



**HAL**  
open science

# Réflexivité et réflexions féministes sur une démarche ethnographique : captation 360° et restitution visuelle de pratiques queer brésiliennes

Jordan Fraser Emery, Jacques Ibanez Bueno

## ► To cite this version:

Jordan Fraser Emery, Jacques Ibanez Bueno. Réflexivité et réflexions féministes sur une démarche ethnographique : captation 360° et restitution visuelle de pratiques queer brésiliennes. *ESSACHESS – Journal for Communication Studies*, 2024, Digital Methods and Fields: Feminist Perspectives, 17 (1 (33)), <https://www.essachess.com/index.php/jcs/article/view/640>. 10.21409/0YRK-1H54 . hal-04651704

**HAL Id: hal-04651704**

**<https://hal.science/hal-04651704>**

Submitted on 22 Jul 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License



*ESSACHESS – Journal for Communication Studies*

**Réflexivité et réflexions  
féministes sur une  
démarche ethnographique :  
captation 360° et restitution  
visuelle de pratiques queer  
brésiliennes**

ESSACHESS –  
Journal for Communication Studies  
Volume 17 Issue 1(33), p. 95-120  
© The Author(s) 2024  
Reprints and Permission:  
© ESSACHESS  
<https://www.essachess.com/>  
DOI: 10.21409/essachess.1775-352x

Cite: EMERY, J. F., & IBANEZ-BUENO, J. (2024). Réflexivité et réflexions féministes sur une démarche ethnographique : captation 360° et restitution visuelle de pratiques queer brésiliennes. *ESSACHESS*. 17(33) : 95-120. <https://doi.org/10.21409/0YRK-1H54>

Jordan Fraser EMERY  
Doctorant, LLSETI, Université Savoie Mont-Blanc, FRANCE /  
LAPA, Universidade de São Paulo, BRÉSIL  
e-mail : [jordan.emery@univ-smb.fr](mailto:jordan.emery@univ-smb.fr)

Jacques IBANEZ-BUENO  
Professeur des universités, LLSETI, Université Savoie Mont-Blanc,  
FRANCE  
e-mail : [jacques.ibanez-bueno@univ-smb.fr](mailto:jacques.ibanez-bueno@univ-smb.fr)

**Résumé :** Le texte explore l'intégration de perspectives féministes dans les méthodes visuelles en se concentrant sur l'utilisation de la captation numérique 360° aussi dite omnidirectionnelle. Il souligne les nouvelles perspectives de réflexion et d'expression visuelle rendues possibles par cette technologie, tout en examinant les conventions vidéographiques traditionnelles. L'importance de considérer les enjeux de pouvoir et d'identité, notamment en ce qui concerne la visibilité du chercheur-réalisateur, est également abordée. Un débat est néanmoins ouvert sur les limites de cette visibilité.

Article received on February 20, 2024. Article accepted on June 20, 2024.  
Conflict of Interest: The author(s) declare(s) no conflict of interest.

Une étude de cas est présentée pour illustrer la manière dont une restitution créative et visuelle de la recherche peut être réalisée dans une perspective féministe, en utilisant des outils numériques pour renforcer la description ethnographique et spatialiser l'ouverture épistémologique. La création d'un geste vidéographique inspiré du théâtre est également discutée comme moyen de formaliser le passage entre différents espaces et cultures. Conséquemment, l'article propose une esthétique numérique scientifique pouvant facilement être reproduite et étendue.

**Mots-clés :** épistémologie, observation, corps, cadre, 360°

\*\*\*

*Reflexivity and Feminist Considerations on a Ethnographic Approach: 360°  
Recording and Visual Presentation of two Brazilian Queer Practices*

**Abstract:** The text explores the integration of feminist perspectives into visual methods by focusing on the use of 360-degree video recording, also known as omnidirectional video. It highlights the new perspectives on visual thinking and expression made possible by this technology, while examining traditional videographic conventions. The paper also looks at the importance of considering issues of power and identity, particularly as they relate to the visibility of the researcher-director. A debate is nevertheless initiated on the limits of this visibility. A case study is presented to illustrate the way in which a creative and visual restitution of research can be achieved from a feminist perspective, using digital tools to reinforce ethnographic description and to give space to a wider epistemological perspective. The creation of a theatre-inspired videographic gesture is also discussed as a means of formalising the shift between different spaces and cultures. Consequently, the article proposes a scientific digital aesthetic that can easily be reproduced and extended.

**Keywords:** epistemology, observation, body, frame, 360°

\*\*\*

### **Introduction**

L'intérêt et les questionnements des méthodologies numériques mises en place par les scientifiques se développent et se légitiment. Le numérique y est considéré comme techniques, instruments, milieux, représentations et comme usages im/matériels. Les études sur les impact et liens du numérique avec le genre expriment combien il peut s'avérer être une opportunité de mobilisation politique des minorités sexuelles et de genres (Bourdaloie, 2021). Ces dernières n'hésitent par exemple pas à user du smartphone comme d'une « optique stratégique » (Lebovici, 2021 : 146) ; cela avec la volonté de constituer des « regards critiques » (hooks, 1992 : 115) vis-à-vis de l'objectivation de leur corps par les institutions scientifiques, policières, religieuses, médiatiques, etc. S'il semble moins commun pour les universitaires de questionner les instruments de vision numérique utilisés pour enquêter, la position épistémique de la *feminist standpoint theory* (Harding, 2004 ; 2007) invite néanmoins à « se doter

d'instruments optiques forgés à partir des regards minoritaires » (Cervulle *et al.*, 2016 : 13). Qu'en est-il des appareils vidéographiques offrant de nouvelles façons de récolter des données sur le terrain ? Peuvent-ils être des partenaires d'élucidation et d'intellection de la recherche ?

En tant qu'appareil numérique d'enregistrement d'images animées, la caméra 360° que nous utilisons sur le terrain est appréhendée dans une perspective féministe. Contrairement à une caméra traditionnelle, la caméra dite omnidirectionnelle peut capturer une vue panoramique autour d'elle. Ces modalités ne déplacent pas fondamentalement le point de vue du chercheur, habituellement attaché au type de regard anthropologique occidental, mais notre tentative est de visibiliser formellement sa structuration à l'image. Dans un premier temps, nous discutons de l'intégration de notre corps de chercheur à l'image filmée à 360°, car cette présence affecte les dimensions subjectives et politiques de l'expérience de la recherche. Dans un deuxième temps, nous examinons la restitution visuelle d'une recherche réalisée au Brésil avec deux artistes queer, en détaillant le travail de postproduction qui lui est associé. Le numérique est abordé ici à la fois comme instrument et objet de recherche.

Pour l'épistémologie des savoirs situés (Haraway, 2007), la production de connaissances est enracinée dans des contextes sociaux, culturels et historiques spécifiques. Cette production respecte des cadres, ou systèmes de valeurs, qui déterminent comment observer et interpréter le monde. Le cadrage implique la sélection, la mise en évidence et l'interprétation de détails déterminés à l'intérieur de cadres définis, influençant ce qui est inclus dans la compréhension d'un sujet. Ainsi, le cadrage de toute production scientifique implique une re/connaissance consciente de la perspective particulière à partir de laquelle les connaissances sont constituées. Nous pensons que cette réflexivité peut être en partie visuelle.

Nous avançons l'hypothèse selon laquelle la vidéographie 360° peut être mobilisée dans une perspective réflexive et féministe. À ce titre, nous nous insérons dans le champ des méthodes visuelles<sup>1</sup>, entendu comme « l'ensemble des méthodes de recherche en sciences humaines et sociales qui ne se limitent pas à la production et/ou la restitution d'écrits dans leurs modes d'argumentation scientifique » (Boulloires *et al.*, 2017). Nous intégrons ainsi de manière heuristique et interdisciplinaire des concepts de l'anthropologie et des études cinématographiques pour mener une analyse approfondie des images et de leur interaction, tout en examinant le rôle et la place des corps dans notre méthodologie.

