots. *The Daily Dot*.

www.dailydot.com/news/cnn-turk-istanbul-riots-penguin-doc-social-media
Accessed October 24, 2013.

G., Esra

2013 #Duranadam Aka #Standingman. Blog. *Scout Network Blog*. www.scoutnetworkblog.com/2013/08/18909/duranadam-aka-standingman/, Accessed August 20, 2013.

HARAWAY, Donna

1988 Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14(3): 575-599.

HARDING, Luke

2013 Turkish Protesters Embrace Erdoğan Insult and Start “Capuling” Craze. *The Guardian*, Jun 10. www.theguardian.com/world/2013/jun/10/turkish-protesters-capuling-erdogan
Accessed April 1, 2014.

HURRIYET Daily News

2013a At Least 20 Lawyers Detained in Istanbul for Supporting Gezi Park Protests. *Hurriyet Daily News*. www.hurriyetdailynews.com/at-least-20-lawyers-detained-in-istanbul-for-supporting-gezi-park-protests.aspx?pageID=238&nID=48598&NewsCatID=341,
Accessed June 11, 2013.

2013b Turkish Government’s Judicial Packages Fail to Transform System: Report. *Hurriyet Daily News*, September 23. www.hurriyetdailynews.com/turkish-governments-judicial-packages-fail-to-transform-system-report.aspx?PageID=238&NID=55000&NewsCatID=339,
accessed January 17, 2014.

İBIKOĞLU, Arda

2013 The Garden of Speculating Cats: Protest Humor: “Let’s Use Disproportionate Intelligence! Blog. Arda Ibikoglu. ardaibikoglu.blogspot.dk/2013/06/protest-humor-lets-use-improportionate.html
Accessed July 6, 2013.

İZ, Fahir, - HONY, H. C. - ALDERSON, A. D.

1992 *The Oxford Turkish Dictionary*. Reprint 1995. Oxford; New York: Oxford University Press.

JOHNSTON, Hank - NOAKES, John A.

2005 *Frames of Protest: Social Movements and the Framing Perspective*. Rowman & Littlefield Publishers.

KLANDERMANS, Bert

1984 Mobilization and Participation: Social-Psychological Expansions of Resource Mobilization Theory. *American Sociological Review* 49(5): 583-600.

KRAMER, Chris A.

2013 An Existentialist Account of the Role of Humor against Oppression. *Humor* 26(4): 629-651.

LAW, John

2000 On the Subject of the Object: Narrative, Technology, and Interpellation. *Configurations* 8(1): 1-29.

2009 Actor Network Theory and Material Semiotics. In *The New Blackwell Companion to Social Theory*. Bryan S. Turner, ed. Pp. 141-158. Wiley-Blackwell. onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781444304992.ch7/summary, Accessed October 3, 2013.

LAW, John - RUPPERT, Evelyn - SAVAGE, Mike

2010 Digital Devices: Nine Theses. In *CRESC Working Paper Series*. Centre for Research on Socio-Cultural Change, The University of Manchester/CRESC, Open University. eprints.gold.ac.uk/7988/, Accessed October 3, 2013.

LENS, Jesús

2013 Duranadam. Blog. *Pateando El Mundo*. www.granadablogs.com/pateandoelmundo/duranadam/, Accessed July 10, 2013.

LETSCH, Constanze

2011 Tarlabasi Is Renewed. *NearEastQuarterly*. www.neareastquarterly.com/index.php/2011/06/11/tarlabasi-is-renewed/, accessed July 1, 2013.

MILLER, Daniel

2010 *Stuff*. Cambridge, UK: Polity Press.

MITCHELL, Jon P.

- 2006 Performance. In *Handbook of Material Culture*. Christopher Y Tilley, ed. Pp. 384-401. Los Angeles, Calif. ; London: SAGE.

NAVARO-YASHIN, Yael

- 2002 *Faces of the State: Secularism and Public Life in Turkey*. Princeton University Press.

PEW GLOBAL ATTITUDES PROJECT

- 2012 Social Networking Popular Across Globe: Arab Publics Most Likely to Express Political Views Online. *Global Attitudes Project*. Washington D. C., USA: Pew Research Center.
www.pewglobal.org/files/2012/12/Pew-Global-Attitudes-Project-Technology-Report-FINAL-December-12-2012.pdf, accessed July 7, 2013.

PINK, Sarah

- 2009 *Doing Sensory Ethnography*. Los Angeles; London: SAGE.

REPORTERS WITHOUT BORDERS

- 2013 *2013 Press Freedom Index*. Paris, France: Reporters Without Borders.
fr.rsf.org/IMG/pdf/classement_2013_gb-bd.pdf accessed August 7, 2013.

ROKKA, Joonas

- 2010 Netnographic Inquiry and New Translocal Sites of the Social. *International Journal of Consumer Studies* 34(4): 381-387.

SANDBERG, Marie

- 2009 *Grænsens nærvær og fravær: europæisering sproccer i en tvillingeby på den polsk-tyske grænse*. Ph.d., Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.

SINGER, Sean R.

- 2013 The Struggle for Istanbul, *The American Interest*, June 6. www.the-american-interest.com/article.cfm?piece=1445, accessed July 4, 2013.

SUNDERLAND, Patricia. L, and DENNY, Rita M.

- 2007 *Doing Anthropology in Consumer Research*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.

TUCKER, Joshua

- 2013 A Breakout Role for Twitter? Extensive Use of Social Media in the Absence of Traditional Media by Turks in Turkish in Taksim Square Protests. Blog. *The Monkey Cage*. themonkeycage.org/2013/06/01/a-breakout-role-for-twitter-extensive-use-of-social-media-in-the-absence-of-traditional-media-by-turks-in-turkish-in-taksim-square-protests/, Accessed October 2, 2013.

TUFEKCI, Zeynep

- 2013 "Come, Come, Whoever You Are." As a Pluralist Movement Emerges from Gezi Park in Turkey. Blog. *Technosociology*. technosociology.org/?p=1421, Accessed July 1, 2013.

ULUDAĞ, Sözlük

- 2013 Duran Adam. Community site. *Uludağ Sözlük galeri.uludagsozluk.com/r/duran-aam-463094/*, Accessed July 10, 2013.

VENTURINI, Tommaso

- 2010 Diving in Magma: How to Explore Controversies with Actor-Network Theory. *Public Understanding of Science* 19(3): 258–273.

WALSH, Katie

- 2006 "Dad Says I'm Tied to a Shooting Star!" Grounding (research On) British Expatriate Belonging. *Area* 38(3): 268–278.

WHITE, Jenny

- 2012 *Muslim Nationalism and the New Turks*. Princeton University Press.

TWITTER DATA

GENÇ, Çağlar

2013 Bir Tane Karasinek Girdi Eve, Yemin Ediyorum
Raid Sıkamıyorum Hayvana, Anladım Çünkü Ne
Çektiğini. Vız Vız Yapar Gider Kıyamam :((.
Microblog. @caglar_genc. twitter.com/caglar_genc/status/341694354143993856,
Accessed October 31, 2013.

TOMA

2013 İstanbul TOMA Sını Seçiyor!!! pic.twitter.com/ibPNCJUHug. Microblog. @TomaPolis.
twitter.com/TomaPolis/status/349436554684538881, Accessed August 15, 2013.

VELA, Justin

2013 As Another #occupygezi Demo Held in #Taksim,
Some Penguin-Style Perspective. #Turkey
pic.twitter.com/BD11KhThAd. Microblog.
@justinvela. <https://twitter.com/justinvela/status/348487020508753920>
Accessed August 15, 2013.

ZEYNALOV, Mahir

2013 Turkey's Interior Minister Says They Have
Detained 939 Protesters in 90 Demonstrations
across the Country. Microblog.
@MahirZeynalov.
twitter.com/MahirZeynalov/status/340934157746176000, accessed July 2, 2013.

SEYEDEH BEHNAZ HOSSEINI

UNIVERSITY OF VIENNA, AUSTRIA

WHAT DOES FACEBOOK MEAN FOR THE YĀRSANI¹ PEOPLE?

ABSTRACT

Yārsān² is a syncretic ethnic-religious belief of Indo-Iranian origin established by Sultan Sahak in western Iran in the late 14th century. Over three million Yārsānis are estimated to reside in Iran and others inhabit regions in northern Iraq. Most Yārsānis are Kurd and live in, or originate from, Iran and view the Yārsāni territory as being part of Iran. Few studies have been undertaken to explore how the Kurdish diaspora uses new social media technologies. In this article we look at the Internet as a virtual network in which the Yārsani, in Iran, and diaspora meet. We also consider the Internet as a tool for making offline assignments. Internet and past research confirms that the people can meet online is indeed a real phenomenon, especially in the case of diaspora communities. In this article I reflect upon my own use of the Internet in my research on Yārsani communities in different countries, suggesting that Facebook has made it possible to reach out to and work with a

¹ Yarsanis in Iraq are called Kake-i. and in Iran as Ahl-e-Haqq, Ali-Allahi

² Yarsanis in Iran are also known as Ahl-e-Haqq, or Ali-Allahi, and in Iraq they are called Kake-i. Most Yarsanis live in Hooraman, the Kermanshah Province of Iranian Kurdistan.

wider variety of Yārsani people than ever before. I applied visual analysis methods that describe how an object and its representation are linked indexically in a photograph. This cultural research applies anthropological methods to Yārsani Facebook by using visual research methods and interview with Yārsani in Sweden. I am using available data on some users' interactions with digital media tools that record the interaction and details of individuals' exchanges. Moreover, Yārsanire-appropriation in Facebook, constructing communication and freedom among them.

KEYWORDS

Yārsani, Facebook, Internet, ethnography, religion

SEYEDEH BEHNAZ HOSSEINI

completed her doctoral research with a focus on minorities in Iran especially Yarsani community in Iran and migration in the Department of Islamic Studies at the Institute of Oriental Studies (University of Vienna). Her research interests include religious minorities in Iran and Iraq and forced migration.

INTRODUCTION

Many followers of Yārsān, known as Yārsānis or Yāris, identify ethnically as Kurds. Over three million Yārsānis are estimated to reside in Iran and others inhabit regions in northern Iraq. Most Yārsānis live in, or originate from, Iran and view the Yārsāni territory as being part of Iran. Forced emigration has dispersed the Yarsani population throughout the world, particularly to Europe and Canada. In Iran, the growing dominance of Islam at the time of their faith's conception caused adherents of Yārsān to isolate them from society and migrate to the mountainous areas of what is now Iranian Kurdistan. This was done to preserve the Yārsān religion and protect the Yārsāni population from Iran's Islamic government and Muslim population. Traditionally, the Yārsāni religion has been shrouded in secrecy and has depended on oral communication of religious principles because of the oppressive conditions in which they have been living for centuries (Hosseini,2017) The emergence and revival of the Yārsān religion answers questions, opens topics, and amends various opinions regarding the religion; in the past Yārsānis were prevented from publically speaking about their religion, but today, social media provides this opportunity. The Yārsān religion, in general, and Yārsānis' online activities, in particular, have been inadequately represented through previous research into new media. I intend to shed light on the online activities of this religious community and their presence in social media, and examine how members of the Yārsāni community use the Internet as a means to share their ideas about religious beliefs, often through pictures. I will also evaluate the role of Yārsānis as portrayed through the criteria by which their communities and special practices are imagined online.

The Yārsanis's use of Facebook in different countries is illustrative of the fact that cyberspace is a virtual space for connection among individuals who are otherwise diasporic and transnational. Facebook research corroborates that online identity building creates group solidarity, and this is true for the Yārsani minority. As the most widespread and famous social network, an unprecedented number of families and young people use Facebook for communication and entertainment. Facebook's importance has prompted many researchers to undertake various studies about its use. (Farquhar,2009,shanyang and Et al. 2008, Noelle J. Hum and Et al.2011, Wilson and Et al2012)

Religious ethnic groups, including Yārsanis, have created various Facebook pages to maintain their active presence in cyberspace. They use this media outlet to enliven their customs and traditions, and to play their historical role to survive their religion³. Research on Yārsānis in cyberspace reveals why Facebook is important for Yārsāni communities around the world, especially for those living as an oppressed minority in Iran. Approaches of virtual ethnography have shown that Yārsānis had no previous access to media with which they could express cultural or religious beliefs. Now, Facebook and the internet help Yārsānis to broadcast news and beliefs. This has had important effects on how Yārsānis interact with outsiders and each other. They use media outlets to enliven their customs and traditions and to play their historical role of ensuring the survival of their religion. By taking advantage of media and by portraying themselves in cyberspace through the use of modern technology, Yārsanis seek to express their objections to a dominant religious society. This study considers Yārsani Facebook users, either living in Iran or other countries, as well as non-Yārsani users who are members of Yarsani Facebook pages and groups such as Dallahoo⁴ that contain more than 9000 members, Facebook has enabled new research that would be impossible otherwise.

Yārsani access to cyberspace has given them a platform for identity-making, which, in turn, has enabled them to challenge the existing geographic, political and cultural constraints in Turkey, Iraq, and Iran. The Yārsani in Iran have to live with the threat of discrimination and even violence, on the internet, self-identification as Yārsani is practiced much more freely. The rise of a public Yārsani identity within Iran and in the diaspora are closely interconnected. The experience of persecution and of persistent libel and prejudice on the part of the Muslim Shia majority in Iran forced the Yārsani to practice in secret. The Yārsani have experienced problems on Facebook such as disagreement among Yarsani groups and various tribes⁵, too, so the creation of virtual communities has not been free of negative consequences.

The majority of Yārsani live in Iran, and most of the material hosted on Yārsani websites refers to that country. In general, the websites represent Yārsanism as a cultural or religious tradition that is tightly attached to the spatial, historical and cultural context of Iran. Many Yārsani Facebook pages intend to introduce Yārsanism and provide basic information. Organizational websites also have the task of providing more in depth informa-

³ Personal communication, 12 August, 2014

⁴ Or Dallahu is a village in Kermanshah Province in west of Iran. The village is home to a population with a Kurd majority who share Yārsani beliefs. Their main places of pilgrimage are located in the Dallahoo Mountains. For all Ahl-e Haqq this area is what Mecca is for the Muslims. (Minorisky, quoted in Bruinssen 1992:125)

tion about Yārsanism. Most of the websites have a typical textual format. Some pages contain images, frequently pictures of their shrines in Kurdistan, Iran or their religious manuscripts. The content of the sites displays what the author considers important elements of the Yārsani tradition. Most of these pages refer to *Dallahoo* as the central location for reminiscing about their religion and rituals around the world. I posed my questions to Yārsani on this website asking about their members around the world and their focus on representing their community.

Yārsani people illustrate their own culture, voice their identity, oppose dominant cultural discourse, provide alternative cultural resources and reconstruct their distinctiveness through their representations. They create an imagined community that is broadly supported and supporting. Yārsani build their imagined community through Facebook activity and offer suggestions about opportunities for other Yārsani to get involved in propagation of their religious beliefs. I argue, therefore, that the greatest freedom of expression available to the Yārsani is online.

Facebook is utilized as a site of transmission for an “imagined community”, an indicative system of representation and a statement of ethnic-identity. Its users construct and reconstruct their conception of Yārsani identity through cyber-communication. These imagined communities form through the interaction of groups and rest on a sense of belonging among users.

This research stems from the work of Benedict Anderson (1991) who developed a theoretical framework of communication technologies in the formation of “imagined communities”. New communication technology such as Facebook has made the formation of imagined communities among people living far away and without face-to-face interaction possible. The presence of a minority website functions in the same way as Anderson’s imagined community. The Kurdish imagined community in Facebook and the sense of belonging which the Yārsani have cultivated there, has many resemblances to that of Benedict Anderson’s theory (Anderson, 1991: 224)

Hall’s theories (1997:6) of representation proposes that there is a direct and transparent relationship of imitation or reflection between words and objects that induce thought and language and how representation works in the production of meaning. Here is Hall’s summary:

Re-presentation into three theories:

1. Reflective: where the language reflects a meaning, which already exists in the world of objects people and events.

⁵ Sultan Sahak established seven families or “tribes” in the “name of truth” for future generations of Yārsani followers to, at any time have “Dalil” and “Pir” for guidance. The seven families established during the time of Sultan were Shah Ebrahim, Baba Yadegar, Ali Qalandar, Khamush, Mir Sur, Seyyed Mosaffa, and Hajji Babu Isa. The five families established after Sultan Sahak are Atesh Bag, Baba Heydar, Zolnour, Shah Hayas, and Hajj Nematollah (Mir-Hosseini 1994a; Hamzei’ii 1999; Bruinessen 2009). They are also called *tayfe*, “the family.” (Bruinessen 2009: 61).

2. Intentional: where language expresses the speaker's personal intended meaning.

3. Constructionist: where meaning is constructed in and through language. Hall (1997) mentions how language is "central to meaning and culture and culture and has always been regarded as the key repository of cultural values and meanings, language works through representation, and how Meaning gives us a sense of our own identity, of who we are and with whom we 'belong' - so it is tied up with questions of how culture is used to rank out and maintain identity within and difference between groups" (ibid).

Furthermore, this study considers Facebook as a virtual society in which members treat themselves as citizens of an international virtual community. It also explores if and how Facebook has an impact on Yārsanis in rebuilding and strengthening their ethnic identity, as its members try to express their cultural and intellectual identities, which is not always possible in real society. Taking advantage of imagined communities across cyberspace, this research tries to shed more light on the subject. In order to achieve this, I decided to gather information about the Yārsān community and to observe Facebook activity. In this research, I employed the ideas of Hall, mentioned above, to find out how Yārsani use language or images implicate their beliefs and reconstructing their identity in Facebook.

METHODOLOGICAL APPROACH

During this research, I was both an outsider and an insider, depending on my role. I participated as an observer, from the outside, as a non-Yārsani, and on the insider as a social media user, active on Facebook. Yārsāni support communities on the Internet, are constructed in a virtual space in which Yārsānis meet and interact regarding events in the real world. Studying data through virtual fieldwork, however, is one-dimensional. To fully study the communities in all their complexity, fieldwork requires integrated online such as observation (interviews), and offline methodologies of qualitative data-gathering that complement each other. Content analysis was employed as a technique to analyze the interview material and the relationship between the researcher and the research participants. This research chiefly employed qualitative methods using both a virtual ethnographic approach online as well as personal interviews during my offline fieldwork. My Yārsani friend introduced me

to other individuals that were Yārsani, and my first questions were: How important is using Facebook for Yārsani? Do they use Facebook to play with their identities? Why don't they speak about such beliefs in their society?

Chris Mann and Fiona Stewart's *Internet Communication and Qualitative Research* was useful for online research and for adhering to established methodologies for studies conducted on the internet. (2000) Mann and Stewart have employed online methods, including interviews, observational techniques, participant observation, document collection and qualitative and quantitative methods. Where appropriate, I applied Marcus Bank's visual analysis methods that describe how an object and its representation are linked indexically in a photograph with visual representations of sacred places – shrines, temples, mosques – together with chromolithographs of divinities and other sacred persons. (Bank 2001: 55) In most of these cases, the materiality of the image is marked, sometimes quite literally.

Elizabeth Edwards's *Photographs and Sounds of History* has provided a valuable approach for analyzing photo the relationships between people and images. (Edwards 2006) According to her research, photography comprises not only images but also social objects and "the power of those social objects is integrally entangled with the nature of photography itself." (Edwards 2006: 27) She explained that photographs are visual objects in sets of relationships that are made meaningful through different forms of apprehension. Bank (2001) stated that the "researcher must ask themselves questions to elucidate the external narrative for instance why does this image exist? Who created it? What is its biography? As well as considering the internal narrative (what is this image of?)." (Bank 2001: 114) With grounded reading of the internal narrative, an analysis can be made, not only covering a description of the image's superficial content, but also the basis upon which that reading is founded.

Online communities has given rise to what Hine (2000) has termed "virtual ethnography." "virtual communities are computer mediated group[s]" (1995:1) whose relationships are formed and maintained in a conceptual space where "words, human relationships, data, wealth, and power are manifested by people using computer-mediated communication technology" (Rheingold, 1993:5)

My ethnographic work was not limited to observing participants online. I used several methods to collect a wide range of data. I carried out qualitative research utilizing questionnaires, semi-structured interviews.

It is important to note that, for methodological purposes, I did not separate offline and online data: offline data such as social interactions in person are intrinsically related to online data. According to Miller and Slater (2000), the two are inextricably woven together. Therefore, using qualitative content analysis, I analyzed the two datasets as distinct yet inseparable and interrelated subsets. Concretely, I took interviews and carried out participant observation on the pages of *Dallahoo*. At a more advanced stage of the research, I made the connection between the virtual field and the real field through a transition from online data-gathering methods to offline data collection structured around 12 online interviews with Yarsani. Based on the observation and content analysis, the offline interview provided me with a means to attain information about a particular person and the wider social-cultural context in which the interviewees live. In the interview setting, subjects acted both as respondents who described their personal experiences, outlooks, and position within the virtual support community, and as informants when they described themselves in general and their activity on the Internet.

Many religious groups participate in social and theological discussions on Facebook. However, many Yārsāni groups fear infiltration into their safe, private virtual environments and entrapment by an oppressive government. They remain restricted and secretive as a result. Facebook groups generally provide a free environment for community discussions, as opposed to official organizational websites. The websites of Iranian Yārsāni organizations are apolitical and strictly community-focused, thereby discouraging inappropriate government attention. Facebook groups are far more stimulating in their content. This is because social network sites are semi-private spaces in which community members can explicate the injustices they experience without subjecting public organizations to persecution and intimidation from state authorities. Online platforms have opened spaces for marginalized and recessive groups to unify and communicate. I have found these capacities to be particularly important for at-risk groups, who are often excluded from occupations in the public domain. However the government intends to filter and control online spaces, it is eventually incapable of controlling the parameters of online debate. Online policies have been able to provide comfortable, sensible recovery in the lives of persecuted individuals who wish to display their shrine and share their ideas and identities.

Just as it facilitates Yārsānis to talk about their beliefs and themselves, technology has driven massive improvements in the lives of millions belonging to Iranian minority communities.

Many societal risks that these communities face spill over into online spaces. Although social media platforms provide space for alternative discourse, they are also a channel for the propagation of hegemonic, conservative ideologies. Vulnerable minorities in these spaces can also be verbally abused, or tracked and trapped by authorities. While the future of cyber communities in Iran is difficult to predict, battles between the government and minority groups will be increasingly fought online. For Iran's religious minority communities, the internet exists as a space for free expression that is unique in Iranian society. The case of religious conservatives provides an interesting point of contrast. The establishment's pressure to introduce regime supporters on the web demonstrates the growing centrality of the Internet as a public meeting place in modern Iran. Making use of data gathering online and offline enabled me to collect comprehensive information from various realms, including the sites, and to assemble a complex ethnography.

The study of the Yārsāni communities that keep their beliefs and cultural practices in secret, and have tried to hide their identity throughout history, provided me with an important perspective on the expression of emotions on the Internet. Whilst maintaining all the foregoing in mind, I turn to my study of specific issues, such as identity-making and re-presentation of Yārsāni on Facebook. The research sought to generate a range of qualitative data that would illuminate media communication in relation to individuals' reproduction of individual identities.

RESEARCH BACKGROUND

Literature on minority ethnic communities' production and consumption of media has been emerging in recent decades (Husband, 1994; Gillespie, 1995; Cottle, 1997.) Kurdish activity online has been studied by scholars, for instance Sokefold in his research on the Alevi community in cyberspace has examined the diaspora community and Alevi of Turkey. In cyberspace they stay connected in the virtual place where they can rebuild old networks or re-imagine themselves online – as they are integrated into society in a physical space in Turkey. (2002:112).

If its significance was in any doubt, some scholars believe the Internet is the epicenter of contemporary Kurdish culture. Regarding the recent renaissance of Kurdish culture and language, Alini writes: “the Kurdistan on the ground has been supplemented with the Kurdistan of the airwaves and in cyberspace, and much of the Kurdish nationalist struggle is going on in the latter” (2004:200). Candan stated that digital communication of the 21st century mirrors the function and effects of the media in the 18th, 19th, and partly in the 20th century. The acceleration of diffusion and difficulty for state institutions to control the flow of media to immigrant communities diffused around the world has only hastened this trend. (2008:127). Khalid Khayati’s (2008) publication, “From Victim Diaspora to Trans-border Citizenship,” states that:

Kurdish people in recent years have built an online presence through personal communication, and were active in political and cultural activity via multiple websites, such as Kurdish News and Kurdish Media. In other words, a large number of websites offer proof of how the Kurdish people (including the Kurdish diaspora) generally participate in online activity (2008:36). In his research on “Kurdish Identity, Discourse, and New Media”, Sheyholislami provides numerous examples of how the Kurdish diaspora has had difficulties using the Internet for political and cultural activities in the 2000s (Sheyholislami, 2011:90).

Virtual places are incredibly important to diasporic communities. Users have said (Jacob, 2013:67) “Facebook is my second home”: The participants therefore share various items on Facebook to reconnect the ties and reinforce their national identity. They consider it an important part for expressing identities and increasing the self-possession and the pride because of the oppression in their homeland. These symbols and pictures they share on Facebook are used to rebuild their national and ethnic identity.” (Jacob, 2013: 32). Hassanpour’s study of media in the Kurdish diaspora emphatically does not support post structural claims about a radical shift in the exercise of state power, or an intercultural Kurdish liberation. He provides a rich analysis of Med TV, the first Kurdish satellite TV station, suggesting it did indeed contribute to a first-ever articulation of pan-Kurdish dialogue and dissent, which undermined Turkish rule, and provoke reprisals. He discloses how the Turkish embassy mobilized the Kurds in England to rail against Med TV’s terrorism or hate propaganda. By making extensive use

of the diaspora and diasporic media opportunities in an interstate world order, Hassanpour argues that the Kurds were able to react swiftly in protest, but failed in their efforts to achieve statehood.(2003) According to Georgiou the internet has allowed most of diasporic communities to discover and rediscover shared imagination and commonality, as well as developing diasporic cultures of mediated, transnational and partly free from state control communication .(2002:5 cited in Kissau and Hunger,2010,p.261)

Nevertheless, none of the aforementioned works discuss the particular role that the Internet plays for the Yārsanis present on Facebook. The following section will discuss this community in relation to cyber-ethnography.

I found that that there are many Yārsani users on Facebook. When I started to study the Yārsani community online, I began utilizing Facebook as an educational tool, by searching different keywords, such as *Yārsani*, *Dallahoo*, and *Kake-i*, finding many relevant pictures and pages. These pages included news about global events relevant for religious minority and Kurdish people as well as interpretations of Yārsani religious manuscripts.

I began to consider the function of narrative and historical contexts in the production of all Facebook pages. It became obvious that the Internet, far from being a simple receptacle of information, was itself a cyberspace with different structure. The Internet is often discussed in terms of its 'global' reach and its frontiers, but it is important to remember that when individuals log-on they do so as real people in actual locations for specific purposes. The use of Facebook is thus partly the product of social context.

USING THE INTERNET TO STUDY YĀRSANI BELIEFS

In this work, I have been absent, acting as a voyeur – observing, recording and organizing information to make it flow smoothly. As a religious minority, Yārsanis' perceptions of Facebook are sometimes different from their daily expectations of other Internet websites, because they have discuss and share religious activity via online

I intend to explain the meaning Facebook holds for the Yārsani people in a new context, its role in the formation of cultural identity, and how I was allowed to participate in their virtual society.

In so doing, I am following in the footsteps Hamzeh'ee (1990), Bruinssen (2014, 1995), and Mir-Hosseini (1994a, b), whose recent work on the Yārsani people has attempted to open up a space within Yārsani studies and to reflect

upon their roles as researchers in the socio-religious milieu. These studies about Yārsani helped demonstrate that communication and information about Yārsani ideas and beliefs is not easy to acquire, as one cannot speak to them without having been introduced. Even on Facebook, if someone poses a question without introducing him/herself, the question will be left completely unanswered or will only be superficially answered.

Working with the Internet is completely different from working with print or other texts. Studying the Yārsani people's culture on the web represents a virtual journey that has physical as well as mental repercussions. First, there is the shift from Persian language to Kurdish language because Yarsani mostly write in Kurdish and therefore can be more themselves. There is also a shift away from a restrictive environment where religious minorities, especially Yarsani, are hardly mentioned due to social dominance in homeland.

An analysis of these Facebook pages would undoubtedly prove useful and I have offered some observations in my earlier work. However, in this research, I will reflect on how the ethnographer can participate in this enormous website full of information by joining offline and personal and engaging with users through personal ads. I am particularly interested in what way or manner the ethnographer can participate, despite much discussion on the fluidity of Facebook identities and the scope that virtual interactions give for performativity. New technology has facilitated communication between the Kurds which comprise a diaspora and those residing in homeland. Watts notes that diaspora Kurds have played a significant role in the establishment of a "Kurdish cyberspace" (2004a: 131).

Yārsani online culture relates to offline life, but also constitutes an independent world. It is far more accessible than connections attempted in the field – particularly for international observers and participants. It is possible for anyone with Internet access to develop online relationships with self-identified Yārsanis and to learn a great deal about Yārsani life without ever going homeland Facebook ethnography entails learning how to live and describe events over time. Just a one-hour Facebook search provides us with a great deal of information, because finding and spending time with Yārsani on a virtual page is a new experience. Facebook provides a number of easy ways to communicate with others; for instance, one can be a member of this social network through sending a request, or just by clicking the 'Like' button.

I started my work by communicating with an Yārsani friend through Facebook. I expected difficulties receiving answers or acceptance within the online community as I did not communicate in the Kurdish language, so I enquired with a colleague in order to find the best approach. I was strongly advised not to create a fake account which could cause offence. As mentioned before, Facebook provided me with many facilities to study and research, as I became familiar with pages belonging to Yārsani. Ethnography on Facebook is effective because the community is active. Most Yārsani I know check their pages and participate in discussions every day. In other words, Facebook has become a place to convene for this religious minority. Although users do not know each other and have perhaps never seen each other in person, they are actively in touch and consider themselves members of a community. In his article “Bulgarians,” Luchev considers that:

The textual virtual communities appeared as early as in the middle of the 17th century. Such an expansion of the concept of a virtual community entails analogies with the imagined communities of B. Anderson within the context of the postmodern ethnographic understanding about the virtual communities (Luchev, 2006:82). As Crichton and Kinash state, virtual activity involves people in activity in cyberspace, and which places mutually-engaged users and researchers in conversation (2003:2).

It is the first time in Yārsani society that its followers can interact through Facebook. The Internet has succeeded in providing a virtual space for this religious minority, through which users from the four corners of the world can convene, even those from small towns and villages in *Hawraman* in Iranian Kurdistan. They can send comments to one another without strangers seeing them.

It was much easier to gain access to information about Yārsani people in late 2012 than it was in late 2014, when I first encountered the Yārsani's Facebook pages. Castel 1996 (quoted in khayati),” the world becomes integrated through far-reaching global networks of instrumentality, as the distinctive social and political trend of the 1990s gives birth to the construction of social action and politics around primary identities, ascribed, rooted in history and geography ” (khayati,2008:36) the extent to which Yarsani beliefs have spread on the Internet is remarkable. Yarsani's online culture relates to offline life, but also comprises its independent world.

It is far more accessible than connections attempted in the field – particularly for international observers and participants. Much of this interaction takes place in Kurdish or Persian territories, although I have come across different names and places on Yarsani pages dedicated to Kurdistan, for example, *Dallahoo*, and Yārsan. Today, there are many Yārsani in the world who are active on Internet networks, expressing ideas that would otherwise be rejected or repressed in the offline world.

WHAT IS THE MEANING OF FACEBOOK FOR YĀRSANI'S INTERNET USERS?

There were highly contrasting answers of why Yarsani use Facebook. One Facebook user advised me to pose my question on a forum page, focused on discussions and surveys. Unfortunately, due to my being non-Kurdish and that I did not write in Kurdish, users did not answer me. I finally found E.Z., a member of the Facebook page *Dallahoo*, who promised to ask my question. The question was posted to the page and initially received offensive answers. As a non-Yarsani person, I encountered difficulty when approaching Yarsani people online. Even when messaged privately, I received resistance and distrust.

On most Yārsani Facebook pages that are in Kurdish, there are personal boards divided into sections for Yārsani people living in Iran, living outside of Iran, and others who are not Yārsani. As mentioned above, replying as a friend to other people did not work, since many users felt that my role as a researcher would cause problems. It is possible that they did not answer out of fear. However, I was aware that not everyone who submitted a post on the page had a goal and that some of them submit posts and unrelated pictures only to have more 'Likes.'

Facebook users are divided into several groups: users who are active in posting useful materials, users who only use Facebook as a source of entertainment, and users who do not know how to use Facebook pages. Each of these kinds of users interpret personal and private questions and messages differently.

"REVEALING THEIR IDENTITY"

Dealing with other views regarding the role of Facebook, one of the users said that finding so many idle people in a certain place is difficult. Thirteen responses, such as the ones below, were common:

The interesting thing that attracted my attention was that one of the users started to type in Kurdish, instead of Farsi. Informant A commented:

رەگەئە ئێلەو! زێرەب ادین مکی پەلەج لێ ئێمە رەواب و
نامێکێ ئێوان ئۆز و مەرتێب دێ درەگ یەگەنە هەرف تەهێژە نۆش و
مەهێژە نێرێتار و مەگەل یەگەهێ مەهێ! یەسۆنێب یەدرۆک
!! یەتشیگ و درۆک تەلەم و ناس رەای ناکەهێ گەنە هەرف

Translation: “It is interesting question in my idea, do not look for religion, but look for your real Kurdish identity and type your comments in Kurdish.”

Language is considered as an identity marker. Language is the cultural border running between Yārsani and non-Yārsani. Language is a foundation of Kurdish nationalism. Ethnicity is located in the basis of identity theory and indicated with color, race, language, and mode of living. (Phukon, 2002) As Sheyholislami points out:

Language is of the most important ingredients of national identity. It is not only one of the most significant indices of collective identity but also one of the principle means of structuring and reproduction that identity (2010:290)... [The] Internet revolution made it possible to communicate in writing in completely new ways, and written communication can now take place in real time such as through social media platforms (Ibid.).

Language is used to construct greater unity between the Kurds so they can think as one people. It connects the Kurds directly with their history, culture, and, especially, identity. Facebook groups, for instance, have played an important role for the Kurds because they are able to create different forums about different topics to express themselves. Groups sponsor and support discussions in the Kurdish language, leading to greater mutual understanding among Kurdish participants. In this way, they keep each other abreast of the issues and topics which they find important.

Informant B was unsatisfied with the answers. He said: “You can go and use Facebook in a better and more useful manner. We didn’t have internet before, and now we want to show our selves as Yārsani to others.” This supports the contentions of Farquhar, who stated that Facebook is a place “to showcase identity, and the important symbols in identity performances” (2009:208)

Informant C., a journalist from Finland, wrote:

“We should take advantage of opportunities. Yārsani people did not already access any source to express their opinions, but now Facebook and the Internet help us broadcast our news. We are suffering from lacking information dissemination databases, so we failed to say what we deserved”

As Sheyholislami’s stressed in “Kurdish Identity Discourse and New Media,” new communication technologies are a great opportunity for Kurds to express their ethnic- identity and battle the repression and persecution they have faced.

Another user from Norway, explained the significance of Facebook:

“Facebook has become a hobby. Only one percent of Yārsanis use it to learn more about their rituals and rules, while 99% of Yārsani only see Facebook as a place to waste their time. As seen here, most comments are posted to gain more ‘Likes’ and people use any trick to achieve more ‘Likes’ rather than searching for discussions about *Kalam* and religious manuscripts of Yārsan”.

Dahlstedt and Khayati believes that “the growing use of Internet among the Kurds is derived mainly from initiatives taken by many dedicated individuals who live in different western states” (2014:61).

However, the multiplicity of the actors involved in how Yārsan lives points to how Yārsani politics have been intertwined with local, regional, national, and global modes of imagining and belonging to the Yārsani world in turbulent post-times.

“FREEDOM TO TALK”

Some users they talk about Internet censorship in Iran as following

Informant D expressed dissatisfaction with my question and answered, “Do you want censorship here, too? We have already been censored in life within the Islamic republic of Iran.”

according to that Hajineja (2013) in her research on Use of Facebook in Iran, “Access to the Facebook website since the 2009 election onwards has been blocked and its usage is considered as illegal in Iran. Its use might be considered as a ‘cultural crime’” (3).

It seemed that some users see the Internet as a good place to spend their time. As one user answered informant E, however, it was “because you can’t find this many unemployed people all together.”

Informant E's expression mentions that individuals have more free time and using Facebook for waste their time. According to Hall, representation means using language to say something meaningful, and is the process by which meaning is produced and exchanged between members of a culture via language, signs and image, which stand for or represent things (1997:15).

One of the other users echoed Hall's theoretical view with a practice goal. The user said that his "aim is to learn more and build relations with others."

According to his description of using Facebook, Sokefeld (on his research on Alevism online) asserts, "many communities in real life are constituted less by interaction than by imagination, what we understand and represent as belonging to many more community than face-to face relationship" (2002:107)

Informant F' a user said: "I think Facebook or any other virtual network has provided a good condition for saying your comments and critiques, so it is better for Yārsani to use them to enhance their information and removing their doubts."

Informant F's implication suggests that Facebook provides them opportunities to reveal their beliefs by using their language and talking about their rituals. Zhang (2002) shows that "how history, culture, customs, language symbols provide rich resources for constructing the imagined community" (183).

Facebook has become a major platform for Yārsānis. As Paula Uimonen quoted from Edward L. Schieffelin, "performance can be viewed as the expressive edge of practice or contingent self-presentation, the power of which lies in its interactivity, the relationship between performers and audiences for Yarsani website." (Schieffelin 1998: 200; found in Uimonen 2013: 122)

Zhao writes on this process of identity establishment (Suler, 2002):

Facebook encounters are mediated and the technological mediation can create a sense of freedom that encourages the limited expression of some type of "hidden selves" that are commonly seen in anonymous online environments. We did come across identity claims on Facebook that might be construed as outside or marginal to dominant social norms. (P:1829)

Informant G preferred to answer my question by posting an incomplete picture, maybe due to fear of posting cleric picture online, informant try to hide cleric face with posting half of his face.

FIGURE 1: FACEBOOK
YARSANI PAGE, CLERIC
IN IRAN



After his reflection on the question, he pointed to the position of the Yārsāni under repression with a picture of cleric man in Iran ,that written” everything is banned under Islamic rule, like as coming to Facebook .. Facebook user display this image instead of write his idea,his image has irony to the question of why Yārsani using Facebook,user’saim is not answer the question.

Edwards (2006) also expressed that materiality encompasses sets of relationships between photographs, morality and sensory register of photographs beyond the visual. These shared images exhibit that the digital and especially the online world have greatly expanded the scope of visual, as well as material, culture studies. Technologies are constantly providing new ways to enhance imagination from immateriality, so that a material-culture perspective becomes ever more important in the ways that objects and technologies make unclear their own role in our socialization.(Miller/Horst 2012: 26-28) Hall, in visual culture remarked on relation between the viewer and what is viewed, it is concerned with the cultural practices of looking and seeing, it takes as its point of departure the image, which stands at the center of visual culture, and its capacity to function as a sign or text which constitutes and produces meaning, its visual culture is composed of a system of representation, using visual languages and modes of representations to set meaning in place and meaning of the image, for all images are multi-vocal and are always capable of bearing more than one interpretation.(Hall,1999,p.306). Informant G posted another picture, too:



FIGURE 2: FACEBOOK YĀRSANI PAGE. CLERIC IN IRAN

Use means considering the ban on using Facebook in Iran, still leather of Iran permit people to use internet, so this image is in answer to question of why Yārsani use Facebook. The Internet provides the Yarsani with a new context for identity building. The pictures above mean something entirely different in the context of Yarsani versus Iranian culture and the internet allows minorities like the Kurdish Yarsani to engage in the process of determining the meaning of things in contexts that would otherwise go unseen and unrecognized.