Notons que la méthode et les perspectives ici exposées sont issues de la recherche doctorale de Jordan Fraser Emery. Elles sont conjointement discutées par le doctorant et son codirecteur, Jacques Ibanez-Bueno. Lorsqu'il est question de la visibilité du

---

<sup>1</sup> Même s'il faudrait pouvoir parler de méthodes audiovisuelles : « le terme de "méthodes visuelles" semble devoir être conservé au regard de son institutionnalisation dans le monde universitaire anglo-saxon » (Boulloires *et al.*, 2017).

corps du chercheur à l'image, l'utilisation du "nous" de modestie désigne le corps situé du doctorant.

### **1. Mener une recherche visuelle dans une perspective féministe : les apports de la vidéographie 360°**

La recherche de doctorat vise à questionner le potentiel esthétique et pragmatique des corporités queer au Brésil et en France. Pour ce travail en sciences de l'information et de la communication, une collaboration avec des artistes est mise en place, en utilisant une démarche d'ethnographie filmée au sein d'espaces et de dispositifs particuliers (exposition de rue, défilé de mode, performance nocturne et festive en club, etc.). Constatant l'épuisement de la dialectique entre contre-culture et récupération commerciale, la recherche s'inscrit dans la lignée de « l'exploration des formes de combinaison, d'acculturation, de métissage, qu'éprouvent les individus dans leur rapport aux modèles culturels dominants et dans leurs pratiques culturelles créatives » (Macé, 2000 : 333). Les corporités queer permettent d'adopter une perspective par laquelle il est possible de considérer l'ordre social. Nous partageons par ailleurs avec elles une certaine « intranquillité », pour reprendre le terme de Fabien Granjon : « des individus en quelque sorte mortifiés par le monde tel qu'il va mais qui, travaillés par cette sensibilité intranquille couplée à la nécessité progressiste, tentent de résister concrètement aux logiques sociétales qui produisent les manques et les souffrances dont justement ils s'indignent et dont ils pâtissent » (Granjon, 2014 : 50).

Dans cette première partie, la démarche initiale de recherche est présentée. En intégrant une caméra 360° à notre dispositif ethnographique, des questionnements scientifiques féministes sont mis en exergue. Le dispositif d'enquête tout autant que les figures (disciplinaires) du savoir sont interrogés par le prisme de la visibilité du chercheur à l'image. Nous cherchons ainsi à dé/montrer en quoi l'utilisation de la technologie 360° peut être mobilisée dans une perspective féministe comme une réponse à l'effacement assez commun des corps produisant les savoirs scientifiques.

#### *1.1. Démarche initiale de recherche visuelle*

Les prises de contact pour initier les collaborations scientifiques avec des artistes se font au travers du réseau social numérique Instagram ou, de manière fortuite, en profitant des rencontres au sein des espaces et dispositifs que nous questionnons. Dans les deux cas, le contact se fait auprès d'artistes tenant une certaine « politique de la surface du corps » (Butler, 2005 : 258), c'est-à-dire exprimant des « dissonances » (Quemener, 2020) à l'endroit de l'exposition traditionnelle et genrée du corps. À cette étape, la considération est celle d'un « corps en tant que texte à lire » (Juchat, 2020 : 34) au sein de dispositifs et d'espaces qui font la part belle à la dynamique « esthétique-identitaire » (Allard, 2009) : démarche qui a pu être critiquée

pour son approche fétichisante<sup>2</sup> (Clochec et Rousseau, 2022).

Du fait de cet intérêt esthétique et identitaire, notre approche est dite « ethnographique » (Fassin *et al.*, 2020). Elle assume et s'appuie sur un rapport texte-image dans l'observation et l'analyse, ainsi que dans la restitution de la recherche. En ce sens, nous mobilisons sur le terrain un dispositif de captation vidéographique composé d'un smartphone et d'une caméra 360°, dite omnidirectionnelle. Le choix de la technologie 360° est au départ une résolution pratique. Elle enregistre à travers deux optiques de 180° et permet ainsi la captation d'un plus large nombre de données au sein d'une méthode d'enquête inscrite dans la *patchwork ethnography* (Günel *et al.*, 2020). Au cours de courtes visites de terrain, nous nous immergeons dans les situations construites et vécues par les artistes. L'enregistrement vidéo facilite la mise en évidence des « [...] espaces et [d]es objets à travers lesquels les gens se vivent, de sorte que les différentes formes d'identité rapportées (verbalement) et montrées (visuellement) sont pleinement comprises et immergées dans les cadres/espaces dans lesquels elles se produisent » (Reavey, 2021 : 10).

C'est au sein de l'enregistrement étendu de la 360° que notre corps est intégré à l'image. Une présence visuelle qui au fil des allers et retours entre les terrains, et l'activité de restitution, nous a amené à l'interroger et à la théoriser dans une perspective féministe. Cette perspective est un idéal vers lequel tendre : elle se construit sur le terrain « à partir de points de vue qu'[on] ne connaît pas (encore), avec les résultats qu'[on] ne maîtrise pas (encore), dans un échange avec des inconnues qui [nous] aideront à créer petit à petit un savoir digne d'être construit et revendiqué » (Zitouni, 2017 : 4).

L'interrogation esthétique-identitaire ne concerne alors plus seulement les artistes, mais aussi notre corporéité soumise à l'évidence de sa propre présence dans les enregistrements :

[s]a présence matérielle, qui occupe un certain espace, qui bouge d'une certaine manière, qui a un certain langage, qui exprime des marques de genre, de sexualité, de génération, de race/ethnicité, affecte les lieux et les situations où se déroulent les interactions entre les anthropologues et leurs interlocuteurs/trices (Nascimento, 2019 : 460).

Nous allons explorer ce point en détail : le simple fait d'apparaître à l'image en tant que chercheur constitue une rupture avec les conventions scientifiques et vidéographiques. Cette présence engage le chercheur dans des débats sur

---

<sup>2</sup> Pauline Clochec critique ici les conceptualisations queer de la transidentité, qui se limitent souvent selon elle à une approche très psychologisante et considèrent les personnes trans comme performant une subversion de genre : « En réalité, ce n'est pas une évidence que les personnes trans subvertissent le genre, et si elles le font, c'est plutôt dans leur sexe d'arrivée, en exprimant une identité marginale par rapport à la norme de genre masculine ou féminine » (*ibid.*).

l'énonciation et sur la re/présentation de la production des connaissances.

### 1.2. *Une certaine critique féministe des situations documentaires*

Dans le célèbre documentaire *Paris is Burning* (1990) la réalisatrice Jennie Livingstone fait découvrir au grand public la scène *ballroom* avec ses pratiques désormais populaires du *voguing* et du *drag*. Une culture artistique et politique de personnes homosexuelles et travesties, majoritairement racisées et précaires du New-York des années 1980. Cependant, comme le souligne bell hooks (1992 : 151), la réalisatrice n'est jamais présentée à l'image. En s'abstenant d'apparaître dans sa production, la cinéaste maintiendrait un supposé point de vue neutre et universel, alors qu'il est celui d'une femme lesbienne et blanche écrit hooks<sup>3</sup> que nous citons :

En masquant cinématiquement cette réalité (on l'entend poser des questions mais on ne la voit jamais), Livingstone ne s'oppose pas à la manière dont la blanchité hégémonique "représente" les expériences noires, mais assume plutôt une position de surveillance impersonnelle qui n'est en aucun cas progressiste ou contre-hégémonique. En tournant le film selon l'approche conventionnelle du documentaire et en ne précisant pas comment son positionnement rompt avec cette tradition, Livingstone assume un rôle privilégié d'"innocence" (*ibid.*).

Le reproche porté à l'encontre de la réalisatrice est le fonctionnement commun de la situation d'entretien dans le cinéma documentaire (Paggi, 2011), tout comme il nous apparaît également être celui habituel de l'entretien scientifique. Les deux situations n'ont effectivement pas pour convention d'intégrer visuellement les personnes en charge de la production (réalisateur/réalisatrice, enquêteur/enquêtrice, caméraman/camérawoman, etc.) : « [l']espace diégétique de l'entretien suppose la présence de la caméra et le spectateur la ressent » (Paggi, 2011). C'est sur cette supposition que porte notamment la critique de hooks<sup>4</sup> : les personnes en charge de la production de l'image taisent soit leur identité et ainsi s'anonymisent, soit effacent leur présence ainsi que celle du dispositif de production<sup>5</sup>. Lorsque la médiation de l'appareil est effacée, elle peut donner l'illusion de l'« immédiateté<sup>6</sup> » (Bolter et Grusin, 2000 : 21). Le public tend alors à ne plus considérer le documentaire en tant que médiation partielle de la réalité mais comme une extension de celle-ci.