As Khosrawi and Graham (2012) assert “for many Iranian, especially women and members of a number of minority groups, even limited to the Internet marks a significant improvement on their previous situation in Iran like as Kurds, Armenian, and Jews” (229)

Anything that expresses or is associated with a message is considered language. Language is not only verbal, but also visual and emotional. Language is a semiotic system, a cultural object. Meaning is never fixed and changes in new contexts (Hall, 1997).

“USING FACEBOOK AS SOCIAL COMMUNICATION”

Tacchi explained that most marginalized or excluded groups need to be actively and creatively engaged in ways that suit their needs and circumstances. (Tacchi 2012: 230). Uimonen (2013), in research about visual identity on Facebook, elucidated that on “... Facebook, relationships are increasingly communicated through images,

thus rendering the interactive reflexivity of performance rather visible.” (Uimonen 2013: 122)

Informant H. called Facebook a social page and stated his doubts about the intent of the question. He asked me to reveal my intention and goal, then he said, “It is a page to broadcast news, rather than a training page. If your intention is negative, please give up. If you have religious questions, please address them privately to our friends who are expert in *Kalām*.”

Another user, informant I., referred to Facebook as a widespread media source on which numerous users are active. He said,

I spent many hours of my life in Facebook, so for me Facebook can play a significant role in the structure of people’s spirits, especially those who has been addicted to the virtual world. Furthermore, the Internet has also made a variety of people and identities more widely available.

As Miller and Slater point out, the internet offers “expansive potential... the encounter with the expansive connections and possibilities of the Internet may allow one to envisage a quite novel vision of what one could be” (2000: 11).

One of user said, “Facebook is a social media in which users can easily voice their viewpoints.”

Another user, Informant J, talked about his problems caused by being a minority in the city where he was a student. According to him, “Most people do not even know what Yarsani means. When I say I am ‘Kurd,’ they ask if I am Sunni or Shia.” Out of fear of consequences, he prefers to hide his real beliefs. He thinks that the Yarsani faith ought to introduced to all people in the world.

It is important to note that by creating new platforms for communication and community outreach, the internet has facilitated interaction between members of marginalized communities. These interactions are of particular interest here, as they demonstrate new means for ethno-national groups to join in the freedom struggle (Santianni, 2003).

Another user, informant K, said, “Facebook has many positive aspects.”

According to, Shanyang (et al.) research, discovered that individuals online “play-act” at being another person or act out their underlying” negative impulses” in the on-line world (2008,P: 1817).

As Hine states (Wolf,1992:128) fieldwork is important and necessary to the Ethnographer, and, “without

it, the ethnographer would not encounter the context, the smells, sounds, sights, emotional tensions, [and] feel of the culture” (Hine,2000,46).

HOW THE YARSANI COMMUNITINY IN DIASPORA USE FACEBOOK

Yarsani support communities on the internet are constructed in a virtual space in which Yarsani meet and interact in relation to events in the real world. In my interviews with members of the Yārsan community in diaspora I encountered different ideas about the use of Facebook. One of my interviewees, informant L., had the following to say:

Facebook is a mass communication media in the virtual world, and plays an important role in the relationships between Yārsani. It is also the most widely used communication and this Facebook plays a key role in the way Yārsanis are introduced to each other and stay in contact afterward.

Considering the above sentence from one informant, it is made clear how important Facebook is for the Yārsani Diaspora. This provides his idea that Facebook has an important role for people living in Diaspora.

Scholars have noted the power of the internet for groups scattered transitionally. Verhulst claims that electronic communication flows lead to a more immediate, less embedded, more intense and more effective form of transnational bonding (1999:30).

A second-generation Yārsani informant M. said,

Since 2008, because there is so much talk about Yārsan in media, we’ve become more interested in our beliefs. Media have made our life different. I can easily search for information about our religion on the internet, and I can explain it and refer other people to it when they want to know about our religion. In school, when the teacher of my daughter ask me about Yārsan, I show her simply by writing Yārsan into Google.

The statement above shows how the Internet provides an opportunity for Yārsani to reveal their identity in cyberspace. The Yārsan no longer must remain a secret community, because they can express and share their ethnic-identity online. Informant N. answered with a poem critical of Yārsani

نزهار تسدب ی غیت نداد نتخوم آ نف و ملع ار رهگدب
 ار سکان ملع دی آ هب تسم یگنر فک رد نداد غیت
 تسدب
 امرس نال قاع میب ز و دنتسدش رورس ناقم حا
 میلگردهدی شک

“Some of the people in Facebook don’t have knowledge about Yārsan, and give out incorrect information about Yarsan, and some of them follow their tribes, and those people know more prefer to remain silent.”⁶

Informant N. mentions how the internet provides freedom for this marginalized community and causes everybody to come to Facebook and he wants to show his identity, user aim is to show how revealing that Yārsani beliefs after their attitude about “be secret”, can create a different idea about religion. Every Yārsani in Iran and in diaspora has different knowledge about Yārsan, and it makes different interpretation of religion. As we see in following the idea of another informant O:

Unfortunately, many Yārsani abroad constantly speak separately with each other, there is no cohesion, inside and outside of Yārsan, in the country or outside of it. Now, while some of the Yārsani, who run the page are just absurd and seduced by divisive debate. They want to split up the Yārsan. Each of them consider their own beliefs the only correct ones, and their “Seyyed”⁷, and they call the Yārsanis who believe differently stray and lost. Indeed, the time has come to think about this situation.

Creating a platform for all people, especially minorities that did not have the freedom to talk about their beliefs to voice opinions, set up ground to expand construction for a free and independent media. Open social media able to contact people, and give researcher new field study especially for those minorities are close boundary and do not accept stranger easily.

CONCLUSION

I began this research by discussing the shift in my understanding of the Internet, from a channel of information about the Yārsani people on Facebook to a social space in its own right that can tell us something about how Facebook is negotiated online by members of this minority and the implications that this may have for their face-to-face interactions. My conscious decision to make friends was clear to the Yārsani people via the Internet. This sometimes proved advantageous, but not always.

⁶ Yārsan according to each religion’s followers are required to have the old or “Pir” (eternal Master) and due to capitulate or “Sar-sepordan”, Sultan Sahak seven family or “tribe” founded in the name of truth to future generations of Yarsani followers, at any time have “Dalil” and “Pir”, 7 families established during the time of Sultan were Shah Ebrahim, Baba Yadergar, Ali Qalandar, Khamush, Mir Sur, Seyyed Mosaffa and Hajji Babu Isa. The 5 families established after Sultan Sahak are Atesh Bag, Baba Heydar, Zolnour, Shah Hayas and Hajj Nematollah (Mir-hosseini, 1994; Hamzei’ii, 1999; and Bruinse, 2009) or tayfe’, ‘the family’. (Bruinsem, 61).

⁷ Refer to note 6.

I was also able to talk with them as a friend and to understand their situation, especially those people living outside of Iran. As is common in interactions between Yārsanis throughout the world, the Internet proved a doorway for a variety of other relationships. The development of the Internet meant that I was able to engage with a larger number and a wider variety of this minority in 2015 than had been possible in 2010. Many of these relationships have continued via Facebook. Our 'virtual' meetings are as much a part of our ongoing relationships as are our face-to-face interactions. The participants subscribe to different items on Facebook in order to strengthen bonds and to solidify their national identity. Users on Facebook consider it an important place for expressing identities and increasing self-confidence and pride because of oppression in their homeland. They use symbols and pictures on Facebook to rebuild their ethnic-identity. Facebook provides them unlimited freedom of expression of their identity.

As Anderson noted, a community can maintain coherence and dependence despite being spread out over a great distance. (1992) The Yārsani community is no exception, being spread over various countries. When Yārsani use the Internet and Facebook to communicate with one another, they reconstruct their identity. In the case of Yārsani, the people accept and construct cultural sources to communicate what it means to be Yārsani. Their ethnic identities are continuously redefined and reinforced in the process of using new media within their imagined community.

REFERENCES

ALINIA, Minoo

2004 *Spaces of Diasporas: Kurdish identities, experiences of otherness and politics of belonging*, Ph.D thesis, Gothenburg University, Department of Sociology, accessed 20 October 2014.

ANDERSON, Benedict

1991 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso.

- BRUINESSEN, Martin van
 2014 Veneration of Satan among the Ahl-e Haqq of the Gûrân region, in *Fritillaria Kurdica. Bulletin of Kurdish Studies* No. 3-4/2014, institute of oriental studies Jagiellonian university national science center , pp.6-41, accessed May 2, 2015
- 1995 When Haji Bektash Still Bore the Name of Sultan Sahak: Notes on the Ahl-i Haqq of the Guran district, in *Bektachiyya: études sur l'ordre mystique desBektachis et les groupes relevant de Hadji Bektach*) Ed Alexandre Popovic & Gilles Veinstein (eds.), Bektachiyya, Istanbul: Éditions Isis, pp. 117-138
- 1992 agha, sheykh, state, the social and political structures of kurdistan, Zed Books, London and New Jersey.
- CANDAN, Menderese and Hunger
 2008 Nation Building Online: A Case Study of Kurdish Migrants in Germany, (*German Policy Studies*) Volume Four, Number 4, pp. 125-153.
- COTTLE, Simon
 1997 Television and ethnic minorities: producers' perspectives, Avebury, Aldershot.
- CRICHTON, Susan, Kinash, Shelley, Canadian
 2003 Virtual Ethnography: Interactive Interviewing Online as method. *Journal of Learning and Technology* Volume 29(2) spring/printemps Accessed 5 April, 2015
- CASTELLS, Miller
 1996 The Information Age: Society and Culture: Volume 1. The Rise of the Network Society, Blackwell Publishers Inc., MA
- DETELIN, Luchev
 2006 Bulgariansfrombanat_worldwide to the problem of the ethnographic investigation of the communities via internet. *Ethnologia. Yearbook of Bulgarian Ethnology and Folklore*
- DIAMANDAKI, Katerina
 2003 Virtual Ethnicity and Digital Diasporas: Identity Construction in Cyberspace in *ÖGlobal Media Journal*.2.2.URL, accessed 5

- March 2015 Eriksen, Thomas Hylland.
2006 Nations in cyberspace, University of Oslo and Free University of Amsterdam.
- EDWARDS, Elizabeth
1999 Photographs of Objects of Memory. In: Kwint, Marius/Breward, Christopher/Aynsle, Jeremy (Eds.):Material Memories: Design and Evocation. Oxford: Berg, 221–236.
2006 Photographs and Sounds of History. University of California Press.
- GRAHAM, Mark - KHORRAVI, Shahram
2002 *Reordering public and private in IRanina cyberspace -identitz,politics and mobilization*, Taylor&francis. Stockholm, access Nov, 27, 2015.
- GILLESPIE, John.M
1995 Television, ethnicity and cultural change, Routledge, London.
- HALL, Stuart
1997b The spectacle of the other, in Hall, S. (ed.), Representation: Cultural Representations and Signifying Practices Sage, London, pp. 1-75
- HASSANPOUR,Amir
2003 Diaspora, homeland and communication technologies in the Media of Diaspora, (ed) by Karim Haiderali Karim. pp.76-89. Psychology Press.
- HALL, Stuart - EVANS, Jessica
1999 Introduction in Stuart hall. Sag. pp. 309-315
- HAMZEH'EE, M. Reza
1990 A Sociological, Historical and Religio-Historical Study of a Kurdish Community, (Islam kundliche Untersuchungen). Klaus schwarz verlag. Berlin
- HAJINEJA, Mona
2013 Seeking Personal Autonomy Through the Use of Facebook in Iran, Stockholm University, accessed Nov, 27, 2015

- HINE, Christine
2000 *Virtual ethnography*. London sage review.
- HUSBAND, Charles
1994 A richer vision: the development of ethnic minority media in western democracies, UNESCO/John Libby, London.
- Hosseini, Seyedehbehnaz
2017 Yārsāni's origin in "Dālāhoo Mountain in: Khalid El-Abdaoui und Yunus Valerian Hentschel (Hrsg.): Die Vielfalt Islamischer Wirklichkeiten - Neue Ansätze in den Islamischen Studien an der Universität Wien. Berlin: Logos Verlag. S 99-108
- KEENAN FARQUHAR, Lee
2009 Identity negotiation on Facebook.com. University of Iowa.
- MIR-HOSSEINI, Ziba
1994 Redefining the Truth: Ahl-i Haqq and the Islamic Republic of Iran *British Journal of Middle Eastern Studies*, Vol. 21, No. 2 (1994), pp. 211-228 Published by: Taylor & Francis, Ltd. Stable URL: www.jstor.org/stable/195474. Accessed: May 17, 2014
- MANN, Chriss - STEWART, Fiona
2000 Internet communication and qualitative research. London: Sage
- MILLER, Daniel - Slater, Don
2001 The Internet: An Ethnographic Approach. Oxford and New York: Berg.
- JACOB. Kurdin
2013 The Kurdish Diaspora's Use of Facebook in Shaping a Nation, Facebook is my second home, Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies, University of Bergen
- KHAYATI, Khalid
2008 From Victim Diaspora to Trans border Citizenship? Diaspora formation and transnational relations among Kurds in France and Sweden, Ph.D thesis. Linköping: Linköping Studies in Arts and Science, No. 435, accessed 10 Feb, 2015

KHAYATI, Khalid - DAHLSTEDT, Magnus
2014 Diaspora formation among Kurds in Sweden,
Trans border citizenship and politics of
belonging, Nordic Journal of migration research.
accessed Jan 2, 2015

PHUKON, Girin
2002 Introduction. In Ethnicity and Polity in South
Asia. ed. by Phukon, G. New Delhi: Sage, 1-20

RHEINGOLD, Howard
1993 Virtual Communities. Homesteading on the
Electronic Frontier. Massachusetts:
Addison-Wesley

SANTIANNI, Michael
2003 "The movement for a free Tibet: cyberspace
and the ambivalence of cultural translation",
in Karim, H. K. (ed.), The Media of Diaspora,
London, Routledge, 189-202

SHEYHOLISLAMI, Jaffer
2011 Kurdish Identity, Discourse, and New Media.
New York: Palgrave Macmillan.

SULER, John. R.
2002 Identity management in cyberspace, Journal of
Applied Psychoanalytic Studies, 4(4), 455-459

SOKEFELD, Martin
2002 Alevism-online Re-imaging community in virtual
space Diaspora: A Journal of Transnational
Studies, Volume 11, Number 1, Spring 2002, pp.
5-38 ,Toronto university, Accessed 19 Apr 2015

SHANYANG, Zhao - Sherri Grasmuck - Jason Martin
2008 Identity construction on Facebook: Digital
empowerment in anchored relationships,
Department of Sociology, Temple University,
United States, Computers in Human Behavior .

WATTS, Nicole F
2004a Institutionalizing Virtual Kurdistan West:
Transnational networks and ethnic contention in
international affairsin Joel S. Migdal ed
*Boundaries and Belonging: States and Societies
in the Struggle to Shape Local Identities and
Practices*, Cambridge UK: Cambridge. pp. 121-151.

TACCHI, Jo

- 2012 Digital Engagement: Voice and Participation in Development. In: Miller, Daniel/Horst, Heather (Eds.): Digital anthropology. Oxford: Berg, 225-242.

TAYLOR, Jim

- 2003 Cyber-Buddhism and the Changing Urban Space in Thailand. *Space and Culture* 6(3), 292-308.

UIMONEN, Paula

- 2013 Visual Identity in Facebook. *Visual Studies* 28(2), 122-135.
doi:10.1080/1472586X.2013.801634.

WOLF, Martin

- 1992 A Thrice-Told Tale: Feminism, Postmodernism and Ethnographic Responsibility. Stanford, CA: Stanford University Press.

ZHANG, Weidong

- 2002 Displaying culture, voicing identity: a study of the Manchurian website Eight banners
Descendant, network and communication studies, *NetCom*, Vol, no 3-4. pp. 175-190.

REPORTS

FLORENCIA MUÑOZ-EBENSPERGER

ÉCOLE DES HAUTES ETUDES EN SCIENCES SOCIALES (EHESS)

PHD FELLOW AT EHESS (LAHIC-IIAC)

LA PÉRENNISATION DU QUOTIDIEN: ETHNOGRAPHIE VISUELLE ET MATÉRIELLE DES INTÉRIEURS DOMESTIQUES D'UNE RUE DE PARIS.

ABSTRACT

Ce rapport décrit le travail réalisé dans le cadre d'une résidence dans la galerie d'art The Windows à Paris. Ce projet avait pour but explorer dans l'utilisation de mediums sensoriels dans recherche anthropologique, aussi bien que les principales problématiques liées à ce type de travail. Notamment nous avons utilisé des photographies, des objets et l'installation comme les principaux outils, non seulement pour s'approcher et penser un espace ethnographique, mais aussi pour construire un récit sur lui.

This report describes the residence experience in the Parisian art gallery "The Windows". This project aims to explore the use of sensitive supports in the anthropological research, and the major issues related to this work. In particular, we use photos, objects and installation as the main tools not only to think and approach ethnographic space, but also to construct a narrative about it.

KEYWORDS

Material culture, museum, visual ethnography, research methods, methodology, phenomenology.

FLORENCIA MUÑOZ-EBENSPERGER

is Phd Fellow in Sociology at the École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS - School for Advanced Studies in the Social Sciences) of Paris. She has a broader experience in anthropological research in cultural heritage and culinary anthropology. Since is master her work focus on material culture studies, housing studies and sensitive and visual methods. She is also member of LAST FOCUS, an academic associative project focus on visual and sensory research in social science.

LA PÉRENNISATION DU QUOTIDIEN: ETHNOGRAPHIE VISUELLE ET MATÉRIELLE DES INTÉRIEURS DOMESTIQUES D'UNE RUE DE PARIS

Du mois de juin au mois de novembre 2014 j'ai réalisé une résidence à la galerie The Window à Paris. L'objectif était de mettre en place un projet expérimental d'ethnographie visuelle et matérielle¹, c'est-à-dire mener une recherche ethnographique dans laquelle les matérialités (photographies, images, objets, meubles) seraient non seulement l'objet central de la recherche, mais aussi les éléments selon lesquels cette ethnographie serait pensée, construite et communiquée. Par ce biais je souhaitais tester comment élargir, diversifier et même détourner les manières de faire et de penser la démarche ethnographique, notamment la construction d'un récit.

Après quatre mois de résidence, cette expérience a abouti à une installation exposée pendant une semaine dans la galerie située Rue Gustave Goublier, au centre de Paris. Ce qui suit est un résumé de cette expérience, des problématiques, réussites, défis et apprentissages que j'en ai pu dégager.

LES ORIGINES DU PROJET

Ce projet est né d'une série de questionnements autour des pratiques de l'ethnographie, du rôle des images et des objets dans l'histoire de l'anthropologie, ainsi que sur les possibilités offertes par les langages visuels/artistiques de construire des récits réflexifs sur les univers ethnographiques.

Même avant la découverte d'Amérique et les explorateurs de la renaissance, on retrouve les premières formes de connaissance des autres dans les travaux des collectionneurs de texte et objets anciens (Falguières 2006). Dans ce contexte, l'élection, comme le tri et la mise en place de ces objets, images, etc., se sont constitués très tôt comme des principes parmi lesquels ces « primitifs » étaient non seulement connus, mais aussi pensés et communiqués à la société occidentale, qui construisait à partir de ces traces matérielles un imaginaire des communautés culturellement différentes. Ainsi les cabinets de curiosités puis les musées furent et sont-ils encore de nos jours des espaces incontournables de la rencontre culturelle, dans la plupart des cas marqués par l'ethnocentrisme européen. Cependant, les ethnologues modernes, soucieux d'éviter la myopie ethnographique engendrée par la collecte d'artefacts et le fait de ne valoriser que le

¹ Cette distinction a pour but différencier les images, notamment les photographies des éléments matériels tel que l'espace, les meubles et les objets. Etant entendu que les images font elles-aussi partie du monde matériel.

plus voyant de la pratique culturelle, se sont détachés du visible et de la culture matérielle pour se réfugier dans le mythe, le fait du langage, l'univers du récit (Dufrêne and Taylor 2009). Désormais la question de la dimension matérielle de la culture demeure principalement dans le domaine de l'archéologie et de l'histoire de l'art.

À partir des années 1980, on observe une émergence des études autour des objets et de la culture matérielle au sein de l'anthropologie (Julien and Rosselin 2005; Miller 2005; Buchli 2002; Miller 1998), cette fois depuis un point de vue conçu pour dépasser l'idée de l'objet témoin et penser la culture matérielle comme un « agent » actif dans la vie sociale, qui mobilise des réponses émotionnelles, entraînant des idées, des actions et des processus sociaux (Gell 1998). A travers ce type de recherches, qui mettent au centre de leur réflexion les images, les matières, ainsi que l'expérience sensorielle qu'elles mobilisent, l'anthropologie s'est approchée doucement des réflexions menées dans le domaine de l'archéologie, et l'histoire et théorie de l'art.

Ce type de pensée se rapproche fortement des réflexions déclenchés par le projet intellectuel inauguré au début du XX^{ème} siècle par des théoriciens et philosophes comme Aby Warbourg, August Sander et Walter Benjamin, dans le domaine de la philosophie, l'art et l'histoire de l'art. Cette mouvance théorique a marqué un bouleversement dans le mode dont l'histoire des sociétés était comprise, notamment par rapport au rôle attribué aux matérialités (objets, images, etc.) dans la construction et l'analyse d'une histoire, désormais comprise comme non linéaire et dialectique (Guasch 2011). Depuis les années 1970 on observe une tendance des artistes héritiers de ce projet envers l'archive ou les arts de la mémoire (Guasch 2005). A travers leurs travaux, des artistes comme Susan Hille, Christian Boltanski et Mark Dion, mettent en question non seulement la manière de penser et de comprendre la société, mais aussi le travail anthropologique en soi (Vilches 2007). Ces démarches questionnent, entre autres, l'hégémonie de l'écriture, du récit et de la pensée logique dans le travail anthropologique, en même temps qu'elles mettent en avant d'autres possibilités analytiques et communicatives que celles de l'écriture scientifique.

Toute cette tradition artistique et théorique interpelle directement l'anthropologie, ses méthodes et le savoir qu'elle construit. Cependant ce type de pratiques visuelles continue à occuper une place plutôt marginale dans la discipline.

Bien qu'il existe une vaste production en anthropologie de l'art, ce type de recherches ont eu tendance à considérer les œuvres comme juste comme un objet d'analyse ethnographique, c'est-à-dire, quelque chose qui est extérieur à celui qui observe. Pourtant, comme le signale Tim Ingold, nous n'acquérons pas de connaissance en nous situant hors du monde, nous ne connaissons que parce que nous sommes dans le monde et nous participons à ces différents devenir (Ingold 2017, 28). Le savoir anthropologique alors ne peut se construire qu'à travers l'engagement direct, pratique et sensuel au sein de notre environnement, dans ce sens, le développement de la pensée doit être accompagné et répondre continuellement aux flux des matériaux avec lesquels nous pensons à travers eux (Ingold 2017, 29). Dans cette perspective l'anthropologie est être avant tout une pratique, caractérisée par une relation de Correspondance avec le monde. Cependant, anthropologues ne sont pas nécessairement les plus praticiens, à différence des artistes en exercice. Ingold insiste alors sur l'importance de repenser la relation entre l'art et l'anthropologie, notamment à partir de leurs pratiques plutôt que de leurs objets historiques et ethnographiques, respectivement. Il s'agirait de faire une anthropologie avec l'art, plutôt qu'une anthropologie de l'art. Il se demande donc, si les œuvres d'art ne pourraient-elles pas être envisagés comme des formes de l'anthropologie bien qu'écrites dans un medium non verbal: l'anthropologie a incorporé déjà photos, vidéos, dans sa démarche pourquoi donc ne pas utiliser aussi d'autres formes plastiques comme les dessins, peintures, ou même des productions artisanales?

A partir de toute ces réflexions, j'ai voulu me lancer dans un exercice ethnographique dans lequel les matérialités seraient non seulement « l'objet d'étude », mais aussi les outils et le langage selon lesquels un récit sur cette expérience serait construit. Notamment je me suis intéressé à l'expériences quotidienne: les espaces et les modes dont elle se réalise. Le quotidien n'est pas un espace facile à explorer. C'est le monde bien connu auprès duquel je vis, agis et pense dans une ambiance continuellement familière (Bégout 2005). Ce qui nous ait de plus proche, ce qui arrive quand il n'y a rien qui arrive (Giannini 1999), c'est pourquoi il demeure souvent dans l'invisibilité, couvert par une sur-présence quotidienne (Bégout 2005). Pourtant c'est dans l'humble niveau du quotidien que la vie sociale et culturelle se réalise, où les grands problèmes arrivent et se résolvent, et aussi où les systèmes de domination ou résistance agissent.

Les objets et autres matérialités domestiques, en tant qu'éléments constitutifs du quotidien, semblent subir le même sort. C'est justement grâce à son invisibilité qu'ils sont très efficaces en conditionnant les comportements humains, dans la mesure où ils limitent ou permettent les attentes et réponses (Miller 1998). C'est pourquoi une observation centrée sur ces aspect (matérialités-objets), censées banales, permet d'enlever cette voile d'invisibilité et faire émerger des aspects et problématiques qu'une anthropologie plus littérale, a eu tendance à négliger.

UN TERRAIN ETHNOGRAPHIQUE À PARIS

J'ai commencé ma résidence à la Galerie The Window en Juin 2014. Le projet visait à mettre en place un exercice ethnographique utilisant les matières visuelles (objets, images, photos) et l'espace de la galerie comme principal support d'analyse et d'écriture.

Au début, les objectifs étaient, d'un côté s'interroger sur l'expérience quotidienne, l'identité, la limite entre l'intérieur et l'extérieur, dans un territoire urbain particulier, celui des alentours de la galerie, situé dans la rue Gustave Goublier à Paris, il s'agissait aussi de réfléchir aux formes et méthodologies du travail ethnographique, c'est-à-dire, aux manières dont on connaît les « autres », les principes et méthodes qui organisent l'analyse, ainsi que les façons dont on imagine et construit un récit ethnographique.

Après quelques semaines d'exploration dans le quartier je me suis rendu compte que l'espace public était trop large, ce qui rendait difficile de cibler la recherche sur un élément en particulier. En outre le quartier, densément occupé par des migrants africains, semblait plutôt hostile au regard photographique. J'ai décidé alors de focaliser sur les intérieurs domestiques des voisins du quartier.

Le domicile, axe central de l'expérience quotidienne (Giannini 1999) et espace fondamental dans la construction des identités individuelles et collectives (De Pina Cabral 2013; De Pina Cabral 1989; Marcelin 1999; Carsten and Hugh-Jones 1995), s'avérait un lieu privilégié pour approcher ces sujets. D'autant plus qu'il s'agit d'un espace (foyer) dans lequel les matérialités (objets, images, etc.) jouent un rôle central dans la construction et socialisation de l'idée du monde et des principes qui organisent l'expérience sensible du quotidien (Bourdieu 1970; Miller 2001; Cieraad 2006; Segalen and Le Wita 2003).



Ainsi, pendant les quatre mois de ma résidence j'ai visité 12 appartements, utilisant les photographies comme principal dispositif d'observation et de registre. Mon intention au départ était de ne pas faire d'entretiens, mais de centrer toute l'attention sur le visible, les matérialités, cherchant par ce biais à dépasser la prééminence du langage dans le travail ethnographique.

Tout au long de cette expérience je me suis aussi servie d'un cahier de terrain pour y enregistrer les principales impressions et réflexions issues de rencontres.

A différence de ce que j'attendais et ce que j'observais dans les rues, à l'intérieur des appartements je ne me suis pas retrouvée avec des migrants, mais avec des français de classe moyenne et classe moyenne supérieure.

Cela m'a paru particulièrement intéressant, vu que, en tant que migrante chilienne, ce n'était pas le type de per-

sonnes que j'avais l'habitude de rencontrer à Paris. Dans ce sens, ils étaient pour moi des vrais « étrangers », ce qui faisait de l'exploration des foyers une découverte encore plus intéressante.

Sans savoir clairement ce que je cherchais, j'ai entrepris les visites. À chaque occasion j'ai essayé de faire un maximum de photographies, sans orientation particulière. Malgré mes prétentions de départ, j'ai quand-même réalisé des petits entretiens avec habitants, ce qui me permettait d'établir une communication avec eux, mais aussi de m'accrocher à quelque chose de connu et de maîtrisable.

Ces visites ont engendré une série d'idées et d'intuitions, que je n'arrivais pourtant pas à canaliser vers un concept visuel ou une image concrète; la seule façon dont je réussissais à les articuler étaient en termes analytiques-intellectuels.

DÉFIS ET ATOUTS D'UNE ETHNOGRAPHIE SANS PAROLES.

Le moment le plus difficile de cette résidence fut sans doute celui où je me suis vue au défi de penser ma recherche avec des moyens autres que celui avec lequel j'étais habituée à travailler : l'écriture.

Jusqu'à ce point, cette recherche ne s'éloignait pas trop des ethnographies traditionnelles, (observation, entretiens, registres), cependant une fois que j'ai eu suffisamment de matériel et que la date prévue pour l'exposition approchait, je me suis vue forcée à réfléchir et imaginer un récit visuel, ce qui n'a pas été évident. Malgré mon engouement pour les arts plastiques, je me suis retrouvée face à mon impossibilité de penser en termes purement matériels. Comme j'ai l'habitude de le faire après mes terrains, je me rendais sur l'ordinateur pendant des heures pour dépouiller mon matériel et analyser mes données, portant cet exercice ne m'amena que vers des concepts et des réflexions que j'aurais bien pu écrire, mais très difficilement penser visuellement.

J'ai décidé d'abandonner encore une fois les paroles (entretiens) pour focaliser exclusivement le travail sur les photographies. J'ai alors entamé alors un exercice de tri de photos, les classifiant par type d'espace, d'activités ou juste par ressemblance formelle, comme dans les images ci-dessus. Au travers cet exercice je me suis rendu compte qu'à la différence du langage écrit ou oral, dans lequel on a l'habitude d'articuler plusieurs idées différentes, se suivant dans une logique de causalité, dans les langages visuels (matériels) les idées se construisent



d'une manière tout à fait différente. Entre autres choses, elles n'admettent pas si facilement cette continuité d'idées logique.

LA DÉCOUVERTE

Au cours de cette période, une découverte a donné une nouvelle orientation à cette recherche. Nous étions chez des amis à discuter autour d'une table sur laquelle reposaient les reliefs de la soirée : bouchons de bouteilles de vin, restes de nourriture, des petits papiers, etc. Il n'y avait rien de particulier, c'était une scène habituelle, comme tant d'autres qui restent inaperçues, même invisibles. Pourtant à ce moment-là j'ai réalisé que tous ces éléments, censés être banals, formaient une composition unique, témoignant comme rien d'autre de nos dernières heures vécues. Une composition pourtant éphémère puisqu'elle serait bientôt transformée. Cette image m'a paru très parlante, d'autant plus qu'il s'agissait d'une scène très habituelle dans ma vie quotidienne et notamment dans les appartements visités. Par ailleurs, la plupart des personnes étaient souvent gênées de laisser photographier leur intérieur, à leur avis trop désordonné. En effet, aussi bien dans ce terrain que dans d'autres recherches, j'ai remarqué que les gens considèrent souvent que leurs maisons ne sont jamais suffisamment bien rangées, par rapport à une sorte d'idéal d'ordre. Par contre, dans toutes les maisons il y a toujours des choses qui traînent, et qui semblent ne pas être à leur place, sauf que généralement elles n'ont même pas une place attribuée. J'ai réalisée alors qu'il y a un grand nombre d'objets qui «habitent» l'espace domestique qui échappent du cadre de l'ordre domestique, mais que au même temps témoignent le plus clairement de la vie quotidienne qui se réalise dans cet espace.

En effet, ils marquent la différence entre une maison témoin et une maison vécue.

Ces objets peuvent être très divers : cartes postales, bi-belots, tickets, figurines, brochettes, fleurs, bonhommes, etc. Leur point commun est de participer activement de la vie quotidienne des gens et d'occuper une place apparemment anodine et éphémère.



Émerveillée par ce constat, je me suis proposé de focaliser ma recherche sur ce type d'objets aussi bien que sur ces dynamiques à l'intérieur de la maison. Cette fois j'ai utilisé non seulement les photos mais aussi le dessin comme outil d'analyse, ce qui a été particulièrement bénéfique pour ma démarche.

Par ce biais j'ai finalement défini les axes qui m'ont amené à la création d'un récit visuel à l'issue de cette expérience.

LES TROIS ESPACES DES OBJETS QUOTIDIENS

C'est ainsi que j'ai découvert trois types d'espaces dans lequel ces objets se placent. Chacun d'eux confère à l'objet une signification et un lieu particulier dans la construction matérielle de la mémoire.

1 - Où les choses tombent

Le premier de ces espaces est le support horizontal, la table. C'est en général le premier endroit où les objets qu'on utilise au quotidien sont posés et donc où l'on les trouve en plus grand nombre. En ce sens c'est l'espace le plus «proche» de la vie quotidienne et par conséquent aussi le plus dynamique.

Il permet la création et re-crédation permanente de compositions éphémères uniques dans lesquelles une

partie de la vie quotidienne se matérialise. Il ne confère donc pas une grande pérennité, ni importance aux objets qu'il accueille. Pourtant, il admet toutes sortes d'objets, pouvant facilement acquérir des destins très divers. Certains vont finir à la poubelle tandis que d'autres seront classés, gardés ou même précieusement exposés. Dans cet espace le centre est souvent moins stable que les bords où on peut retrouver des objets ou structures plus permanentes.



Par exemple, en rentrant chez-nous, la plupart d'entre nous avons l'habitude de déverser le contenu de nos poches sur la table. Imaginez que ce sont des clés, un morceau de papier, un billet de métro et un emballage de chocolat. Ces éléments racontent en partie des événements de la vie d'une personne, sont des traces et des acteurs en soi. De plus, à ce moment-là tous les trois mis à l'horizontal ont le même statut, on ne peut a priori deviner l'importance ou le rôle de chacun d'entre eux. Cependant cela peut très vite changer, lorsqu'on décide de mettre le ticket de métro à la poubelle, les clés dans une boîte et l'emballage près du mur.

2 - Où les choses se réfugient

Ensuite le deuxième type d'espace est «posé contre le mur», un lieu intermédiaire entre la table (horizontal) et le mur (vertical).

Cet espace confère à l'objet une certaine stabilité par rapport au dynamisme de la table. il n'est pas figé pour autant, mais suppose une certaine permanence et à différence de la table, ici seulement quelques objets sont admis.

Il s'agit en général des bords de tables, des étagères ou des tables de nuit, entre autres.

La scène quotidienne la plus claire pour comprendre cet espace, c'est quand on a plein de choses qui traînent en désordre sur une table et qu'on veut les ranger rapidement, le plus souvent on fait un tas et le pousse contre le mur, ce qui donne un certain ordre au chaos de la table.

De même quand quelque chose traîne qu'on veut garder ou qu'on n'est pas sûr de jeter, souvent on le met plus près du mur, statut dépassant un peu l'horizontalité de la table. Les objets posés dans ces espaces participent aussi du quotidien mais de manière moins fréquente : un livre, les stylos, une carte postale, des bibelots, etc. Pour revenir au même exemple, sur les «objets de la poche» dont j'ai parlé précédemment, lorsque l'emballage du chocolat est déplacé de la table contre le mur, sur un tas de papiers, sa condition de déchet est mise en question, cette nouvelle position lui donne une sorte d'abri le sous-trayant momentanément à la poubelle.



3 - Où les choses se pérennisent

Le troisième et dernier espace est à la verticale, le mur dans la plupart des cas, un emplacement où les choses sont mises en avant pour être vues quotidiennement aussi bien par les habitants de la maison que par ceux qui la visitent. En général les objets et images de cet espace ont pour but de montrer et raconter une histoire, mobiliser un souvenir, mettre en place une mémoire. Dans ce sens ces objets sont principalement des indices, c'est-à-dire à la place de quelque chose qui n'est pas là ou révolu: une personne dans le cas d'une photo ou une histoire dans le cas d'un souvenir. À différence des deux espaces pré-

cédents, ici seuls quelques objets sont admis, l'une des conditions pour y être est la bi-dimensionnalité. L'espace vertical ne permet pas ou très rarement des objets en volume. Pour que quelque chose puisse y trouver sa place, il doit mincir en matière et grossir en signification. En outre le vertical confère beaucoup plus de stabilité à l'objet et une certaine importance, par rapport à la table ou «contre le mur». En plus le vertical confère une certaine importance à l'objet et beaucoup plus de stabilité, par rapport à la table ou «contre le mur», il est plus difficilement jeté ou ré-signifié.

En espagnol, pour dire «accrocher quelque chose au mur» on utilise le mot «colgar» qui veut aussi dire «pendre», ce qui renvoie à l'idée de mort, de transformation ou changement d'état. Cela ne me semble pas anodin, en effet lorsqu'il sort de la dynamique de l'horizontalité pour être accroché au mur, l'objet quotidien subit une sorte de mort en tant qu'objet du quotidien et se transforme en objet de mémoire.

De cette manière il devient un dispositif permettant d'appréhender et de pérenniser un aspect ou quelque chose du quotidien duquel il est issu.



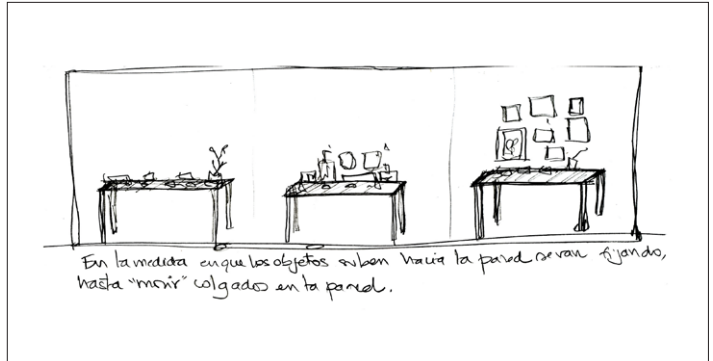
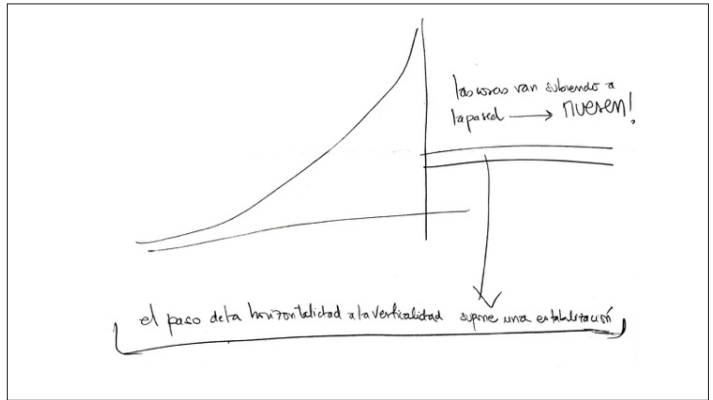
Par exemple l'emballage d'un chocolat, posé d'abord sur la table, puis contre le mur, continue dans ces deux premiers espaces d'être un emballage industriel comme tant d'autres, sa valeur est liée à son utilité originelle. Pourtant lorsqu'il est accroché au mur, il perd son statut d'emballage/déchet pour devenir un signe de quelque chose.