<sup>3</sup> Cette critique fait d'autant plus sens lorsqu'on la resitue dans le contexte de son époque. Bintou Dembélé en discussion avec Luca Greco (Musée du quai Branly, 2024) rappelle que ces bals se constituent en réaction aux compétitions de *drag queens* dont la majorité des participant·e·s est issue de la classe moyenne bourgeoise blanche. Les personnes afros et latinos trouvant peu d'espace, se créent le leur.

<sup>4</sup> Pour bell hooks la réalisatrice n'analyse pas non plus son intérêt pour cette sous-culture qu'elle documente. Cela correspond pour l'autrice à une certaine appropriation culturelle ; à la manière de la chanteuse Madonna qui, à la même époque, s'arrogue le style de danse latino et afro-américain nommé *voguing* avec son titre *Vogue* (1990). Une appropriation que Livingstone, à suivre hooks, a pourtant plusieurs fois fustigé (*ibid.* : 152).

<sup>5</sup> Cette critique rencontre ainsi plus largement celle formulée par Roland Barthes à l'encontre de la bourgeoisie : « elle fait subir à son statut une véritable opération d'ex-nomination » (Barthes, 2005 [1957] : 170).

<sup>6</sup> « La technique qui s'est effacée en tant que technique » (*ibid.*).

### 1.3. *Les figures (disciplinaires) du savoir et leurs regards*

La critique portée par bell hooks fait écho à la critique de la figure du savoir scientifique que Benedikte Zitouni (2021) énonce comme relevant de « l'idéal du gentleman savant ». D'abord masculin puis féminin, cet idéal de la classe supérieure blanche incarne, avec son laboratoire et ses dispositifs, le témoin distant, virtuel et reproductible d'une science isolée de « l'arène politique », selon Zitouni. Tout ce qui se trouve en dehors étant par ailleurs marqué par l'attribut de la subjectivité. Ce propos fait écho aux résistances initiales, toujours présentes à divers niveaux dans notre domaine disciplinaire (les sciences de l'information et de la communication), envers la dimension subjective et l'importance de l'expérience dans la construction des connaissances, écrivent Maxime Cervulle et Nelly Quemener (2014 : 81-82).

La quête de reconnaissance et de légitimité de la jeune discipline, écrivent-ils dans les pas de Marlène Coulomb-Gully (2009), sont effectivement passées par son adhésion aux exigences de l'objectivité telle que définie par le milieu académique de l'époque. Jusqu'aux années 2010 environ, les sciences de l'information et de la communication font montre de résistance aux approches en termes de genre et de race. Ces dernières années voient cependant la discipline de plus en plus encline à des positions épistémiques alternatives, comme en témoigne ce numéro. En anthropologie, Alain Müller (2015) souligne qu'il existe aussi une réflexion critique sur les bases éthiques et épistémologiques de la discipline, notamment concernant le « processus de construction de l'«objet anthropologique légitime» et plus particulièrement le travail de purification séparant l'anthropologue de son «objet» appréhendé comme une «chose» » (Müller, 2015).

Avec ces ouvertures épistémologiques, situées dans la filiation critique du féminisme, il n'est plus envisageable de faire l'économie critique du dispositif de recherche qui saisit et restitue les contours des sujets. Comme le soulignent Gaspard Rey et Julien Debonneville, « [...] le dispositif de l'enquête ethnographique peut [ainsi] être compris comme ce qui façonne à la fois la représentation des objets de recherche et les possibilités d'en traiter » (2022 : 75). De ce fait, il faut l'envisager comme un dispositif de pouvoir (*ibid.* : 69).

En tant que migrant Français sur le sol brésilien de mai à août 2022, puis de janvier à août 2023, le travail de recherche s'est effectué sur un territoire étranger au nôtre. Un territoire marqué par une période de présence coloniale européenne (de 1500 à 1815 environ). Or, l'un des défis les plus importants pour qui travaille avec les images est d'arriver à dépasser la relation de subordination, qui pourrait rappeler dans certains de ses aspects celle des colonisateurs et des colonisé·e·s (Kohatsu, 2017 : 31). Lorsque Alain Müller (2015) évoque l'héritage colonial de l'anthropologie, Lorenzo Ferrarini (2017) et Tim Ingold (2011) rappellent adéquatement que la vision est une modalité toute particulière de savoir et de pouvoir en Occident. Elena Guzman et Emily Hong (2023) pointent la filiation coloniale du film d'observation et rejoignent le propos quant à « la tradition occidentale oculo-centrée » (*ibid.*). Notre intérêt pour

la vision et les méthodes visuelles ne nous rend pas pour autant auteur d'un « impérialisme épistémologique<sup>7</sup> » (Howes, 2003 : 240). La recherche de terrain est « une expérience sensible et symbolique rendue possible par le regard » (Sato, 2009 : 223) et l'« ethnographie sensorielle féministe » (Guzman et Hong, 2023) permet par exemple de penser la subjectivité du chercheur-réalisateur. L'épistémologie sensorielle proposée par Guzman et Hong que nous citons invite à :

[...] explorer les dynamiques de la subjectivité et du pouvoir qui [aboutit] à notre propre connaissance incarnée du médium [vidéo]graphique [...] Nos corps racisés, genrés et classés influencent notre façon d'appréhender le monde, et il est donc normal qu'ils influencent également notre façon de faire des films (*ibid.*).

C'est dans cette perspective que les capacités techniques de la caméra 360° ont été mobilisées sur le terrain. Cette caméra peut être utilisée non seulement comme un outil de collecte de données, mais aussi comme un levier épistémologique.

#### 1.4. *Détails techniques de l'incorporation du chercheur à l'image 360°*

Accordons notre attention aux particularités de la captation à 360 degrés, aussi dite omnidirectionnelle. Ce type d'enregistrement est significatif non seulement pour ce qu'il montre à l'image, mais aussi pour la manière dont il altère les rapports visuels habituels entre le chercheur et les enquêtés.

La technologie 360° est un *Janus* technologique ; à l'instar du dieu de la mythologie romaine, elle capte le monde à travers deux objectifs de 180° chacun, positionnés dans des directions opposées au sein d'un unique boîtier électronique et informatique. Le logiciel propre à la caméra forme l'image 360° par l'assemblage numérique des deux images antagonistes. Il y a ainsi une absence du traditionnel champ/hors-champs, ce qui permet de ne pas soustraire le corps du chercheur de la re/présentation visuelle. Cette inclusion du chercheur à l'image est justement discutée par Alba Marín-Carrillo que nous citons :

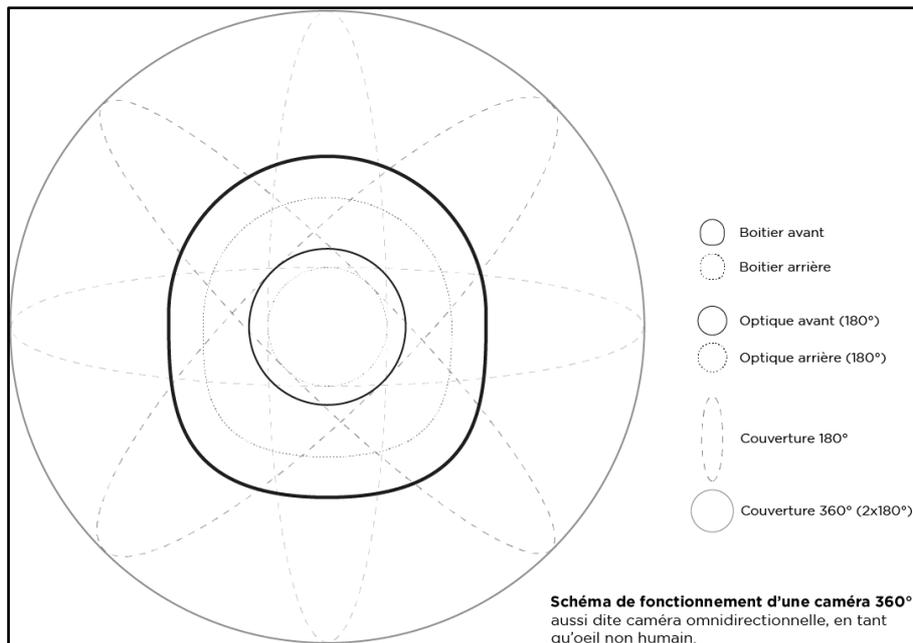
[...] une participation de la représentation dans laquelle le documentariste s'inclut. C'est le documentariste qui décide d'abandonner l'observation lointaine pour interagir avec ce qui est représenté et montrer sa relation, sa façon d'agir et même sa propre image. Dans cette "participation", le pouvoir ne change pas de mains et n'est pas partagé ; c'est toujours le documentariste qui a le pouvoir de représentation et qui décide quoi et comment filmer (2019 : 333).

Dans ce type de captation le chercheur continue effectivement de détenir ce pouvoir de représentation qui fonctionne comme une « discrimination perceptive »

---

<sup>7</sup> Dans une réponse à David Howes, Tim Ingold (2011) écrit : « Cette accusation est bien sûr ridicule. La vision est de toute évidence importante pour la plupart des êtres humains partout dans le monde, et accuser quiconque choisit d'écrire sur le sujet d'avoir succombé à [un regard objectivant] occidental est aussi absurde que d'interdire la recherche sur la fabrication et l'utilisation d'outils par l'homme au motif qu'elle équivaut à une collusion avec le projet moderniste de domination technologique du monde ! ».

(Emery, 2021). Avec une caméra classique, cette discrimination est opérée par le cadrage (ce qui se trouve en dehors du cadre n'est pas filmé), qui définit la portion d'espace-réel (le cadre), d'espace-représenté (le champ) et d'espace-suggéré (l'hors-champ, là où se dissimule simultanément le dispositif technique qui échafaude l'image – le hors-cadre).



**Figure 1.** Schéma du fonctionnement de la caméra 360°

Avec la 360°, le cadrage ne disparaît pas mais est négocié à un autre niveau et sous une autre forme. En enregistrant l'espace-réel qui l'entoure avec plus ou moins de profondeur de champ, l'espace suggéré se trouve déplacé à l'orée de cette profondeur. Cet espace contigu et imaginaire n'est alors plus celui déterminé par les bords d'un cadre rectangulaire, mais par la surface continue et sans interruption d'une sphère. Ce cadre sphérique enregistre les informations qui restent habituellement hors cadre. Dans le cas de notre recherche, cela correspond au hors cadre d'une situation esthético-identitaire, entendue comme un « flux de signes exclu en tant que tel du contenu de l'activité mais servant à la régler, à la contenir, à l'articuler et à en qualifier les diverses composantes et phases » (Heinich, 2020 : 33). Lors de l'analyse des données, l'enregistrement omnidirectionnel nous encourage à tenir compte de ce qui s'entrelace, et non plus à séquencer et à imaginer ce qui se produit simultanément.

La symbolique du microcosme sphérique que convoque ce type de captation n'est pas dénuée d'intérêt. Car loin d'être la réduction d'un monde enfermant sur lui-même les corps filmés, elle formalise des affections phénoménologiques (Merleau-Ponty, 1972 ; Ahmed, 2006). Le monde et les corps en présence sont entrelacés dans une seule unité et ne peuvent alors plus être considérés séparément. La distinction analytique traditionnelle, aujourd'hui critiquée, de l'anthropologie entre un *dehors* et un *dedans* (Müller, 2015) est de cette façon rendue difficile. Et si l'illusion d'un regard scientifique libéré peut naître avec ce type d'enregistrement, titillant le désir d'une position quasi omnisciente et omnipotente, capable de tout enregistrer, voire de tout surveiller, il n'en est rien ! La visualisation à 360 degrés offre une certaine flexibilité en permettant de s'orienter (pendant et/ou après l'enregistrement) dans l'image autour d'un point pivot. Cependant, ce point reste toujours le lieu d'un point de vue singulier, constituant une énonciation et une « subjectivité visuelle » (Virilio, 1988 : 103), à laquelle est attaché le corps du chercheur.

La forme et l'esthétique de ces captations enveloppantes se font comme des nombrils : traces et centres d'une production de réalité partagée (Emery, 2021). Production de réalité écrivons-nous, car nous ne cédon pas à une certaine crédulité inaugurée par la photographie analogique, et dont débat Stéphanie Katz : « ce qu'elle rend visible est conçu comme nécessairement documentaire, objectif, véritable et légitime » (Katz, 2004 : 226). Au contraire, nous adhérons en partie à l'idée avancée par l'autrice selon laquelle une subjectivité est déléguée au système technique par l'opérateur ou l'opératrice, sans pour autant considérer que notre propre subjectivité soit éliminée (*ibid.*). C'est pourquoi d'ailleurs, dès ses débuts, l'enregistrement vidéographique a été considéré, mobilisé et questionné par les artistes<sup>8</sup>. À partir des années 1960, des happenings, des performances et des installations se sont enregistrés et se sont re/produits avec la vidéo : l'instrument impose ses propres données et paramètres et les artistes en jouent (Duguet, 1988).

En conséquence, l'enregistrement de type 360° n'est ni une « surveillance impersonnelle » (hooks, 1992 : 151) ni « un adieu solennel à l'homme derrière la caméra » comme pouvait s'en inquiéter Paul Virilio (*op.cit.*). Avec ses caractéristiques l'enregistrement omnidirectionnel trouble simultanément les relations traditionnelles du filmant/filmé et de l'observatrice/observée et favorise d'après nous la « politique de positionnement » (Haraway, 2007 : 122) des chercheurs/euses.

### 1.5. *Une visibilité souhaitée mais limitée*

Dans nos situations d'enquête, l'intégration de notre corps à l'image 360° expose un certain schéma de catégorisation : celui d'un homme blanc d'une trentaine d'années. De manière inductive notre corps se contextualise « [...] à partir de grandes

---

<sup>8</sup> Nam June Paik et Wolf Vostell, parmi d'autres artistes, ont laissé un héritage significatif dans l'exploration de l'enregistrement vidéo et des médias qui permettent la transformation d'un signal électrique en images animées et leur restitution. Ils ont expérimenté et exploité ce processus de création et de représentation, ouvrant de nouvelles perspectives artistiques et technologiques.

catégories (notamment genrées, raciales) qui servent de gouvernail » (Jahjah, 2022). En tant que caucasien en accord avec le genre de notre naissance, nous appartenons à la classe de ceux qui « [...] contrôlent les structures occidentales de validation du savoir » (Bilge et Collins, 2023 : 383). En tenant ainsi compte du genre et de l'ethnie, notre « place sociale » (Ribeiro, 2019 : 69) apparaît souvent très éloignée de celle des artistes avec lesquels nous collaborons au Brésil. Notre intégration à l'image est par conséquent généralement une rencontre signifiante entre un individu correspondant aux schémas conventionnels de typification de l'idéologie et du régime de la différence sexuelle (Wittig, 2013 [1992] : 38), ainsi qu'à la hiérarchie de production des savoirs, et des individus qui s'écartent ou rompent totalement avec ces schémas. Si cette identification du chercheur est selon nous importante, ne risque-t-elle cependant pas de conduire à certains réductionnismes ?

L'identité tout comme la réalité n'est jamais seulement noire ou blanche rappelle Alain Müller (2015), lequel évoque la généralisation moderne d'une dichotomie *in/out*. Une dichotomie qui « postule en effet une appartenance monolithique à un milieu ou une culture et ses défenseurs ne semblent pas prendre en considération la dimension multiple des identités, devenue pourtant une évidence pour la recherche contemporaine » (2015). Dans notre cas, l'appréhension à grands traits par l'image de notre positionnement au sein d'une totalité sociale structurée par le genre et la race, ne peut visuellement pas expliciter notre « expérience de la corporéité vécue » (Froidevaux-Metterie, 2020). Cette expérience, qui dépasse pour partie le visible par la dimension multiple de l'identité, peut effectivement donner accès à des terrains et/ou les rendre fertiles par des « affinités ethnographiques » (Müller, 2015) spécifiques. Ces attraits partagés avec les artistes sont fondés sur des expériences particulières du monde, banales comme existentielles, où les valeurs liées à l'ethnie et au genre prennent, temporairement ou non, un autre ordre. Discursivement, notre place sociale pourrait alors être développée par ce caractère multiple de l'identité et les affinités constituées sur le terrain. Mais cela ne présente-t-il pas le risque de constituer d'autres « obstacles épistémologiques » (Bachelard, 1999 [1938]) ?