De même avec d'autres objets comme une carte postale, un ticket de caisse, un message, etc.

LA PÉRENNISATION DU QUOTIDIEN

En observant ces trois types d'espace dans lesquels les objets banals trouvent place à l'intérieur de la maison, j'ai repéré, à l'aide de dessins et brouillons (ci-dessus), une sorte de cheminement de certains objets du quotidien, gardés et transmués en objets de mémoire, depuis un espace très dynamique (l'horizontal) vers un autre plus stable (vertical). Au cours de cette sorte de pérégrination, les objets perdent en matière en même temps qu'ils gagnent en signification et d'élèvent vers le ciel.

De cette manière ces objets permettent, mobilisent une appréhension et une pérennisation de certains aspects de la vie quotidienne.

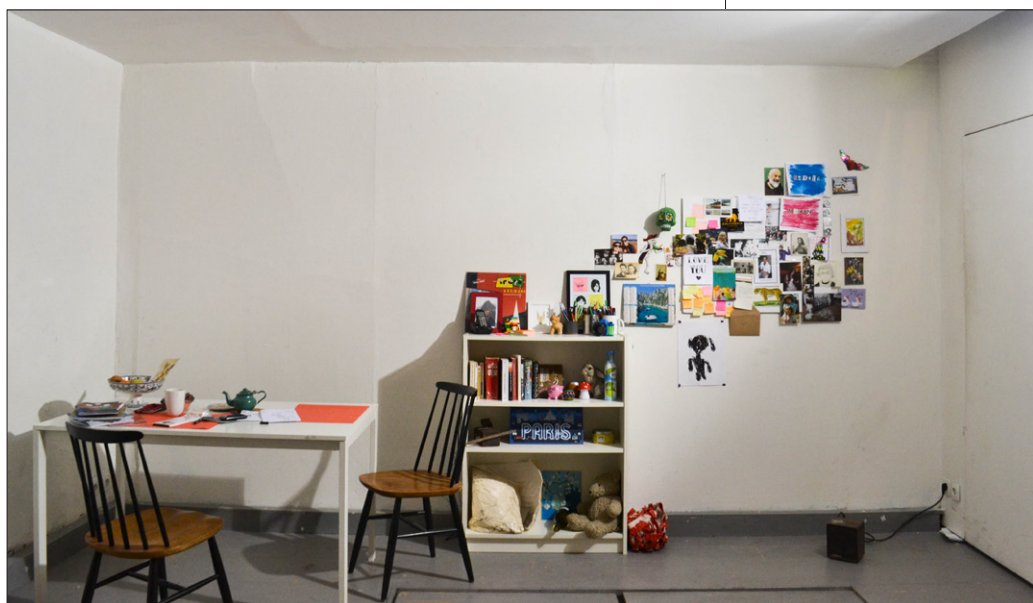


L'INSTALLATION, LA CRÉATION D'UN RÉCIT VISUEL

A partir de cette expérience j'ai imaginé une installation mettant en scène ces trois types d'espaces et ce cheminement vers une pérennisation du quotidien, utilisant la faculté significative des matérialités (objets) pour offrir un récit ouvert et accessible au plus grand nombre.

Pour cela j'ai construit ces trois espaces en me servant en majorité des objets et des images appartenant aux maisons dans lesquelles j'avais travaillé. De cette manière je cherchais à construire un espace commun dans lequel les objets provenant des différents foyers pouvaient non seulement habiter ensemble, mais aussi dialoguer.

En même temps j'ai conçu une sorte de catalogue dans lequel j'ai voulu présenter le «matériel» de ma recherche, une bonne partie des photos et les catégories réalisées, ainsi que les images scannées de tout mon cahier de terrain, entièrement rédigé en espagnol.



LE DIALOGUE À TRAVERS LES OBJETS

L'installation a été présentée au public le 4 novembre 2014, à l'occasion d'un vernissage auquel toutes les personnes impliquées ont été invitées, ainsi que quelques collègues et amis. À cette occasion j'ai présenté le travail, le processus de recherche et les idées centrales de l'installation. Cela a motivé très vite une discussion très enrichissante à laquelle tous se sentaient en capacité de participer.

Suite au vernissage, l'exposition est restée en place pendant une semaine, au cours de laquelle différentes personnes, passants et voisins sont venus regarder et discuter. Bien que l'installation en soi peut-être ne disait rien, elle permettait d'incarner très facilement le récit analytique que je proposais à travers la parole et le catalogue.

J'ai pu observer qu'à la différence de ce qui se produit avec le récit écrit, ici tout le monde se sentait interpel-

lé. Les visiteurs se retrouvaient face à un lieu commun à tous, la maison, qui les interpelait dans un langage également connu, les objets. D'ailleurs la plupart disait que c'était un peu comme chez eux.

C'est pourquoi tout le monde avait quelque chose à dire, une histoire à raconter, un détail à remarquer.

En particulier l'installation portait une réflexion sur eux-mêmes, sur les objets banals et la mémoire dans la vie quotidienne et cela permettait de rendre visible quelque chose qui demeure invisible dans le quotidien des gens.

Les histoires et réflexions qui ont émergé de cette rencontre furent richissimes, aussi bien par rapport au concept de l'installation comme à propos d'autres sujets liés. J'en ai inclus plusieurs à mon analyse, comme par exemple l'idée de la bidirectionnalité des objets dans le mur, entre autres.

Cette expérience permet de penser ce type de travail comme une méthodologie possible, visant à mettre en question le savoir-faire des sciences sociales, mais aussi à ouvrir ce savoir à des gens et des univers non académiques.





BIBLIOGRAPHIE

BÉGOUT, Bruce

2005 *La Découverte Du Quotidien*. Paris: Allia.

BOURDIEU, Pierre

1970 “La Maison Kabyle Ou Le Monde Renvers{é}.”
In *Echanges et Communication. M{é}langes
Offerts {à} Claude L{é}vi-Strauss, II.*, edited
by J. Pouillon and P. Maranda, 739-58.
Paris: Mouton.

BUCHLI, Victor

2002 *The Material Culture Reader*. London: Berg.

CARSTEN, Janet - Srephen Hugh-Jones

1995 *About the House. Lévi-Strauss and beyond*.
Cambridge: Cambridge University Press.

CIERAAD, Irene

2006 *At Home: An Anthropology of Domestic Space*.
Edited by Irene Cieraad. *Space Place
and Society*. Space, Place and Society.

Syracuse University Press. www.amazon.com/dp/0815629036

DE PINA CABRAL, João

1989 "L'Heritage de Maine : Repenser Les Catégories Descriptives Dans L'étude de La Famille En Europe." *Ethnologie Française* 4.

2013 "Partible Houses:" Kent.

DUFRENE, Thierry - TAYLOR, Anne Christine

2009 "En Guise D'introduction." In *Cannibalismes Disciplinares. Quand L'histoire de L'art et L'anthropologie Se Rencontrent*. Paris: coédition INHA et musée du quai Branly.

FALGUIÈRES, Patricia

2006 "Les Inventeurs Des Choses. Enquêtes Sur Les Arts et Naissance D'une Science de L'homme Dans Les Cabinets Du XVIe Siècle." In *Histoire de L'art et Anthropologie*. Paris: Musée du Quai Branly-Actes de Colloques. actesbranly.revues.org/94

GELL, Alfred

1998 *L'art et Ses Agents, Une Théorie Anthropologique*. Les presses du réel.

GIANNINI, Humberto

1999 *La Reflexión Cotidiana, Hacia Una Arqueología de La Experiencia*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.

INGOLD, Tim.

2017 *Faire Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*. Paris: Éditions Dehors.

JULIEN, Marie Pierre - ROSSELIN, Céline

2005 *La Culture Matérielle*. Paris: La Découverte.

MARCELIN, Louis Herns

1999 "A Linguagem da Casa Entre os Negros no Recôncavo Baiano." *Mana* 5 (2): 31–60.

MILLER, Daniel

1998. "Why Some Things Matter." In *Material Cultures*, edited by Daniel Miller, c:3–21. London: UCL Press.

- 2001 "Behind Closed Doors." In *Home Possessions*, edited by Daniel Miller, 1–19. Oxford-New York: Berg.
- 2005 *Materiality*. Edited by Daniel Miller. London: Duke University Press.

SEGALEN, Martine - LE WITA, Béatrix

- 2003 *Chez Soi: Objets et Décors, Des Créations Familiales?* Paris: Autrement.

PHOTO-ESSAY

URSULA-HELEN KASSAVETI
UNIVERSITY OF CENTRAL FLORIDA

CELEBRATING LOCALITY: A SMALL FAIR NEAR KIFISSOS RIVER

ABSTRACT

Religious fairs in Greece are well-known for their variety and diversity, as they encompass three different aspects (Vozikas 2009): the religious, the commercial and the entertaining ones. Usually, a Greek religious fair, held apropos the memory of a Saint of the Eastern Orthodox Church, combines religious sentiments, as well as financial activities with street vendors selling snacks, clothing and various goods, and, finally, entertaining opportunities for children and adults, i.e, free cooked food for the gathering and the staging of singing and dancing performances. Although this typology is quite standard in the rural and urban Greece, it is quite striking that small medieval, and almost defunct or abandoned churches in the industrial outskirts of Athens offer the opportunity to older communities to celebrate the memory of a religious person and also to give prominence to their locality. During my fieldwork at the districts situated at the former riverbeds of Kifissos river, which is the largest river flowing throughout the Attica plain and has now been enclosed since the late 1990s under tons of cement, I came across various private churches, which belonged to very old field proprietary-owners of the area. In their large, fertile - due to the Kifissos' water - and dense fields, they dedicated small churches to honor and protect their first-born daughters.

The majority of these churches can still be found in the East and West riverbeds of Kifissos, where since the late 1960s factories or car-dealerships have been installed. Although lots of them are considered as a disregarded relic of the past or heavily destroyed due to the years and the human neglect, some of them, once in a year, honor the memory of the local saint and celebrate the collective memory of the locals, who organize small fairs, attempting at reinforcing a fragmentary locality. One of them was St. Nicholas church, situated at Mykoniatika (=a neighborhood built up by internal immigrants from Mykonos island in the 1960s) district. Approximately 4,5 Km from the centre of Athens (Omonoia Square), it is located at a sideway of Andreas Papandreou Avenue, which is perpendicular to Kifissos Avenue, underground of which the older river flows. The fair was organized by older inhabitants and took place in two days. Although the urban landscape near Kifissos could be seen as remaining “in a state of dispersed and alienated actuality, as kernel and virtuality” (Lefebvre 1996: 148), these tiny districts in their festive instances offer some live examples of their local “little tradition” (Redfield 1973: 42), still active in the 21st century.

KEYWORDS

Fair, Kifissos River, Locality, Church, Little Tradition, Christianity.

URSULA-HELEN KASSAVETI

born in Athens, is a research fellow of Visual Ethnography at the Department of Primary Education, University of Athens and a tutor at the Aristotle University of Thessaloniki, Faculty of Economic and Political Sciences, Department of Journalism and Mass Media. ursulacassavetes@gmail.com



Fig. 1.

On our way to the fair: Aspect of the urban surroundings of St. Nicholas. Andreas Papandreou Avenue, which was named after the former Prime Minister of Greece during the 1980s and the 1990s, hides underneath an affluent of Kifissos. The latter was enclosed in the late 1990s as well as the whole river. On the former left and right river beds of the Giannoula ("little Johanna") affluent, loads of cement form two back roads, filled with either rubbish, cars which belong to workers of the near-by factories and void advertising tableaux. The Avenue plays a neuralgic role, as it literally divides three municipalities, Peristeri, Ilion (Nea Liossia) & Aghioi Anargyroi, and it accommodates all traffic from Kifissos Avenue.



Fig. 2.

A typical detached house, characteristic of what is called as “folk architecture” in the backroad of Andreas Papandreou Avenue. It’s a characteristic example of what did housing looked like in the area, before the construction of block buildings after the death of their proprietors.



Fig. 3.

Named after the small church of St. Nicholas, the backroad is usually neglected by the municipal services and it was quite a coincidence that some rubbish was collected at the same day.



Fig. 4.

Aspect of St. Nicholas surroundings. Older architectural forms give place to newly-built and often kitsch apartment buildings, while the landscape architecture is still under consideration from the local governance.



Fig. 5.

Despite the cold weather, people of all ages had been gathering outside St. Nicholas to attend the day's services, coming on foot or by car, with only few being able to enter it due the lack of interior space.



Fig. 6.
A front view of the church. People are showing up quite fast.



Fig. 7.

Two old inhabitants of the Aghios Ioannis Theologos (St. John the Theologian) neighborhood, situated right under the Andreas Papandreou Avenue, attend the local fair. Both D. K. (b. 1947) and G. E. (b. 1945), who attended the same primary school, came across each other in front of the church. There, they recalled shortcuts from the 1950s and the 1960s decade, when the same liturgy and fair for St. Nicholas took place and they attended it. Although they are both old residents of the area, their conversation and interaction was caught by the eyes of the 2nd generation-Mykoniatika-locals, who disregarded their enthusiasm, when they evoked memories of the fair.



Fig. 8.

Sotirios Spyridon Lardis was a tough rich field-proprietor in Mykoniatika and in the riverbanks of Kifissos, where he used to do business. He owned a small rural villa in his field, where, according to the local informants, before and after WWII he held all-night parties with lots of wine and card games. As soon as he grew old and lost some of his fortune, the parties became lesser as well as the people who befriended. His last wish was to be buried near the small church of St. Nicholas.



Fig. 9.

60 years ago, this place was covered in orchards, trees, small villas and some workers' houses. Flora was dense due to the constant flow of water, provided by Kifissos river. Now, this image has been totally distorted: after the establishment of the 7-year-old military junta of the Colonels (1967-1974), all the Kifissos surroundings, including Mykoniatika and the place around St. Nicholad church, was forced to foster the heavy and light industry of Athens.



Fig. 10.

Right just opposite from the church lies an uncovered part of “Giannoula”. This point was among all held responsible for the tremendous flood which hit the neighborhoods of Aghios Ioannis Theologos, Mykoniatika and Aghios Fanourios after a really heavy rainfall in the November of 1961. A near-by factory had thrown lots of wooden boards on its riverbanks that actually made the river overflow. Lots of victims, dead or alive, lost their fortunes in one night, as the flood turned the place into a sad swampland and was officially baptized as a “national disaster”. However, in the course of years and due to lack of any municipal initiative and of restoration of the rivers eco-system alongside with the accumulating pollution from the rubbish, the government decided to enclose one of the last open parts of Kifissos. Work has been taking place for years now and I was not allowed to take pictures due to the “risk” involving the respective constructions for covering the river.



Fig. 11.

Celebrating St. Nicholas. A typical icon of the Eastern Orthodox Church decorated with flowers. An old woman lights a candle in memory of the Saint.



Fig. 12.

Waiting for the Holy Communion. The old church has a narrow opening, no windows and a very short capacity, so one should be very patient to enter it.



Fig. 13.

After the Holy Communion. An old woman is holding pieces of leavened bread.



Fig. 14.

After the Liturgy, blessed bread with caster sugar is cut in large pieces and it is distributed between the attendants, alongside with leavened bread, some of which was used for the preparation of the Holy Communion. As it is a small-scale fair, particularly known only to the locals and to neighboring districts, no commercial activities take place, although one of the informants (m, b. 1947) could remember street vendors selling cheap toys, which were popular after WWII in Greece, or candles.



Fig. 15.

While waiting in a long queue to participate in the communion in honor of the Saint, locals have set up metallic tables, on which traditional Greek Christmas sweets, such as “melomakarona” and “kourambiedes”, and tsipouro (=a spirit from Northern Greece) are offered for free as the fair is coming to an end.

FILM REVIEWS

J. C. ABBEY, GHANA'S PUPPETEER

Anyaa Arts Kollektif, with Steven Feld, Nii Noi Nortey, Nii Otoo Annan, and Nii Yemo Nunu

Video, 55 min, 2016, Ghana / USA, English, Ga, Twi, Ewe, and Fante, with English subtitles

Film review by Rina Sherman

In J. C. Abbey, *Ghana's Puppeteer*, the fifth feature in the *Jazz Cosmopolitanism in Accra* series, ethnomusicologist Steven Feld, musicians Nii Noi Nortey and Nii Otoo Annan and filmmaker Nii Yemo Nunu, alternate documentary and music video techniques to create a portrait of J. C. Abbey's remarkable fifty-year career as a puppeteer in Ghana through a chronicle of Ghana's music since independence. The film opens with archival footage of Kwame Nkrumah* delivering his 6 March 1957 inaugural speech at the Polo Ground in Central Accra at the independence ceremony of Ghana, intercut with J. C. Abbey reenacting this same historic event with a puppet of Nkrumah. Joseph Commey Abbey, known to many simply as Ataa Abbey explains that around the same time he saw his first puppet show at age 12 at the Young Pioneer Centre in Accra. The tone of the film is set with these two major events: a country is born and a puppeteer of talent with it. Following independence, Kwame Nkrumah incorporated highlife bands

and concert parties into the Workers Brigades, creating the Builders' Brigade Band, a ten-piece formation used to showcase Ghana's African identity. Nkrumah also created the State Film Corporation that made films featuring the Tempos, Ramblers and Black Beats, promoting the cross-ethnic highlife music creation of the Akan, Ga and Ewe people as a conveyor of national sentiments. Ataa seeks to entertain people with his puppet characters, and as a music lover he has created puppets of Ghanaba, Teddy Osei, Bob Marley, Naa Amanua, Sol Amarfio, Amoa Azangio, Fela Anikulapo Kuti, Terry Bonchaka, Kojo Antwi, John Coltrane and Elvin Jones... Early on in the film, Ataa Abbey's playful nature is established in his relationship with the other actors, musicians, and puppet characters. Nii Otoo Annan pushes down the hand of the puppet as he reminds J. C. of a funny story in one of his shows about money being stolen that the children loved. The latter in exemplary nonjudgmental manner, corrects him and says the money got stolen by a thief and the spirits were called in to sort him out. As principal narrator of the film, Nii Noi Nortey, sculptor, visual artist, instrument maker and performer of one-string gonje and the saxophone, highlights J. C. Abbey's important contribution in linking "the rule of art and politics" to explain how central puppets were in cultural and civic education in Ghana

in the wake of independence. Nortey points out the natural association for Ghanaians between freedom fighter Bob Marley and Nkrumah in post-independence Ghana, in the sense that the former president had also introduced elements of diaspora into his governance. J. C. Abbey's Marley is staged as a presentation of the singer and a lion with a back stage presentation of the musicians playing "Iron Lion Zion". Nii Noi Nortey adds Fela Kuti as the third member of the pan-Africanist trio, being an exponent of Afrobeat that became a dominant feature in his music. He thus underlines the interaction between patriotism, pan Africanism and cosmopolitanism that was an intricate part of the Ghanaian music scene. While Nkrumah was ousted in 1966, his Pan African and Black Consciousness ideals remained present in the popular music sphere. In the film, we see Ataa at the Anyaa Arts Library, where he greets a lineup of his puppets and takes out Mr. Black Ant with his four legs to play for a group of small children. When J. C. Abbey started working for Ghana National TV in 1968, the first thing he saw was James Brown playing "I feel Good". He said, "When I saw that song I got ants in my pants and I needed to dance, I knew he really was 'a black ant'. What is interesting throughout the film is the diversity of influences and the frequent mention of support from various Western funding agencies and Ghanaian institutions, such as the Ministry of Education and the then Arts Council of Ghana where he worked, as well as the Goethe Institute providing performance venues, the Friedrich Ebert Foundation providing a means of transport, which allowed Ataa Abbey to travel throughout the country and learn song, dance and costumes from

various reasons that he used in his puppet shows. In 1977, a scholarship to Prague took him to the Jan Malik Puppet Studio where he developed the Goat, Cow, Rabbit and Monkey characters for a show called "It's never too late to learn".