À cet égard, Kaoutar Harchi (2020) saisit une dynamique performative foncièrement néo/libérale et individualisante des rapports identitaires de pouvoir dans la conceptualisation et l'« énonciation des privilèges » (Marignier, 2017) – plus précisément dudit privilège blanc<sup>9</sup>. Sa critique fait écho à celle de Richard Dyer pour qui « [l]es dominante·e·s qui étudient la domination ne devraient pas occulter la position qu'ils/elles occupent par rapport à leur objet, mais ne devraient pas non plus en profiter pour faire pénitence ou essayer de retourner la situation à leur avantage<sup>10</sup> »

<sup>9</sup> Kaoutar Harchi (2020) écrit : « [l]e recours intensif au concept de "privilège blanc" signe l'avancement sinueux du néolibéralisme jusqu'au cœur des pratiques politiques de résistance. Il individualise la question politique raciale et, de là, la dépolitise ».

<sup>10</sup> Sans compter, écrit l'auteur, que les études sur les minorités participent à mettre en avant leurs revendications et la question politique des représentations, mais renvoient inlassablement ces minorités

(Dyer, 2022 [1997]). Cette logique des privilèges et positionnements identitaires est également celle que critique Aude Vidal (2019) au sujet de l'approche intersectionnelle menée à l'échelle individuelle. Dans son raisonnement, elle explique que les hommes ne perçoivent pas tous les mêmes bénéfices de leur position d'homme<sup>11</sup>. Cependant l'articulation des différentes positions conduit à une « fragmentation *ad nauseam* » qui présente un défi démesuré et surtout infructueux : « à hauteur d'individu, l'intersectionnalité, ou la tentation de prendre en compte les différentes dimensions de ce système, laisse libre cours soit à la relativisation, soit à la compétition entre les causes » (Vidal, 2019 : 61) : un propos faisant écho à celui de Jasbir Puar qui préfère le concept d'« agencement ». L'intersectionnalité d'après elle peut, malgré l'utilisation souhaitée, reproduire les catégories identitaires et leurs polices<sup>12</sup> (Puar, 2005 ; Puar, 2012). Margot Weiss illustre cette situation en expliquant que la (non) définition de son identité sexuelle a posé plus de problèmes au sein de sa discipline, l'anthropologie, avec ses différentes instances de légitimation scientifique, que sur son terrain d'enquête (Weiss, 2020 : 1363). L'explicitation du positionnement identitaire du chercheur et de la chercheuse, telle la communication de sa sexualité se voit ainsi décrite par l'autrice comme relevant d'un « impératif confessionnel » (*ibid.* : 1380). Sandra Harding (2007 : 54) souligne que ce type de confession laisse par ailleurs le public face à un travail d'interprétation sur la manière dont le positionnement social des chercheurs/chercheuses façonne leurs cadres épistémologiques et conceptuels. Ce principe s'inscrit dans une perspective libérale puisqu'il suppose que les parties hétérogènes qui composent un public détiennent toutes la compétence pour reconnaître et identifier volontairement les suppositions avancées (*ibid.*).

Utilisée de cette manière la technologie numérique d'enregistrement 360° revêt donc une dimension méthodologique féministe. La captation omnidirectionnelle rompt avec l'approche scientifique conventionnelle qui occulte la présence du chercheur-réalisateur et de la chercheuse-réalisatrice. Cette méthode entrelace visuellement notre corps avec ceux des artistes, remettant en question les distinctions anthropologiques classiques. Nous ouvrons cependant un débat sur les limites de cette visibilité, soulignant que la présence des chercheurs et chercheuses à l'image ne doit pas réduire les relations complexes d'une recherche scientifique à l'ethnie et au genre. C'est en laissant cette problématique en discussion que nous approfondissons la perspective féministe de cette méthodologie au-delà de la simple visibilité des corporéités.

---

dans un même mouvement du côté de l'étrangeté, de la différence et du hors norme : « [p]endant ce temps, la norme a continué de passer pour la manière ordinaire, inévitable et naturelle d'être humain » (*ibid.*).

<sup>11</sup> Selon que l'on est un homme homosexuel et/ou un homme racisé et/ou un homme ouvrier et/ou un homme blanc et/ou un homme trans et/ou un homme de classe supérieur et/ou un homme avec une situation de handicap, etc.

<sup>12</sup> L'autrice note néanmoins qu'« [i]l ne s'agit pas de désavouer ou de minimiser les interventions importantes que la théorisation intersectionnelle rend possible et continue de mettre en scène, ni les espaces critiques féministes qui ont donné naissance aux analyses intersectionnelles » (2005 : 128).

## 2. Étude de cas d'une perspective féministe appliquée dans le cadre d'une restitution visuelle de la recherche

Pour poursuivre la réflexion sur la méthode dans une perspective féministe, nous présentons l'étude de cas d'une restitution visuelle de la recherche. Celle-ci prend la forme d'un court-métrage réalisé avec deux artistes queer de São Paulo : *Artivismo em São Paulo: Guma Joana e Branca Gonzaga*<sup>13</sup> (2023). Pour appréhender correctement cette restitution, nous détaillons quelques aspects essentiels de cette collaboration.

### 2.1. Une invitation à communiquer

Au début du mois de mars 2023, par voie d'une connaissance commune, le festival français Cinélatino<sup>14</sup> nous a proposé, en tant que chercheur, de réaliser bénévolement une communication dans le cadre de son événement Nuit Blanche consacré à l'activisme LGBTQ+ en Amérique latine. Alors en déplacement au Brésil, nous avons proposé à l'équipe organisatrice de participer sous le format d'un court-métrage d'une dizaine de minutes. Pour éviter toute forme de *violence épistémique*<sup>15</sup> (Alcoff, 1991 ; Le Gallo et Millette, 2019), nous avons invité<sup>16</sup> Guma Joana et Branca Gonzaga, deux artistes avec lesquelles nous menions à ce moment notre recherche. Notre volonté était de ménager une place pour leur propre parole. Il s'agissait de « parler avec » (Alcoff, 1991 : 17) les artistes pour éviter que leur pratique soit retransmise par le seul regard d'un chercheur français au sein d'un événement français.

Dans une démarche féministe de la recherche, Vinciane Despret et Isabelle Stengers (2011 : 200) invitent les scientifiques à « apprendre à faire des histoires [et] à se faire le relais des histoires que font les autres<sup>17</sup> ». Cependant, les principaux destinataires d'une restitution de la recherche sous la forme d'un texte scientifique sont les scientifiques (Gergen et Gergen, 2010 : 84). Il existe néanmoins en sciences sociales des formes émergentes de restitution scientifique qui offrent de « nouvelles possibilités pour construire le monde et pour établir des relations au sein et à l'extérieur des communautés productrices de savoirs » (*ibid.* : 87). Au sein des

---

<sup>13</sup> Lien du court métrage : [https://youtu.be/pwN-OzKjQsI?si=xO\\_SwostiXxy\\_mV](https://youtu.be/pwN-OzKjQsI?si=xO_SwostiXxy_mV). Instagram de Guma Joana : <https://www.instagram.com/gumajoana/>. Instagram de Branca Gonzaga : [https://www.instagram.com/branca\\_gonzaga/](https://www.instagram.com/branca_gonzaga/).

<sup>14</sup> Festival qui se déroule dans la ville de Toulouse (France). Cette restitution a par la suite été projetée le 17 juin 2023 au théâtre du Centro Cultural da Diversidade de São Paulo ; tout en étant disponible au long terme au sein des deux casques de réalité virtuelle appartenant à la structure.