Nii Noi Nortey continues with a portrayal of the seventies scene in Ghana with the group Wulomei and its famed lead female singer, Naa Amanua, founded in 1973 by Nii Tei Ashitey, a percussionist of E. T. Mensah, the king of Highlife, and Saka Acquaye, manager and composer of Wulomei. Sometimes compared to South Africa's Myriam Makeba, Naa Amanua watches J. C. Abbey's puppet interpretation of the song "Walatu Walasa" with the 1974 Phonogram album cover as a backdrop. Ataa performs with another puppet of seventies icon of Ghanaian music, Solomon Amarkai Amartefio, founding member of the international chart busting London based Afro-pop group, Osibisa. Aka Rhythm Man, he played in the best local bands such as Rhythm Aces, Stargarzers, Comet and Black Star Band.

The film intertwines a visual and social history of music in the Gold Coast and then Ghana, with Nii Noi Nortey giving the background for wonderful live performances, such as Guy Warren or Kofi Ghanaba, the tap-drummer who introduced Afro-Cuban percussion to trumpeter E.T. Mensah's Tempos, a highlife swing band of the WWII period and beyond into the independence era. At age seven, Ghanaba learned the Charleston from seamen visiting the then British colony of the Gold Coast. Later, a British army captain gave him a gramophone with a disc of the clarinettist Artie Shaw's Non-Stop Flight. In 1955, Ghanaba moved to the States to release a series of pioneering

Afro-jazz albums and worked with jazz composers such as Max Roach, Duke Ellington and Thelonious Monk and later had a major influence on the Afro beat innovator Fela Kuti. The sequence is completed with an excerpt of Ghanaba's 2005 performance of Händel's Hallelujah combined with African, Christian and Islamic improvisational elements.

In the final sequences with Fela and the scene with Terry Bonchaka or "Mr. Poulele", the skills of J. C. Abbey as a puppeteer and the musicians come to the fore as they are seen performing from multiple points of view, showing Ataa's intricate arm, hand and finger gestures moving the different parts of the puppets' bodies and instruments, including Mr. Poulele's leg in the air dancing and sophisticated footwork. J. C. Abbey went on to work as puppeteer at Africa TV for a show called "Empowerment", making puppets of leading figures and politicians. He defines his work as follows, "I'm a keen observer of people and their peculiarities and that trait comes in handy all the time. I always come up with concept stories that can be told with the puppets and I go ahead to everything possible to make the performances catch attention."

Steven Feld, an emeritus professor of anthropology and music at the University of New Mexico, who met J. C. Abbey in 2007, says of the film, "By doing what these guys have done, which is to give us an alternate history of music in Ghana, they're asking, 'Who tells the story of a nation's music? Is it just the elites and the universities or is it the artists in the streets who have lived these 50, 60 years of history since independence? So the reason why James Brown and Bob Marley and avant-garde jazz and pop music

and hip-hop are in there all together with this world of traditions is the answer: This is what it means to be a contemporary Ghanaian'."

Rina Sherman
Filmmaker, Ethnographer,
Photographer
Paris, February 2017
www.rinasherman.com

The film can be seen online at:
vimeo.com/145822130

*Kwame Nkrumah (1909 - 1972), leader of Gold Coast then Ghana from 1951 to 1966, oversaw the nation's independence from British colonial rule in 1957. A founding member of the Organization of African Unity, he was an influential 20th-century advocate of Pan-Africanism.

LAETITIA MERLI

CENTRE NORBERT ELIAS - CNRS VIEILLE CHARITÉ - UMR
8562, FRANCE

L'OS CREUX, LE FILM ET LE TAMBOUR. APPROCHE FILMIQUE ET EXPÉRIENTIELLE DU CHAMANISME EN FRANCE

ABSTRACT

Shamanism, associated to cosmological imaginaries and particular aesthetics, can be defined by a set of dispositions proper to the shaman to allow him/her to establish a communication between humans and non-humans. Artefacts, sound manifestations, inside and outside body movements, tend to report this relation to the invisible that incarnates into the matter and bodies. The making of a documentary film on shamanism in France sets the basis for a new research field and demonstrates the necessity to work on the commitment of the researcher and of the lived experience in a situation of immersion and even initiation.

KEYWORDS

Experiential Anthropology, Psychocorporeal, Anthropology of Feelings, Visual Anthropology, Shamanism

RÉSUMÉ

Le chamanisme, associé à des imaginaires cosmologiques et esthétiques singuliers, se définit par un ensemble de dispositions propres au chamane lui permettant d'établir la communication entre les humains et les non humains.

Les objets, les manifestations sonores, les mouvements corporels, intérieurs et extérieurs, tendent à rendre compte de cette relation à l'invisible qui s'inscrit dans la matière et dans les corps. La réalisation d'un film documentaire sur le chamanisme en France m'a permis de poser les bases d'un nouveau terrain et de mettre en évidence la nécessité de travailler sur l'engagement du chercheur et l'expérience vécue en situation d'immersion voire d'initiation. Pour appréhender cet univers chamanique complexe, je propose une approche globale qui s'investit dans une médiation filmique, matérielle et psychocorporelle.

LAETITIA MERLI

Anthropologue (Docteur de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales - Paris) et réalisatrice de documentaires (Master en Anthropologie Visuelle - Université de Manchester). Chercheure associée au Centre Norbert Elias (UMR 8562 - CNRS Marseille Vieille Charité), Chargée de Mission pour la Fabrique des Ecritures Innovantes en Sciences Sociales, Fondatrice du Festival Mondes en Images. Elle s'intéresse aux questions de circulation des pratiques et représentations chamaniques traditionnelles et New Age dans un contexte globalisé et aux processus interculturels d'initiations chamaniques

La réalisation d'un film documentaire sur le chamanisme en France m'a permis de poser les bases d'un nouveau terrain et de mettre en évidence la nécessité de travailler sur l'engagement du chercheur et l'expérience vécue en situation d'immersion voire d'initiation. Pour appréhender cet univers chamanique complexe, je propose une approche globale qui s'investit dans une médiation filmique, matérielle et psychocorporelle. Le film «Aujourd'hui les chamanes» (Merli 2015) a été une aventure de plusieurs années au plus près des milieux chamaniques en France. J'ai ainsi «ouvert» un nouveau terrain et pris conscience de la nécessité de travailler sur mon engagement en situation d'immersion pour capter de l'intérieur ce qui se joue dans les corps et qui place de fait l'enquête dans une hyper-interaction chercheur/enquêtés co-productrice de savoirs (Olivier de Sardan 2000). Ces dernières années, de nombreux articles ont posés les jalons d'une anthropologie visuelle sensorielle, immersive et participative, qui nourrissent mon travail et ma réflexion (MacDougall 2005, Cox 2008, Irving 2005, Castaing Taylor 1996, De Hasque 2012, Lallier 2009, Mottier 2012, Coppens 2012 ...). Je défends l'idée d'une ethnographie non directive qui se co-construit dans le cadre interrelationnel du terrain. Le parti pris d'une observation filmante et flottante (Lallier 2011, Pétonnet 1982) qui se vit avec le corps et les perceptions du chercheur, dans un véritable contre transfert culturel et corporel (Devereux 1995, Potel 2015), se doit de trouver des modalités ethnographiques innovantes pour une restitution du terrain qui passe aussi par les sens, les ressentis et l'affect. Mon approche filmique et ethnographique se conçoit alors comme une balade phénoménologique¹, outil de compréhension, pour le chercheur, d'un phénomène vécu de l'intérieur mais aussi pour le public, objet de restitution d'une anthropologie qui se veut partagée et expérientielle.

LE FILM COMME ÉCRITURE ET RESTITUTION SENSIBLE

Le milieu anthropologique français a longtemps gardé une méfiance par rapport à l'image, plus souvent par méconnaissance, un manque de confiance et une appréhension face à la technique (Boukala 2009). Pourtant l'image n'est pas moins scientifique que les mots, elle nécessite un apprentissage, une éducation, et comme pour l'écrit, c'est la méthodologie et le rapport au terrain qui confèrent au savoir anthropologique toute sa justesse. Paul Stoller disait avoir appris de Jean Rouch que la valeur d'un texte

¹ A la Pierre Sansot (1973) ou à la Colette Pétonnet (1982), j'aime cette idée de flânerie ethnographique, sans jugement, qui va «aux choses mêmes», pour se laisser imprégner, dans son corps et ses affects.

ou d'un film tient moins à la sophistication des concepts utilisés qu'à la profondeur de la relation avec les gens sur le terrain. Je les rejoins sur cette notion fondamentale de l'implication du chercheur sur le terrain, sans laquelle on ne peut avoir ni de bonne ethnographie, ni par conséquent, une bonne restitution du savoir car le chercheur reste à la surface de l'objet d'étude et de la manière de penser des gens étudiés. Plus riche que l'écrit dans une certaine mesure, l'image, à moins d'être un Balzac en herbe, offre une palette d'informations, de détails et d'impressions qui échappe en partie à l'auteur des images. Mieux encore, elle permet un hors champs (ce qui n'a pas été filmé volontairement mais qui «par hasard» apparaît en fond de l'action principale) qui peut révéler des surprises ou de vraies découvertes² (Boukala 2009). La relecture de ses propres carnets de terrain révèle tout au plus des détails oubliés et une articulation des données qui fait sens sous un jour nouveau mais jamais, entre les lignes, découvre-t-on quelque chose que l'on n'avait pas vu. La relecture des rushes, au contraire, peut se révéler, même des années plus tard, très riche d'enseignements (France de 1989). Faire du terrain avec une caméra implique ses propres règles et produit des résultats tout autant particuliers. Une grande partie des données peut être filmée et ensuite retranscrite voire traduite dans d'innombrables cahiers ou fichiers. Il faudra sauvegarder les rushes dans des disques durs, les classer, les copier en plusieurs exemplaires, les convertir pour en faciliter le visionnage... Un travail important, ingrat et peu reconnu, technique et informatique, s'ajoutant aux moments d'enquête et de tournage sur le terrain, est nécessaire pour organiser toutes ces données empiriques et numériques, qui loin d'être des données «brutes», sont déjà travaillées, sélectionnées, compilées, synthétisées, afin de faciliter leur mise en ordre et les rendre utilisables dans un langage cohérent. En tant qu'écriture cinématographique, le montage va organiser ces éléments divers pour en donner une structure narrative qui fait sens. Projet artistique ou publication scientifique, le film de chercheur est un objet filmique mal identifié (un OFMI) qui cherche encore sa place entre grand public et public d'experts. L'hybridation et le décroisement des savoirs, mais aussi une mutualisation des compétences entre différents corps de métiers me semblent aujourd'hui nécessaires pour fabriquer des objets de bonne qualité et créer du lien entre les différents acteurs et publics. Le monde universitaire a encore tendance à penser le film comme un bout à bout de données ethnographiques sans portée théorique ni di-

² Cet aspect de sérendipité (fait de «trouver autre chose que ce que l'on cherchait») est incompatible, la plupart du temps, avec l'industrie du cinéma documentaire qui nous demande d'écrire des scénarios précis alors que justement notre travail est ouvert à la découverte et à l'imprévu.

mension anthropologique. Combien de fois ai-je entendu après la présentation d'un document audiovisuel en conférence ou séminaire: «A partir de ces données vous avez de quoi travailler pendant des années !» ; comme si je venais juste d'ouvrir mon carnet de terrain, annihilant par là des heures de dérushage, transcription, montage... Il est certes plus difficile de développer une pensée théorique dans un film que par l'écrit, mais au-delà du conflit images versus mots, l'ethnographie, même écrite, n'est pas le parent pauvre des sciences sociales, la description ethnographique ne se limite pas à transcrire et à décoder, comme le note Laplantine, mais consiste en une activité de «transformation du visible» au cours de laquelle le chercheur produit véritablement plus qu'il ne reproduit (Laplantine 1996). L'enquête vidéo-ethnographique n'est pas juste une captation virtuelle d'une certaine réalité objective mais bien un travail collaboratif, réflexif et sensible qui rend compte d'une relation. Le travail de l'ethnologue filmant a pour but de transformer le visible d'un corpus d'images et l'invisible d'un vécu en immersion, en objet intelligible et articulé. Merlau-Ponty nous invite à remarquer que « (l) le film ne se pense pas, il se perçoit. » (1946). Je poursuis cette pensée en montrant que les enjeux de perception interactive sont à l'œuvre dès la construction d'un corpus filmé. Le terrain ne se pense pas, il se perçoit et de cette confrontation des différents corps émerge une connaissance. Un des enjeux de la recherche aujourd'hui, me semble-t-il, est de réfléchir aux solutions de restitution de cette connaissance.

LE TERRAIN

Après des années de recherche sur le chamanisme en Mongolie et en Sibérie (Merli 2000, 2009, 2010, 2011), je décide en 2012 de me consacrer au chamanisme en France. Je m'autorise en quelque sorte à considérer ce phénomène comme un véritable objet de recherche anthropologique et non plus seulement comme un aspect marginal des études sur le chamanisme dans le monde. Ce changement de paradigme vient aussi de l'évolution du phénomène en France: le mouvement prend de l'ampleur et sort au grand jour, s'offrant de plus en plus de visibilité dans la littérature, les médias et sur Internet. Mon projet est d'aller à la rencontre de chamanes français, de les suivre dans leur vie quotidienne, les stages qu'ils proposent et les rassemblements chamaniques qui ont lieu tout au long de l'année sur le territoire français. Pour donner un cadre rigoureux à mon étude, je choisis de m'in-

téresser aux personnes qui se nomment «chamane» ou «praticien chamanique», pour ne pas me disperser avec les guérisseurs, rebouteux et mediums en tous genre. Je décide également de me concentrer sur le territoire français pour ne pas déborder sur la Belgique ou la Suisse, par exemple, pays pourtant très proches mais qui ont des législations différentes et des pratiques en médecines douces plus intégrées dans la société.

Tout un travail préliminaire de prises de contact par internet, par téléphone ou dans des rassemblements s'est mis en place. L'aspect délicat du terrain m'a d'abord questionné sur ma méthodologie: Comment me faire accepter, avec une caméra, dans des zones qui ne s'exposent pas au premier venu? Comment filmer des rituels, des célébrations avec des centaines de personnes qui n'ont pas envie que leur patron ou conjoint les voit là? Il existe encore un certain tabou à pratiquer des activités spirituelles, à se montrer avec des chamanes à plumes, à danser, crier, jouer du tambour... Les gens me disent leur crainte d'être incompris, que les «autres» se moquent d'eux, les croient embrigadés dans une secte, etc. Mais contre toute attente, c'est le projet de film qui m'a ouvert les portes du terrain: Finalement, faire un film, c'est faire quelque chose de palpable, contrôlable, filmer ou ne pas filmer sont des options possibles mais dans tous les cas être présente avec une caméra devient une fonction dans le groupe. De fait, je rejoins Christian Lallier quand il dit que «l'observation filmée ne relève ni d'une écriture proprement dite ni d'une simple technique de captation, mais d'une pratique sociale: d'une manière singulière de se tenir en face-à-face avec le sujet de notre représentation» (Lallier 2011). Bien entendu, il n'est pas déontologique de faire du terrain dans l'anonymat, le chercheur doit être clair sur ses intentions. A ce titre, la caméra devient un signe extérieur évident qui démontre une certaine particularité de celui qui la tient (voir aussi de Hasque 2014) et permet d'initier un dialogue obligeant à une totale transparence: «Qui êtes vous? Pourquoi filmez-vous? Par qui seront vues les images?. La caméra se voit, rend le filmeur visible aux yeux de tous et paradoxalement, le chercheur peut «se cacher derrière». Elle lui confère un statut particulier et une occupation précise, qui font du filmeur un être présent, mais pas vraiment là, puisqu'il est occupé à filmer. C'est toute l'ambiguïté de l'observation participante et filmante: être en immersion, à l'intérieur, mais garder un œil d'ensemble, de l'extérieur, pour sentir et anticiper ce qu'il faut filmer ; être présent et actif, mais en même temps, être derrière sa caméra, concentré et oc-

cupé à filmer et donc moins disponible aux activités et tâches courantes du groupe. La caméra devient un prétexte à la présence du chercheur et en même temps, elle lui permet de réguler son implication et sa distance dans un aller-retour contrôlé de «je participe, je filme, je participe...».

Au départ, mon CV a été un visa d'entrée dans le milieu: «Spécialiste du chamanisme, a déjà fait plusieurs films en Mongolie et Sibérie, a vécu avec des chamanes». J'étais une alliée reconnue et qui connaissait le chamanisme (cf Merli 2010). Très progressivement, je me suis même laissée instrumentalisée de mon plein grès. La caméra a été vue comme à leur service, au service du chamanisme et du «Grand Œuvre» que certains poursuivent. La question de mon adhésion au chamanisme n'a jamais été posée. Ma position a été définie d'emblée dans le groupe et par le groupe comme l'anthropologue qui défend le chamanisme et qui va servir «la cause». Dans cette alliance anthropologique tacite, j'ai eu accès à des endroits où seuls les chamanes avaient accès, j'ai été conviée à des réunions privées entre chamanes, des rituels d'initiés et cela, bien au-delà de mes espérances. Le pouvoir de l'image, l'attraction pour la communication et pour toutes ses formes de publicité potentielle m'ont octroyée une place privilégiée que je n'aurais pas eu si j'avais joué le jeu d'une participante lambda ou de l'anthropologue qui observe sans caméra (voir aussi Mottier 2012). La caméra a été en immersion dès le début du terrain, en position de participation et est devenue ma fonction sociale: documenter le chamanisme en France et, de leur point de vue, j'ai mis quelques temps à le comprendre, en tant qu'anthropologue, servir de garant moral pour prouver au plus grand nombre et aux autorités, si besoin, de leurs bonnes intentions et pratiques. De mauvaises expériences passées avec des journalistes et une observation constante de la Miviludes³ rendaient très méfiants certains leaders du milieu chamanique. Accepter l'anthropologue permettait d'introduire un observateur neutre qui effectivement pouvait montrer de l'intérieur, sans jugement, qu'ils n'avaient «rien à cacher». La question du dedans/dehors, s'est tout de suite posée: j'ai compris que si je ne prenais pas ma place, de l'intérieur, le terrain m'échappait. Il n'y avait pas d'autre alternative à une observation participante engagée de l'intérieur. Et de fait, ma place m'a été donnée dans les cercles de chamanes avec lesquels j'ai travaillé: j'ai été nommée, sans l'avoir demandé, Membre du Cercle de Sagesse des Traditions Ancestrales et Membre invité du Cercle de Sagesse pour l'Emergence d'une nouvelle

¹ La Miviludes est une mission interministérielle instituée par décret présidentiel du 28 novembre 2002 qui observe et analyse le phénomène sectaire, coordonne l'action préventive et répressive des pouvoirs publics à l'encontre des dérives sectaires, et informe le public sur les risques et les dangers auxquels il est exposé

conscience. Concrètement, ma place dans l'espace a aussi évolué puisque lors des cérémonies je devais me tenir en cercle, dans l'espace sacré, avec les autres chamanes, et le point de vue de ma caméra s'est vu contraint de respecter cette place, je ne pouvais pas rompre le cercle et filmer un plan large, par exemple, ou sortir d'un rituel en cours. Tout en tenant ma caméra et ma place dans le groupe, je devais faire des offrandes, recevoir des bénédictions, chanter, danser... La caméra est devenue un prolongement de mon corps et de mon regard: je filme ce que je vois, je regarde les gens dans les yeux, je leur parle, ils me répondent en me regardant également dans les yeux. Il a toujours été important pour moi de respecter quelques règles dans ma relation au terrain et ma manière de filmer: ne jamais rien mettre en scène, ne pas faire refaire des scènes, ne pas poser de cadre aux entretiens, parler aux gens naturellement aux endroits où ils se trouvent, ne pas gêner une action en cours, respecter la place qui m'a été donnée, ne pas interagir intempestivement pour avoir des images sensationnelles ou des réactions à chaud pendant une action... Je suis parfois moi-même gênée par des caméramans amateurs ou des journalistes qui vont par exemple tourner autour d'un chaman en plein rituel dans un cercle sacré au centre duquel ils n'ont absolument rien à faire. Pour ma part, j'aime ce rapport intimiste que je peux avoir avec les gens filmés qui voient ma caméra mais, surtout, derrière, une personne qui les respecte.