<sup>15</sup> La violence épistémique est une forme de violence symbolique, où la domination s'exerce par le contrôle des représentations, des normes et des savoirs. Et il peut y avoir une forme de violence lorsqu'un individu - qui plus est lorsqu'il est doublement étranger (universitaire et européen) comme c'est le cas pour nous au Brésil - observe, analyse, commente et publie au sujet de pratiques et de vies qui lui sont sur plusieurs points étrangères.

<sup>16</sup> Guma Joana et Branca Gonzaga acceptent notre invitation en dépit de toute contrepartie financière du festival comme nous en avons fait la demande auprès de notre intermédiaire avec l'évènement.

<sup>17</sup> Cité par Benedikte Zitouni (2021 : 43-44).

méthodes visuelles justement, « un mouvement émergeant pour de nouvelles écritures interactives » (Ibanez-Bueno et Marin, 2021) affleure depuis quelques années. Le numérique, comme écriture (Souchier *et al.*, 2019), y tient une place prépondérante, car il ouvre des perspectives adéquates pour la pensée du montage vidéo et du travail du pixel. En tant qu'outils numériques, l'enregistrement 360° avec ses possibilités de postproduction ont été utilisés pour constituer et communiquer par les images une perspective féministe.

## 2.2. *Guma Joana et Branca Gonzaga, deux artistes queer*

Guma Joana est une artiste travestie<sup>18</sup> de São Paulo. Elle se produit depuis 2019 en club la nuit, dans les fêtes *underground* de la ville, au sein desquelles elle performe des actes qui dialoguent avec la musique électronique. Ses performances relèvent d'une praxis et d'une esthétique « queer povera<sup>19</sup> » (Preciado, 2001 : 16). Couturière autodidacte, elle propose également chaque semestre une collection de vêtements auprès de l'événement de mode d'auteur *Casa de Criadores*. C'est l'occasion d'exprimer son expérience travestie, en tentant par ailleurs d'uniquement faire défiler des modèles trans/travestis. L'artiste évolue dans un contexte, qu'elle appuie et rappelle autant que possible, où le Brésil est le premier pays au monde, pour la 14<sup>e</sup> année consécutive en 2021 (Antra, 2022), à voir le plus de personnes trans/travesties assassinées.

Branca Gonzaga est une actrice et artiste plasticienne qui travaille entre São Paulo et Salvador. Lorsque nous la rencontrons, elle expose et vend ses peintures sur l'*Avenida Paulista*, l'artère emblématique de São Paulo, rendue piétonne chaque dimanche. Cet espace public transformé en un axe scénique éphémère et populaire, offre à l'artiste l'opportunité de présenter ses œuvres en face d'une institution judiciaire d'importance : la *Justiça Federal*. Dans ses peintures, Branca Gonzaga use d'une représentation anthropophagique des corps ainsi que des fonctions iconiques de l'écriture : elles lui permettent de matérialiser les représentations genrées et les discriminations sexuelles et raciales. Son installation permet à un large éventail de personnes, issues de différents milieux sociaux et culturels, d'appréhender les identités raciales et de genre comme étant le résultat de la combinaison d'attitudes individuelles et d'une dynamique sociale ; l'institution judiciaire devant laquelle elle expose servant de représentation symbolique de cet ensemble.

C'est dans le cadre de leur pratique artistique que ces deux artistes ont accepté notre présence ethnographique. Pour le festival, elles ont consenti à réaliser de courtes entrevues filmées, spécialement destinées au public français. Une amie de Guma

---

<sup>18</sup>Au Brésil et d'une manière plus générale en Amérique latine, le terme *travesti* est majoritairement utilisé et revendiqué : « [...] mettre en avant notre identité travesti [sic], c'est reconnaître comment nous étions historiquement reconnues [...] Nous n'avons pas besoin d'hygiéniser notre identité pour être reconnues comme personnes ayant une identité politique et une identité de genre » écrit Leticia Nascimento (2022 : 14-15).

<sup>19</sup> En référence à l'Arte Povera, cet art dit pauvre du fait de la qualité précaire des matériaux utilisés et le désintérêt assumé pour la complexité technique.

Joana, présente lorsque la proposition de participer à ce projet lui a été faite, a suggéré le toit de l'immeuble où demeurait l'artiste comme lieu de tournage. Cette dernière a poursuivi la suggestion de sa collègue en proposant de convier Branca Gonzaga, qu'elle ne connaissait pas encore. Dans la vidéo, les deux artistes se présentent ainsi avec leur démarche respective aux côtés des captations 360° que nous avons réalisées de leur travail les semaines précédentes. S'y ajoutent nos commentaires mêlant *descriptions ethnographiques* (Laplantine, 1997) et succinctes contextualisations théoriques et critiques. Le court-métrage est, de cette façon, aussi devenu l'opportunité pour les deux artistes d'une restitution intermédiaire de notre recherche concernant leur pratique.

### 2.3. *La mise en place des corps*

Lorsque s'est présentée la journée de tournage, nous avons expliqué aux artistes que l'un de nos questionnements depuis notre activité de recherche au Brésil était celui de notre place de chercheur : Quelle était en tant qu'homme Européen la valeur de notre regard scientifique sur leur travail ? En tant que minorités étudiées, quelle était leur place dans le processus de notre recherche universitaire ? Deux interrogations qui avaient été ravivées par l'invitation du festival et notre souhait d'y participer avec les artistes. Nous avons alors discuté de la possibilité d'introduire la vidéo par ces questionnements.

Conscient du rôle que devait jouer l'intégration à l'image de notre corps de chercheur, nous avons idéalement placé lors des interviews la caméra 360° entre nous et les deux artistes que nous avons filmés à tour de rôle (fig. 2). Cette captation est venue doubler l'enregistrement que nous avons parallèlement réalisé au smartphone. Un aller et retour assumé entre les procédés de captation, qui nous a permis en postproduction de singulièrement nous visibiliser à l'image en tant que corps filmant. Un entremêlement visuel qui est devenue la pièce maîtresse de la « stratégie de la perception visuelle et auditive » (Maillot, 2000 : 53) du court-métrage.

Les déplacements dans l'image (verticaux et horizontaux), le réglage du champ de vision, ainsi que celui de la profondeur de champ, sont possibles en postproduction avec l'enregistrement omnidirectionnel. Associées aux outils et aux techniques du montage numérique, ces modalités visuelles ont la faculté d'élargir à la réception les capacités perceptives. C'est un outillage singulier pour donner une forme elle aussi singulière à ce que nous souhaitons communiquer et analyser. La vidéographie, le montage et les effets spéciaux sont en ce sens des « partenaires d'intellections pour élucider les situations rencontrées » (Viart, 2019). D'une manière générale, c'est un ensemble de ressources que nous mobilisons pour enrichir et renforcer la portée de nos descriptions ethnographiques et plus spécifiquement leur « voyance » (Merleau-Ponty, 1993 [1961] : 41). Cette notion de *voyance* proposée par le phénoménologue Maurice Merleau-Ponty, et discutée par Mauro Carbone (2011 : 11), explicite en effet la capacité de voir le visible tout autant que les conditions de ce visible. Pour la perspective féministe, qui est ici la nôtre, c'est un atout que de pouvoir mobiliser la

*voyance* au travers du langage cinématographique. Comme l'exprime Lucie Roy que nous citons :

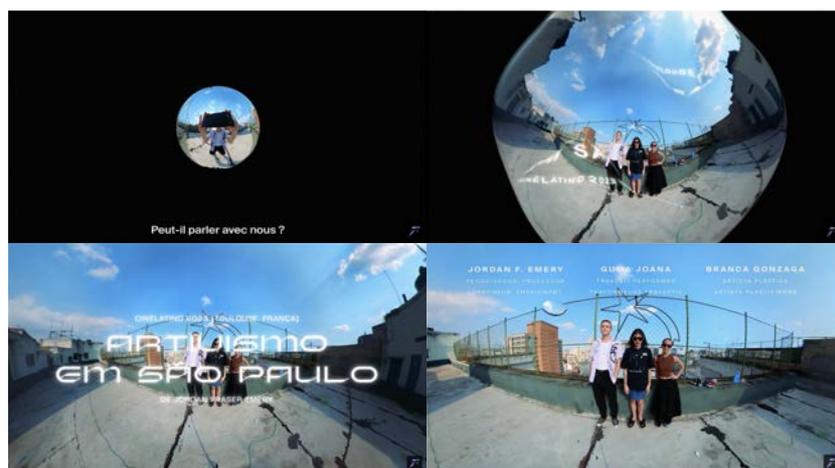
[le cinéma] porte au langage la pensée en y reportant, en y rapportant ou, en termes plus usuels, en représentant écraniquement ses liens entre la pensée et le monde. Or, ces liens se trouvent configurés dans la mise en corps et en cadre qui ordonne et hiérarchise de la sorte les lieux de leur perception (1996 : 32).

C'est justement de la *mise en corps* que nous allons présentement discuter en détaillant deux parties significatives du court-métrage. Notons à cet effet que les images que nous mobilisons le sont dans un rapport constant avec le texte et qu'elles le sont en tant qu'arrêt sur image du film. De même, la vidéo ayant été réalisée avec les artistes, tout autant que publiée en ligne avec leur accord, les images utilisées ici ne nécessitent pas d'anonymisation.

#### 2.4 *Un œillette sur le monde filmé*

À la suite du tournage, la postproduction numérique a été utilisée pour créer une introduction qui communique les interrogations féministes discutées avec les artistes. La vidéo débute ainsi avec une des captations 360°, nous présentant avec notre smartphone porté devant notre visage comme s'il s'agissait de son extension (fig.2). Rapetissée à la taille d'un pois, la captation gagne en consistance au fil des secondes grâce aux voix des deux artistes qui l'accompagnent. Les premières paroles sont celles de Guma Joana, traduites en français par des sous-titres : « ils parlent sur nous ; ils parlent de nous ; comment peuvent-ils nous laisser parler ? ». Branca Gonzaga poursuit pendant que la sphère, affichant notre corps, semble filmer le public du festival : « il parle sur nous, il parle de nous, peut-il parler avec nous ? ».

Notre regard de chercheur se trouve re/présenté par le formalisme de cette sphère 360° doublé de la caméra du smartphone en son cœur. Cette formalisation de la *libido sciendi* scientifique rend compte de la responsabilité du point de vue adopté dans nos enregistrements. Une figuration qui piège le public par une formalisation en miroir de sa propre *libido sciendi*. Cet œillette 360° fait référence à ce grand œil que chaque spectatrice/spectateur devient au cinéma d'après le poète Jules Supervielle (1925), pour qui au travers du dispositif cinématographique tous nos sens *s'ocularisent*. Notre volonté était d'introduire l'audience du côté du dispositif anthropologique, et non d'un seul regard anthropomorphe. Une transition graphique y superpose une nouvelle sphère, qui rapidement remplace la première : elle affiche nos trois corps les uns à côté des autres (fig. 2) avec nos trois noms, prénoms et statuts. Notre propre voix énonce alors : « l'anthropologie à un héritage colonial, dont la vision reste une modalité importante. L'enquête reste donc un dispositif de savoir, de pouvoir ! Je parle sur... Je parle de... Puis-je parler avec ? ».



**Figure 2.** Composition de captures d'écran du court-métrage : l'introduction se joue de la syntaxe visuelle de la 360° (œilleton et grand angle) pour présenter le corps-filmant et les corps-filmés

### 2.5. Un geste épistémologique inspiré du théâtre

L'introduction terminée, c'est la présentation de Guma Joana qui inaugure la prise de parole des artistes. Comme Branca Gonzaga, elle est filmée avec la ville, qui est la sienne, en arrière-plan, synecdoque de l'espace social brésilien au sein de laquelle s'inscrit sa pratique. Par le montage numérique un rapport entre les cadres (fig. 3), celui sphérique de la 360° et celui rectangulaire du smartphone, a été créé afin de provoquer un mouvement de la pensée. Le public qui en fait l'épreuve peut considérer le déplacement de la focale au sein de l'image 360°, passant de notre corps filmant au corps filmé de l'artiste. À cela, vient se superposer l'image captée au smartphone, comme la mise en exergue d'une *méta-morphose* épistémologique.



**Figure 3.** Composition de captures d'écran du court-métrage : transition du cadrage-sphère (captation 360° à gauche) au cadrage-fenêtre (captation au smartphone à droite)

Ce « montage discursif » (Amiel, 2022 [2001] : 63) tente de dé/montrer la relation entre les corps par une certaine organisation des significations. Au montage nous avons tenté de faire coïncider le mouvement de la pensée avec notre propre déplacement entre les cadres épistémologiques : celui qui présente l'ensemble des corps en présence, et celui qui ignore visuellement le corps du chercheur-réalisateur. En cela, c'est un jeu avec le cadre qui visibilise la personne qui donne la parole, pour la saisir en retour dans le cadre de production et de légitimation de la connaissance. Ainsi, la place des corps et le montage des séquences relèvent quasiment d'un geste théâtral.

En effet, la relation tripartite entre texte, mise en scène et réception, proposée par Patrice Pavis (2008) en anthropologie théâtrale, éclaire cette transition anthropologique ici opérée par vidéo entre corps, mise en image et réception. Cette transition du *cadrage-sphère* au *cadrage-fenêtre* fait de notre corps de chercheur un « corps conducteur » (*ibid.* : 15). Cela permet au public d'appréhender la subjectivité qui adapte la réception filmique : soit le passage d'un espace à un autre, d'une langue à une autre et d'une culture à une autre. Évidemment, et contrairement à notre intégration corporelle explicite à l'image, cette signification reste suggérée. Ce « méta niveau d'expression » (Durand et Sebag, 2015) reste inhérent à l'interprétation du public. Pour ce qu'il est en lui-même néanmoins, ce geste opéré par le montage est un geste transgressif, dans le sens où Michel Foucault (2001 [1963] : 261-266) définit la transgression comme un geste qui concerne la limite. Ici, une rupture relative avec les référents des cadres visuels et des cadres épistémiques habituels est opérée, tels que discutés dans la première partie. Pour cette raison, ce geste peut être considéré comme une *esthétique numérique scientifique*, qui, bien que spécifique à notre travail, peut être facilement reprise et développée par d'autres.

#### 2.6. *Les cadres visuels et théoriques de la re/présentation*

Visuel d'abord, le jeu de superpositions entre les cadres suit la logique de l'« hypermédiateté » (Bolter et Grusin, 2000 : 31) qui « multiplie les signes de médiation [...] [et] admet les multiples actes de représentation et les rend visibles » (*ibid.* : 33-34). Cette hypermédiateté, pour paraphraser les auteurs, « n'est pas la représentation conçue comme une fenêtre sur le monde, mais plutôt comme elle-même "fenêtrée" » (*ibid.* : 34). Elle fait écho à la critique salutaire de Guy Gauthier à l'endroit du cadrage rectangulaire, qui contribue d'après lui à maîtriser les images du corps. Une apparition relativement récente dans l'histoire des images, surtout occidentale, étant donné que les civilisations asiatiques ou autochtones d'Amérique du Nord ont peu utilisé ce type de format (Gauthier, 1989 : 14) : « une illusion de plus à mettre au compte de la mégalomanie de notre civilisation qui décrète "naturel" ce qu'elle élabore pour son propre compte » (*ibid.*). Épistémique ensuite, le rapport entre les cadres « synthétise et explicite la dimension fictionnelle et documentaire de l'œuvre » (Kohatsu, 2009 : 7), autrement dit le visage que nous lui avons conféré. Ce

jeu de re/cadrages cherche à exprimer visuellement et cognitivement au public le pouvoir de représentation que nous détenons dans cette situation.