Le projet du film est devenu cette exploration en caméra embarquée d'un milieu que je découvrais, en novice (puisque si je connais bien le chamanisme traditionnel mongol et sibérien, j'étais assez ignorante de ce néochamanisme synchrétique qui emprunte aux Indiens Lakota, par exemple, ou au Yoga) et que je vivais avec et dans mon corps. Le chamanisme, associé à des imaginaires cosmologiques et esthétiques singuliers, se définit par un ensemble de dispositions propres au chamane lui permettant d'établir la communication entre les humains et les non humains⁴. Les objets, les manifestations sonores, les mouvements corporels, intérieurs et extérieurs, tendent à rendre compte de cette relation à l'invisible qui s'inscrit dans la matière et dans les corps. J'ai voulu autant que possible dans mon montage final prendre le spectateur par la main et l'emmener avec moi sur le terrain «comme s'il y était». J'ai pris conscience, différemment de mon terrain mongol qui a pourtant duré des années, de la signification de l'engagement sur le terrain, en interaction avec d'autres personnes. Ce rapport à l'altérité prend une saveur particulière quand il s'agit de semblables, de voi-

⁴ Selon l'expression consacrée de Philippe Descola (2005)

sins ou amis potentiels. De fait, le chercheur fait du terrain avec son corps et sa psychologie, avec tout son être et que cette personnalité peut ne pas être appréciée de la même manière par tous. La co-construction du savoir est autant la résultante de mes manques que de mes compétences et qualités. Mon outil privilégié de recherche est ce Moi qui m'habite, imparfait, instable, timide, parfois arrogant, parfois fatigué et qui pourtant doit «aller au charbon», se frotter aux autres, se mettre en interaction avec des personnes qui acceptent cette relation avec plus ou moins d'affinités. Mes années de chamanisme en Asie septentrionale ne m'avaient pas réellement préparée à ce terrain français. La distance entre eux et moi étant culturellement et physiquement grande, je ne suis pas jugée sur ma personnalité ou mon intériorité mais sur le fait que je suis une étrangère qui s'intéresse à leur culture.

En terrain proche, cette distance est abolie et on en vient directement à des questions plus personnelles, identitaires, psychologiques et familiales. J'ai du me mettre à nu, au propre comme au figuré, comme jamais je ne l'avais fait en Mongolie ou en Sibérie. En effet, dès mes premières rencontres avec le milieu chamanique français, je me suis retrouvée à expérimenter une hutte de sudation, à jouer du tambour nue dans la forêt, à me rouler dans la mousse, à embrasser des arbres, à dormir sous les étoiles, à faire des voyages chamaniques, expérimenter des états de conscience modifiée... On sait depuis longtemps que le terrain affecte le chercheur (Favret-Saada 1977, Caratini 2012) et que quelque soit le terrain, le chercheur sort transformé d'une aventure qui l'a amené à côtoyer l'altérité mais aussi à se rapprocher de lui-même.

J'ai pu ainsi observer ma propre évolution sur le terrain et j'avoue avoir été surprise au début, dans les premiers rassemblements, de ne pouvoir retenir mes larmes et de me sentir complètement submerger d'émotions dès lors que j'étais prise au milieu des tambours battants, des cris et des chants ou de commencer à chanter comme une vieille indienne dès que j'expérimentai la respiration Holotropique. A d'autres moments, des maux de têtes terribles suite à des rituels m'empêchaient de me lever pour le reste de la journée. Je filmais en immersion et donc vivais complètement la situation dans mon corps et avec mes affects (voir aussi Halloy 2006). Rapidement, j'ai opté pour l'achat d'un tambour chamanique qui me permettait de temps en temps de poser ma caméra et de jouer du tambour et chanter comme les autres, afin de faire redescendre la pression émotionnelle de la catharsis collective.

Ma caméra et mon tambour que je portais en bandoulière sont devenus les deux outils inséparables de mon terrain. Comme l'a vécue Jeanne Favret-Saada, dans son expérience de la sorcellerie dans le Bocage, j'étais prise dedans avec parfois l'envie de dire: «Stop, je suis anthropologue, pas chamane !». Et quand bien même je le disais, on m'expliquait que chacun avait sa part de chamane à développer et que je n'étais pas là par hasard, que je n'avais pas vécu toutes ces années avec des chamanes mongols pour toujours «rester au bord de la piscine, sans jamais plonger de l'autre côté» comme ils disaient. J'ai finalement été co-optée dans une initiation, un compagnonnage chamanique, avec le Cercle de Sagesse pour l'Emergence d'une Nouvelle Conscience. J'ai vécu de nombreuses expériences lors de stages et d'enseignements, parcouru des milliers de kilomètres dans toute la France, beaucoup chanté, pleuré, ri, crié, dansé, joué du tambour... La différence primordiale entre un film de chercheur, qui s'engage corps et âme dans son terrain et un film de journaliste avec des images faites par un technicien, qui peut filmer aujourd'hui un rituel chamanique, demain une course de vélo, réside précisément dans cet engagement qui s'inscrit dans la durée. La co-création d'un terrain et d'un savoir relatif à ce terrain réside dans cette acceptation mutuelle des uns et des autres, des interactions vécues qui tissent un cadre de recherches et d'expérimentations, des expériences partagées qui s'ancrent dans les corps et participent à la transformation du chercheur. Le travail de terrain est une initiation en soi, une transmutation diachronique du chercheur qui permet au savoir de se diffuser, d'infuser et de s'organiser pour être restitué. Il y a un avant et un après qui évolue. Cette «mise en corps des savoirs», comme la nomme Arnaud Halloy dans le cadre d'initiation aux rites de possession (Halloy 2006) peut être mise en parallèle avec tout travail ethnographique, l'engagement permet l'intégration du savoir dans un véritable apprentissage, un ancrage psychocorporel du savoir, qui passe autant par le corps que par la conscience.

J'ai vraiment compris la notion d'engagement quand, au printemps 2016, une entorse au genou et quelques obligations professionnelles m'ont empêchée de suivre une des étapes primordiales de mon initiation. Le collectif de chamanes responsable du compagnonnage chamanique, concernant une vingtaine d'apprentis dont je faisais partie, a décidé de me renvoyer, c'est à dire de m'interdire la poursuite des stages postérieurs à cette étape que j'avais manquée. Les responsables de la formation ont

argumenté mon manque d'engagement, de cohésion avec le groupe, de légèreté par rapport au simple fait de m'interroger sur ma présence ou pas à cet événement... L'argument irrévocable a été le décalage potentiel que j'allais avoir avec mes co-apprentis dès lors que j'aurais raté un maillon du processus initiatique, comme si l'initiation en effet était un apprentissage psychocorporel de l'apprenti, une construction progressive, étape après étape, de capacités pour arriver à un état de «chamane». Être ou ne pas être chamane est une question de construction, par accumulation d'expériences vécues, de sensations perçues, et d'affinage des ressentis psychocorporels. Là encore, si je n'avais pas commencé cette initiation, je n'aurais pas compris cette notion fondamentale de construction du corps chamanique mais aussi de l'engagement intrinsèque à tout processus initiatique et le fait d'établir des relations durables et profondes avec un groupe, «mes frères et sœurs d'initiation». Cet incident, m'a aussi permis, de renforcer mon libre arbitre et de reconsidérer ma place sur le terrain: une observation participante, certes, mais sans remettre en question mon indépendance de chercheur⁵. Depuis, j'ai pris un peu de distance avec ce groupe tout en continuant le terrain auprès d'autres chamanes en France. Distanciation bénéfique à tous les points de vue, puisque souvent, et c'était la même chose en Asie septentrionale, l'appartenance à un groupe, limite voire même interdit l'accès aux autres groupes chamaniques. La compétition étant rude entre eux, le fait d'être trop proche d'un groupe de chamanes ou d'un chamane en particulier, peut empêcher l'accès à d'autres protagonistes. («Si tu t'intéresses à ces faux chamanes sans envergure, comment pourrais-tu travailler avec moi qui n'ai absolument rien à voir avec eux !» ou encore «A fréquenter ces mauvais chamanes, comment être sûr que tu ne vas pas ramener des choses négatives!», etc.)

LE CORPS CHAMANIQUE

Le chamanisme est inséparable d'une certaine esthétique qui tout autant que les concepts et représentations s'exportent en France. La musique, les chants, les costumes, les plumes, les tambours, les objets ont leur importance et constituent visuellement et plus largement, sensoriellement, un champ thématique identifiable. Les manifestations du corps, intérieures et extérieures, témoignent d'une relation à l'invisible qui se matérialise. On peut alors parler d'une véritable ethnographie incarnée à la manière de Tedlock (1995), Halloy (2006),

⁵ Voir aussi Duc 2016: «Quand le terrain débarque chez l'ethnologue».

Stoller (1989, 2004), Luhrmann (1991) qui doit trouver des stratégies narratives innovantes pour palier à cette incomplétude communicationnelle (Hert 2012) intrinsèque à tout phénomène qui ne se perçoit pas de prime abord. L'officiant chamane ou praticien chamanique est souvent caricaturé par le fait qu'il manifeste de façon corporelle le moment où il est en contact direct avec une autre réalité: relation et/ou communication avec des entités spirituelles, voyages chamaniques, ressentis, visions. La preuve de ce contact repose souvent sur son expression corporelle visible. Vu de l'extérieur, les anthropologues qui se sont intéressés au chamanisme (sans psychotrope, avec tambour) parlent alors de mime, de jeu, de représentation, de théâtre des esprits (Hamayon 1995). Peu parlent de techniques du corps, domaine pourtant entrouvert par Mauss qui dès 1936 dit ceci: «Je crois que précisément, il y a même au fond de tous nos états mystiques, des techniques du corps qui n'ont pas été étudiées.». L'anthropologie a eu tendance à occulter la dimension psychocorporelle dans les phénomènes de transe. Quand bien même, une attitude objective tendrait à évacuer l'existence d'entités spirituelles et de mondes autres par manque de preuves scientifiques ou par idéologie, il n'est pas pour autant scientifique de faire l'impasse sur les ressentis «réels» de la personne en transe ni sur les mécanismes physiologiques, neurologiques et chimiques à l'œuvre. Ce serait jeter le bébé avec l'eau du bain que de maintenir une position positiviste primaire rigidifiant les frontières entre eux et nous, rationnel et irrationnel, empêchant toute connaissance. J'ai pu maintenir cette posture du chercheur, observateur extérieur, quand en Mongolie ou en Sibérie, mon manque de lignée héréditaire chamanique et mon statut d'anthropologue m'ont toujours tenue à l'écart d'une carrière chamanique. La question de mon initiation ne s'est tout simplement jamais posée. Ma place était autre et acceptée en tant que telle. Quand Tömör, le premier chamane avec lequel j'ai travaillé en Mongolie, me disait: «Mon rôle est d'aider les gens, si ton problème à toi est de faire des études sur le chamanisme, je vais t'aider aussi !». Il avait complètement intégré ma fonction de chercheur. Ce n'était pas non plus pour moi un désir refoulé (devenir chamane) qui m'aurait laissé sur le bord du chemin, observatrice, faute de mieux. Non, c'est seulement en France dans un milieu alternatif mêlant développement personnel, médecines douces et spiritualités où l'expérience vécue est première sur tout dogmatisme que le chercheur ne peut faire l'impasse sur sa propre expérience.

L'immersion sur le terrain doit être contrôlée pour ne pas tomber dans le «Going Native» ou comme Castaneda (1968) rendre son parcours incohérent et son terrain tellement flou sans aucune référence, ni contexte qu'on se demande encore aujourd'hui s'il n'a pas tout inventé. La science a besoin d'être reproductible, expérimentée, testée. L'erreur de Castaneda a été de se mettre à l'épreuve mais de ne pas avoir su rendre son savoir vérifiable pour l'intégrer à sa démarche académique (Maquet 1978). Il me semble qu'aujourd'hui avec les avancées en imagerie cérébrales, découvertes neurologiques et autres preuves scientifiques des états modifiés de conscience, on peut faire des expériences à la Castaneda, mais en respectant un cadre théorique et maîtrisé qui rende l'expérience analysable et reproductible.

Pour en revenir à la transe (pour prendre le contre-pieds du célèbre article de Roberte Hamayon, 1995), il est important de comprendre de l'intérieur ce qui se joue dans les corps: comment devenir un «os creux» à la manière des chamanes pour se laisser traverser par plus grand que soi, vivre le «lâcher-prise» et la «présence à soi». Comment appréhender ces ressentis de façon anthropologique? Tout travail spirituel et psi en général s'évalue en termes de visions, ressentis, transformations intérieures, mouvements... pour lesquels la description sensorielle est en deçà du vécu expérientiel. Les sens parlent de notre rapport au monde extérieur (vue, ouïe, odorat, toucher, goût) (Vigarelli 2014) mais dans les expériences chamaniques, le sentiment de soi et de son intériorité, ne sont plus du sensoriel mais de l'ordre des perceptions, du ressenti et des images intérieures. Le corps chamanique est un corps habité, traversé, soit en plein, soit en creux qui se vit avec une conscience élargie de soi et du monde (des mondes) et dont chaque ressenti, perception et mouvement, intérieur et extérieur, sont interprétés pour donner forme à des cosmologies toutes personnelles et idiosyncratiques. Une géographie du voyage chamanique, un panthéon d'entités spirituelles, une «équipe» d'esprits alliés, mais aussi des pratiques rituelles ou de soins se construisent diachroniquement par accumulation d'images intérieures, de messages et de perceptions au cours des expériences successives. David Le Breton note que l'individu éprouve son existence par les résonances sensorielles et perceptives qui ne cessent de le traverser et surtout que toute perception est interprétation. Notre univers sensoriel est lié à notre histoire personnelle et à notre éducation (Le Breton 2007).

⁶ Une étude magistrale sur l'expérience de l'Ayahuasca dans le chamanisme sud-américain a été menée par Benny Shanon mais pour l'instant aucune étude comparable n'a été entreprise dans le domaine des chamanismes à tambour sans psychotrope. J'ai pour projet de mener cette recherche plus systématique sur les états modifiés de conscience dans un projet que j'appelle «Le Corps Chamanique» (Merli 2016). Nancy Midol, pionnière dans l'approche pluridisciplinaire (psychologie, thérapie, anthropologie et STAPS), a été une des premières à remettre le corps au centre des études sur le spirituel (Midol 2010). Des études en sciences cognitives se sont développées autour des travaux de Fransisco Varela (1999) et la microphénoménologie avec notamment Claire Petitmengin et ses études sur l'intuition.

Dans le chamanisme occidental, riche de multiples cosmologies syncrétiques, hybrides et multiculturelles, l'apprenti se construit sa propre cosmologie voire sa propre légende par une succession d'interprétations de ses expériences cognitives et perceptuelles qui le fabriquent en tant que «chamane». Les stages, initiations et diverses expériences tendent à la fabrication de ce corps chamanique capable de se mettre en contact et d'interagir, dans une relation volontaire et maîtrisée, avec les autres mondes, qu'ils soient vécus comme extérieurs ou intérieurs à soi, mondes autres, parallèles ou faisant partie d'une intériorité élargie. Une anthropologie des ressentis et des images intérieures associée à une analyse des techniques du corps serait nécessaire pour avancer dans le champ des études sur le chamanisme⁶ (Merli 2016).

L'OBJET HAGIOGRAPHIQUE ET INTENTIONNEL

Costumes, objets et tambours font partie de cette esthétique chamanique et matérialisent la dimension spirituelle et la communication avec les «autres mondes». Ils permettent de rendre visible l'invisible, de prendre conscience de cette autre dimension, la concevoir, lui rendre un culte et cristalliser dans ces actions et objets des intentions particulières (prières, vœux, engagement, parcours initiatique, vécu personnel). Ces artefacts sont intentionnels et évolutifs, loin d'être fixés dans leur production, ils sont en perpétuelle construction et racontent l'histoire du chamane, sa biographie mais aussi le processus même de son initiation. Ils sont donc esthétiquement connotés et pourtant à chaque fois uniques puisqu'ils représentent la carte d'identité du chamane. Véritable objet hagiographique, co-construit des divers contacts et communications engagés avec cet autre monde, l'objet chamanique n'est pas dissociable d'un parcours singulier, d'une narration qui met en scène le parcours initiatique du chamane, ses visions, ses rêves, ses ancêtres, ses expériences corporelles... Ces artefacts sont en soi des narrations, ils racontent la légende du chamane en train de se faire, de la fabrication de son corps, qui se vit de l'intérieur comme étant connecté avec une conscience plus grande que soi. Esthétiquement, cet aspect folklorique des plumes, tambours, fourrure, bâton décorés de rubans... fait souvent sourire les Occidentaux (extérieurs au chamanisme) qui voient d'autres Occidentaux déguisés. Mais en comprenant cet aspect biographique et initiatique des objets, on peut prendre conscience du processus même qui les a amenés à cette transformation. Un

loup peint sur un tambour, sera probablement l'animal de pouvoir que l'apprenti a vu en vision dans un voyage chamanique, tel ou tel symbole dessiné sur une tunique sera un message reçu des esprits. Le chamanisme est associé à des manifestations artistiques visuelles qui sont directement inspirées et continuellement augmentées et transformées au fil des perceptions psychocorporelles du pratiquant.

En expérimentant la fabrication de ces objets dans mon propre parcours initiatique et dans des stages divers, j'ai compris leur processus de création, en ressentant dans mon corps comment les faire et pourquoi. J'avais beau en côtoyer depuis longtemps, ici et ailleurs, ou en voir dans des musées, il a fallu que j'en fasse moi-même pour appréhender la relation intrinsèque à une cosmologie issue d'une expérience personnelle réellement vécue. Ces artefacts que je nomme «objets hagiographiques et intentionnels» deviennent objets mémoires de toutes les expériences vécues dans le corps du chamane, mais également de ses prières, concepts et idées. Le chamane, par accumulation, se constitue une collection d'objets, bien à lui, qui matérialisent son vécu psychocorporel et ses représentations cognitives. C'est comme cela qu'un os creux peut devenir objet de pouvoir et avoir une place de choix sur un autel, de même qu'un caillou, une plume ou un bout de bois. L'os creux représente cette faculté recherchée dans les expériences chamaniques qui consiste à devenir «canal» pour se laisser traverser ou à s'ouvrir de l'intérieur, dans un lâcher prise maîtrisé, pour permettre à l'esprit de voyager librement. L'art chamanique donne corps au sacré et raconte une histoire. Il y a une tendance à ce que la fabrication matérielle suive proportionnellement la fabrication du corps chamanique: plus l'apprenti chamane se transforme lors de son initiation, en inscrivant dans son corps un apprentissage, plus il augmente la fabrication ou la complexité de ses accessoires. J'ai pu observé qu'il existe cependant un seuil au delà duquel, dépouillé de contingences culturelles, dégraissé de folklore même biographique, le chamane avancé accède à une pratique plus sobre et dématérialisée.

RESTITUTION 4D

Depuis que je fais du terrain et des films, je qualifie ma démarche de balade phénoménologique, je rêve de faire des films dans lesquels j'emmènerais le public par la main, en immersion sur le terrain, comme s'il y était. J'essaie de donner à voir une réalité dans sa complexité et

d'en fournir les clefs nécessaires et suffisantes pour que le public se fasse sa propre idée sans jugement. C'était un de mes objectifs avec mon dernier film «Aujourd'hui les chamanes»: plonger le public en immersion sensorielle, au cœur des tambours et des cérémonies, découvrir tout un milieu en pleine expansion, de festivals, rassemblements, stages. Si l'enquête de terrain est une pratique performative qui met en jeu le corps de l'ethnographe (De Hasque 2014, Irving 2105), je propose, à la suite de Victor Turner (1986) que la restitution d'un des aspects de ce terrain passe aussi par le corps du public dans une expérience d'état modifié de conscience léger, soit en regardant le film, en immersion, soit par une induction au tambour dans une expérience proposée après le film. L'expérience n'est plus alors un testing-out⁷ mais un testing-in⁸ (Cox and al. 2106), une in-périence qui devient outil de compréhension. Inspirée par les artistes contemporains comme John Planefeldt réalisateur expérimental berlinois (The Wind, 2016), j'appelle cette restitution, une expérience «4D» qui touche le public dans sa dimension sensorielle et émotionnelle, co-créatrice de savoirs⁹. Les musées notamment pourraient trouver de nouvelles formes d'installations expérientielles ayant pour objectif de faire vivre au public des ressentis, perceptions et images intérieures.

Les nouvelles technologies ouvrent un champ de possibles qu'il est encore difficile d'appréhender mais qui laissent entrevoir des collaborations fructueuses avec des lieux (musées, galeries, espaces divers...) et entre chercheurs et artistes permettant la mise en place de stratégies narratives qui intègrent des éléments sonores et visuels et facilitent une prise en compte du domaine sensible dans la perspective d'une réflexion heuristique sur les écritures alternatives en sciences sociales.

⁷ To test out: expérimenter, analyser

⁸ To test in (mot inventé): analyser de l'intérieur

⁹ L'expérience d'une séance au tambour, induisant une transe légère a été proposée avec succès lors de mon intervention à la Journée d'étude internationale: Méthodes participatives de l'images, enjeux de la recherche ethnographique, EHESS Paris, du 17 octobre 2016.

BIBLIOGRAPHIE

ANDRIEU, Bernard

- 2011 Les corps participants, agence épistémique et écologie expérientielle dans les recherches en STAPS depuis 2000», *Staps*, n. 91, p. 77-86.

BAUD, Sébastien (sous la direction de)

- 2016 *Anthropologies du corps en transes*. Paris: Connaissances et Savoirs.

CARATINI, Sophie

- 2012 *Les non-dits de l'anthropologie*, suivi de Dialogue avec Maurice Godelier, Paris: éd. Thierry Marchaisse.

CASTAING-TAYLOR, Lucien

- 1996 Iconophobia: How Anthropology Lost It at the Movies. *Transition*, n°69, p. 64-68.

CASTANEDA, Carlos

- 1998 (1968) *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*. Berkeley: University of California.

CLIFFORD, James - GEORGES, Marcus (eds.)

- 1986 *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.

COLLEYN, Jean-Paul,

- 2005 Fiction et fictions en anthropologie, *L'Homme*, n°175-176, p.147-164.

COX, Ruppert - Wright - Chsitopher - Irving, Andrew (eds.)

- 2016 *Beyond Text: critical pratice ans sensory anthropology?* Manchester, UK: Manchester University Press.

DE HASQUE, JeanPierre

- 2014 Corps filmant, corps dansant, *Parcours anthropologiques* [En ligne], mis en ligne le 30 septembre 2014, consulté le 01 octobre 2014.

DESCOLA, Phippe

- 2005 *Par-delà nature et culture*, Paris: Gallimard.

DUC, Lara

- 2016 Quand le terrain débarque chez l'ethnologue, un grand frère initié et un mari «en transe» in Baud, S.(dir.), *Anthropologies du Corps en Transes*, Paris: Connaissances et Savoirs.

FAVRET-SAADA, Jeanne

- 1977 *Les mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le Bocage*, Paris: Bibliothèque des Sciences humaines, Gallimard.

FRANCE, Claudine de

- 1982 *Cinéma et anthropologie*, Paris: MSH.

GEERTZ, Clifford,

- 1973 *The Interpretation of Cultures*, Selected Essays, New York: Basic Books.

HALLOY, Aranud

- 2006 Un anthropologue en transe: du corps comme outil d'investigation ethnographique, in J. Noret et P. Petit (dir.), *Corps, performance, religion, Études offertes à Philippe Jaspers*, Paris: Éditions Publibook, p. 87-115.

HAMAYON, Roberte

- 1995 «Pour en finir avec la “transe” et l’“extase” dans l’étude du chamanisme», *Études mongoles et sibériennes*, n° 26 (Variations chamaniques 2), Nanterre, Paris: p 155-190.

HERT, Philippe

- 2012 Art, Anthropologie et corps: la réflexivité du chercheur... et celle du clown. *Espaces réflexifs* [carnet de recherche].
reflexivites.hypotheses.org/815

IRVING, Andrew

- 2015 Aux confins de la science, *ethnographiques.org*, n°30, Mondes ethnographiques [en ligne].
www.ethnographiques.org/2015/Irving
(consulté le 15.09.2016)

LALLIER, Christian

- 2011 L'observation filmante. Une catégorie de l'enquête ethnographique, *L'Homme* 2, n°198-199, p.105-130.

LAPLANTINE, François

1996 *La description ethnographique, Paris: Editions Nathan.*

LE BRETON, David

2007 Pour une anthropologie des sens, *Vie sociale et raiements*, 4, n° 96, p. 45-53.

LUHRMANN, T.M.

2009 How do You Learn to Know That It Is God Who Speaks? in D. Berliner et R. Sarro (dir.), *Learning Religion: Anthropological Approaches*. New York: Berghahn, p. 83-102.

MACDOUGALL, David

2005 *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton: Princeton University Press.

MAQUET, Jacques

1978 «Warrior or scholar?» in *American Anthropologist*, n°80, p. 362-363.

MAUSS, Marcel

1936 Les techniques du corps, *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934.

MERLEAU-PONTY, Maurice

1946 Sens et non-sens, Paris: Nagel.

MERLI, Laetitia

2010 *De l'ombre à la lumière, de l'individu à la nation. Ethnographie du renouveau chamanique en Mongolie postcommuniste*, Paris: Ecole pratique des hautes études, Centre d'études Mongoles et Sibériennes, Coll. Nord-Asie.

MIDOL, Nancy

2010 *Ecologie des transes, préface de François Laplantine*, Paris: Téraèdre, Coll. L'Anthropologie au coin de la rue.

MOTTIER, Damien

2012 Mettre en scène l'observation, *Journal des anthropologues*, n°130-131, p. 235-259.

- OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre
2000 Le " je " méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain, *Revue française de sociologie*, n°41-3, p. 417-445.
- PETITMENGIN, C.
2001 L'expérience intuitive, avec la préface de Francisco Varela, Paris, L'Harmattan.
- PÉTONNET, Colette
1982 L'Observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien, *L'Homme, Etudes d'anthropologie urbaine*, vol. 22, n°4, p. 37-47.
- POTEL, C.
2015 *Du contre-transfert corporel. Une clinique psychothérapeutique du corps*, Paris: Erès.
- SANSOT, P.
1973 *Poétique de la ville*, Klincksieck, Réédition Petite Bibliothèque Payot, 2004.
- TEDLOCK, Barbara
1982 *Time and the Highland Maya*, New Mexico: Uni. of New Mexico Press.
- TURNER, Aaron
2000 Embodied Ethnography. Doing Culture, *Social Anthropology*, Vol. 8, n°1, p. 51-60.
- TURNER, Victor
1986 *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications.
- VARELLA, Francisco & SHEAR
1999 *The View from Within*, Exeter, Imprint Academy
- VIGARELLO, Georges
2016 *Le sentiment de soi. Histoire de la perception du corps XVIe-XXe siècle*, Paris: Seuil.

FILM/VIDÉO/MULTIMÉDIA

MERLI, Laetitia

- 2016 *Le corps chamanique*. Essai filmique pour une Anthropologie des Ressentis, (15'), Gens de Terrain, France.
Lien Vimeo: vimeo.com/187446520
- 2015 *Bandits*, (25'), Laboratoire de Recherches et d'Analyses en Improvisation Continue, Projet de Robin Decourcy avec des danseurs contemporains, Gens de Terrain, France.
Lien Vimeo: vimeo.com/1et42291676
- 2015 *Aujourd'hui les chamanes*, (83'), film documentaire sur le chamanisme en France, Gens de Terrain, Lauréat d'une bourse de recherche du Ministère de la Culture - Mission du Patrimoine (Patrimoine Immatériel).
Lien Vimeo: vimeo.com/146151061
- 2011 *La Revanche des Chamanes* (55'), Gens de Terrain, ZED, Planète, Prix Mario Ruspoli (Ministère de la Culture) 2011
- 2009 *Shaman Tour* (63') - Fag Prod, Les Ateliers du Doc, CNRS Images, CNC, Maison de l'Image de la Région Basse Normandie, ARTE, Prix Mario Ruspoli 2010

VIDEOS RECEIVED

BAL EJ: THE HIDDEN JEWS OF ETHIOPIA

a film by Irene Orleansky
www.ireneorleansky.com



Though it has been formally announced that with the last emigration of Falash Mura, there are no more Jews left in Ethiopia, there are still a

number Jews living in Addis Ababa and the North Shewa region of Ethiopia, most of whom practice pre-Talmudic form of Judaism secretly. They split from the Beta Israel who settled in Northern regions of Ethiopia since Biblical times and even had the only independent Jewish Kingdom in the world. The migration of the Beta Israel from the area of Gondar to North Shewa was gradual with its pick in the 19th century. Beta Israel began their migration from North Shewa region to Kechene village in the northern part of today's Addis Ababa when Emperor Menelik II decided to move his palace from Ankober to Entoto and later to Addis Abbaba. Named Bal Ej, which means craftsmen, for their skills in crafts, the community members played an important role in building the capital of Ethiopia Addis Ababa. Bal Ej of North Shewa and Kechene were forced to convert into Christianity. For centuries they have been persecuted by their Orthodox Christian neighbors who slandered them as buda or evil-eyed and hyena-people and have been deprived of the basic rights such as ownership of land, the reason for adopting crafts such as pottery, weaving and iron smithery.

The stigma and discrimination persist till nowadays. Though they appeared Christians outwardly, inwardly they never abandoned Judaism and continued practicing Judaism secretly. Only recently, the youths of the community opened a synagogue in Kechene neighborhood of Addis Ababa where they hold their services openly; the rest of the synagogues are not visited by strangers and their location and practices are kept in strict secret. Because of persecutions, out of 40, only 15 cryptic synagogues have survived till today. In spite of the fears of murder and persecutions, Beta Israel of North Shewa keep faithful to their beliefs and ancient Hebrew traditions, some of which have been completely forgotten by the rest of the Jewish world.



HOW TO LET GO OF THE WORLD AND LOVE ALL THE THINGS CLIMATE CAN'T CHANGE

a film by Josh Fox
Bullfrog Films, 2016
www.bullfrogfilms.com/catalog/howto.html



In his new film, Oscar-nominated director Josh Fox (GASLAND) continues in his deeply personal style, investigating climate change – the greatest

threat our world has ever known. Traveling to 12 countries on 6 continents, the film acknowledges that it may be too late to stop some of the worst consequences and asks, what is it that climate change can't destroy? What is so deep within us that no calamity can take it away?



J. C. ABBEY GHANA'S PUPPETEER

A film by Steven Feld
2015, VoxLox Distribution



This film documents an exceptional fifty-year artistic career, from Accra's streets to Ghana's villages to international TV. In fifteen delightful puppet

shows, Mr. Abbey is joined by musicians Nii Noi Nortey and NiiOtoo Annan and filmmakers Nii Yemo Nunu and Steven Feld to chronicle Ghana's music since independence in 1957. The marionettes perform ethnic songs, dances and stories, but equally the sounds of highlife, Afrojazz, Afro-rock, reggae, and contemporary hiplife. The innovative soundtrack includes historical documents from radio, TV and broadcast, and LP, as well as new compositions commissioned and performed to playback. This fifth feature in the Jazz Cosmopolitanism in Accra series mixes styles of historical documentary and contemporary music video. Through the pleasures of performance it reveals the cosmopolitan politics that intertwine ethnic, traditional, national, and global musical styles in Ghana today.

THE ACTIVISTS. WAR, PEACE, AND POLITICS IN THE STREETS

a film by Melody Shemtov

Bullfrog Films, 2017

www.bullfrogfilms.com/catalog/acts.html



Activists and activism have long been a part of the struggle for peace and justice in American politics and society. Activists have fought battles for civil

rights, voter enfranchisement, collective bargaining, and an end to wars. While these struggles have sometimes yielded significant victories, and at other times resulted in disappointing defeats, activism has always been driven by ordinary people who give freely of their time and resources to try to bring about their visions for a new world. However, activists — as well as how they fit into the political process — are often overlooked or misunderstood by their fellow citizens. The Activists: War, Peace, and Politics in the Streets brings to life the stories of ordinary people who tried to stop and end the U.S. wars in Iraq and Afghanistan. At best, activists had limited influence over the conduct of military policy after 9/11. Yet, their experiences in the antiwar movement helped them to learn about speaking out in the face of injustice. They inspired others to do the same during the Arab Spring and Occupy Wall Street movements. Indeed, democracy requires more than just one vote every four years. It requires continued pressure by citizens on their government. This is what democracy looks like!



DISTURBING THE PEACE

A film by Stephen Apkon and Andrew Young
2016, Bullfrog Films



“Disturbing the Peace” is a story of the human potential unleashed when we stop participating in a story that no longer serves us and, with the power of

our convictions, take action to create new possibilities. “Disturbing the Peace” follows former enemy combatants--Israeli soldiers from elite units and Palestinian fighters, many of whom served years in prison--who have joined together to challenge the status quo and say “enough.”

The film reveals their transformational journeys from soldiers committed to armed battle to nonviolent peace activists, leading to the creation of Combatants for Peace. While based in the Middle East, “Disturbing the Peace” evokes universal themes relevant to us all and inspires us to become active participants in the creation of our world.



THE RETURN

a film by Kelly Duane de la Vega,
Katie Galloway
2016, Bullfrog Films



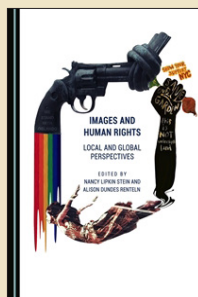
In 2012, California amended its "Three Strikes" law--one of the harshest criminal sentencing policies in the country. The passage of Prop. 36 marked the

first time in U.S. history that citizens voted to shorten sentences of those currently incarcerated. Within days the reintegration of thousands of "lifers" was underway.

"The Return" examines this unprecedented reform through the eyes of those on the front lines--prisoners suddenly freed, families turned upside down, reentry providers helping navigate complex transitions, and attorneys and judges wrestling with an untested law. At a moment of reckoning on mass incarceration, what can California's experiment teach the nation?

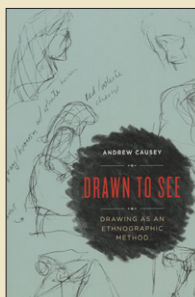


BOOKS RECEIVED



Nancy Lipkin Stein,
Ardèvol, Alison
Dundes Renteln (eds)
**IMAGES AND
HUMAN RIGHTS.
LOCAL AND GLOBAL
PERSPECTIVES**
2017, Cambridge
Scholars Publishing

This book explores issues of creation, distribution, and control of images through official and unofficial sources, asking what impact that has had on human rights and what the ethical implications are. The volume includes research from healthcare advocates, human rights scholars and activists, photographers, and visual anthropologists who see a need for more careful contextual interpretation of images in global and local settings. It represents diverse forms of scholarship and the ever-changing field of research methodologies, and it examines how human rights issues take advantage of visual methodologies and how the visual works to communicate these issues with the public. As such, this collection will be useful for researchers studying in the fields of visual culture and human rights.



Andrew Causey
**DRAWN TO SEE.
DRAWING AS AN
ETHNOGRAPHIC
METHOD**
2016, University
of Toronto Press

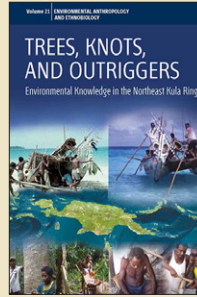
In this meditation/ how-to guide on drawing as an ethnographic method, Andrew Causey offers insights, inspiration, practical techniques, and encouragement for social scientists interested in exploring drawing as a way of translating what they “see” during their research.



Annalisa Frisina
**METODI VISUALI DI
RICERCA SOCIALE**
2016, Il Mulino

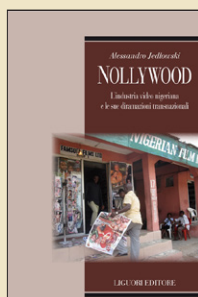
Negli ultimi anni i metodi visuali hanno suscitato un interesse straordinario in tutte le scienze sociali. A livello

internazionale le immagini sono state sempre più utilizzate come oggetto di studio per comprendere la cultura contemporanea e come mezzo per indagare la società. Il volume permette di ricomporre la frattura creatasi tra chi fa ricerca sulle immagini e chi la fa con le immagini, mostrando la ricchezza della ricerca visuale italiana e offrendo un ricco ventaglio di metodi visuali. Particolare rilevanza assume la parte on line, per chi desideri esplorare le immagini e i testi di approfondimento.



Frederick H. Damon
**TREES, KNOTS,
AND OUTRIGGERS.
ENVIRONMENTAL
KNOWLEDGE IN THE
NORTHEAST KULA
RING**
2016, Berghahn
Books

Trees, Knots and Outriggers (Kaynen Muyuw) is the culmination of twenty-five years of work by Frederick H. Damon and his attention to cultural adaptations to the environment in Melanesia. Damon details the intricacies of indigenous knowledge and practice in his sweeping synthesis of symbolic and structuralist anthropology with recent developments in historical ecology. This book is a long conversation between the author's many Papua New Guinea informants, teachers and friends, and scientists in Australia, Europe and the United States, in which a spirit of adventure and discovery is palpable.



Alessandro Jedlowski
NOLLYWOOD.
L'INDUSTRIA VIDEO
NIGERIANA E LE
SUE DIRAMAZIONI
TRANSNAZIONALI
2016, Liguori Editore,
Napoli

Il volume ricostruisce la genesi e lo sviluppo dell'industria video nigeriana detta Nollywood, un sistema che produce 1000-1500 film ogni anno e li distribuisce direttamente in formato home-video. I video di Nollywood circolano in quasi tutta l'Africa sub-sahariana, nei Caraibi, in Nord America, in Canada e nella maggior parte dei paesi europei. Hanno dato vita a nuove forme di pan-africanismo, grazie alla combinazione tra il modo con cui sono prodotti e distribuiti e i valori estetici, culturali e sociali che essi veicolano. È un tipo di pan-africanismo ben diverso da quello promosso dai grandi portavoce della lotta anticoloniale, ma non per questo si dimostra meno efficace e influente. Il grande successo internazionale di Nollywood ha riaperto il dibattito su cosa significhi «essere africani oggi» e sulle trasformazioni sociali e culturali che hanno attraversato l'Africa negli ultimi anni.