**Figure 4.** *Composition de captures d'écran du court-métrage : exposition des références théoriques aux côtés des captations 360° réalisées in situ*

Au sein de la restitution les deux artistes présentent et explicitent leur pratique avec leurs propres termes : 2 minutes 15 secondes pour Guma Joana, et 1 minute 47 secondes pour Branca Gonzaga. Nous n'avons ainsi ni parlé à leur place de qui elles sont ni de ce qu'elles font. La séquence qui suit chacune de leur présentation accueille par contre nos mots. Sur des images que nous avons captées *in situ* en 360°, nous avons déployé de courtes descriptions ethnographiques : 4 minutes 25 secondes pour Guma Joana, et 2 minutes et 30 secondes pour Branca Gonzaga. Ces descriptions nous ont engagé en tant que sujet des expériences esthétiques des deux artistes : en club la nuit pour la première, dans l'espace public et chez l'artiste pour la seconde. Il s'agissait donc d'une observation et d'une analyse par le corps expérientiel et sensoriel du chercheur (Müller, 2015). Et cette recherche et sa restitution n'existant qu'en rapport à une médiation théorique (Granjon, 2014 : 68), c'est à l'écrit que nous avons communiqué sur la vidéo les références utilisées pour parler de ces situations filmées (fig. 4). Cette relation texte-image s'est faite avec l'objectif d'explicitier notre « production anthropologique locale et historiquement située<sup>20</sup> » (Latour, 2012 : 24) : les références universitaires se présentant au public comme les instruments théoriques et normatifs qui contribuent à façonner notre discours et à légitimer notre position dans le domaine des connaissances académiques.

### 2.7. Deux types d'énonciations épistémiques

En dehors de la diffusion au sein du festival, les deux artistes ont posté le 14 avril 2023 sur leur profil Instagram une partie du court-métrage au format *Reel* (1 minute et 30 secondes). En date du 27 avril 2024, l'extrait présentant Guma Joana a atteint 5 115 vues sur son profil, se classant comme sa huitième vidéo la plus regardée. Dans le cas de Branca Gonzaga, sa présentation comptabilise 955 vues à la même date et se classe neuvième. Le court-métrage intègre donc à son niveau la stratégie en ligne des

<sup>20</sup> Cité par Alain Müller (2015).

artistes qui utilisent le réseau social comme un outil de médiatisation de leur « artivisme » (Raposo, 2015 ; Poch et Poch, 2018). Elles ajoutent à leur profil un regard doublement extérieur à leur pratique : celle de la recherche scientifique – avec les institutions qui la supportent – et celle d'un (chercheur) étranger. Un regard particulier qui cohabite avec les autres formes d'expositions présentent sur leur profil et qui ne sont pas directement les leurs : captations du public partagées dans leur *story*, publication de photographies professionnelles lors d'évènements, etc.

On peut en conséquence écrire que *parler avec*, au sens de collaborer et de dialoguer dans le cadre d'une recherche, ce n'est ni silencier les participant·e·s, ni faire silence du côté des chercheurs et chercheuses, ni même parler d'une même voix. C'est participer ensemble à l'entrelacement de lieux d'énonciations épistémiques (Flores Espínola, 2012 : 118). Dans notre contexte, ces énonciations concernent deux types différents de relations ontologiques avec la pratique artistique. Branca Gonzaga et Guma Joana maintiennent avec leurs créations une « relation de source ontologique » (Allamel-Raffin, 2014 : 114) ; et du fait de la nature publique de leurs œuvres, le chercheur-spectateur que nous sommes entretient une « relation de dépendance ontologique » (*ibid.*) avec celles-ci. Les deux artistes ne détiennent pas un monopole sur l'interprétation légitime, et leurs œuvres fonctionnent comme des matrices génératrices de nouveaux sens, toujours ouvertes à l'interprétation (*ibid.*). Leur pratique artistique et notre démarche de recherche académique sur leur travail se rejoignent ainsi modestement dans une « constellation de savoirs », où « la diversité du monde est ouverte, puisque tous les savoirs sont situés » (Santos, 2016 : 159-201).

Dans cette étude de cas nous avons exploré la manière dont la technologie 360° peut être utilisée pour intégrer à l'image notre corps de chercheur, tout en constituant et communiquant visuellement une perspective féministe qui dépasse la simple visibilisation des différents corps impliqués. Nous avons mobilisé des techniques de postproduction numérique afin de produire une narration visuelle qui se joue des cadres épistémiques et visuels habituels.

## Conclusion

Nous avons exploré l'utilité de l'enregistrement vidéographique à 360° dans une perspective féministe au sein du contexte des méthodes visuelles. Notre propos a pris place dans l'ouverture de différents champs disciplinaires à des perspectives épistémiques qui valorisent les positions situées et sensorielles (anthropologie et ethnographie) ainsi que les approches en termes de genre et de race (sciences de l'information et de la communication). En tant que chercheur français menant une partie de nos recherches au Brésil, nos ethnographies filmées à 360° nous ont rapidement amené à adopter des considérations féministes. La constatation de notre propre présence dans nos enregistrements nous a incités à analyser notre corporéité en relation avec celles des artistes queer étudiées. Cette présence en tant qu'homme

blanc Européen dans nos images ethnographiques n'est pas insignifiante car habituellement, l'utilisation du corps scientifique et son implication dans la création de sens sont associées à un processus d'effacement (Douyère et Le Marec, 2014 : 135-137). Mobilisée ici pour rendre visible le chercheur, l'enregistrement à 360° représente une innovation technologique contribuant aux approches féministes. Cependant, nous avons également cherché à engager un débat sur les limites de cette visibilité. Notre présence dans l'image, dans le cadre de cette recherche menée sur un territoire étranger avec des minorités, revêt une importance particulière. Néanmoins, ne risque-t-elle pas de masquer, par une réduction simpliste, les affinités spécifiques qui découlent d'expériences communes du monde, et qui organisent différemment l'importance de l'ethnie et du genre ? Se pose aussi la question de la description de ces affinités et de leur réception ; un aspect confessionnel critiqué par certaines chercheuses. Des problématiques au sujet desquelles il est nécessaire et riche de débattre et qui interrogent tous azimuts les universitaires, les champs disciplinaires et les militant·e·s.

C'est au travers d'une étude de cas que nous avons poursuivi ce questionnement en considérant, au-delà de la visibilité des corps, l'importance du récit visuel dans une perspective féministe. Dans le court-métrage présenté avec deux artistes queer, une mise en corps et une mise en cadre particulières explicitent les modalités de structuration de la production des connaissances universitaires. Cette restitution visuelle de la recherche est notre proposition d'une esthétique numérique scientifique qui pourrait être facilement reproduite et élargie. Nous concluons notre considération du numérique comme un outil d'enregistrement et un objet de recherche en citant Michel Serres, pour qui : « [o]n ne pense pas universellement ! On est lié à l'outil que l'on manipule quand on pense » (2014 : 229).

### **Financement et remerciements**

Nous remercions chaleureusement Guma Joana et Branca Gonzaga ainsi que le Festival Cinélatino et André Fisher du Centro Cultural da Diversidade. Un remerciement est également adressé à nos relectrices et relecteurs.

### **Références**

- Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology : Orientations, objects, others*. Duke University Press.
- Alcoff, L. (1991). The Problem of Speaking for Others. *Cultural Critique*, 20, 5-32. <https://doi.org/10.2307/1354221>

- Allamel-Raffin, C. (2014). Un exemple d'étude comparée des procédures interprétatives à l'œuvre. In A. Beyaert-Geslin & M. G. Dondero (Éds.), *Arts et sciences : Approches sémiotiques et philosophiques des images* (p. 107-122). Presses Universitaires de Liège.
- Amiel, V. (2022). *Esthétique du montage* (5e éd. revue et augmentée). Armand Colin.
- ANTRA - Associação Nacional de Travestis e Transexuais. (2022). Dossiê : Assassinatos e violências contra travestis e transexuais em 2021 (B. G. Benevides & S. N. B. Nogueira, Éds.). Distrito Drag. <https://antrabrazil.files.wordpress.com/2022/01/dossieantra2022-web.pdf>
- Bachelard, G. (1999). *La formation de l'esprit scientifique : Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective* (16. éd). Vrin.
- Barthes, R. (2005). *Mythologies (version epub)* (Nachdr.). Éd. du Seuil.
- Bilge, S., & Hill Collins, P. (2023). *Intersectionnalité : Une introduction* (J. Maistre, Trad.). Éditions Amsterdam.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. A. (2000). *Remediation : Understanding new media*. MIT Press. [https://monoskop.org/images/a/ac/Bolter\\_Jay\\_David\\_Grusin\\_Richard\\_Remediation\\_Understanding\\_New\\_Media\\_low\\_quality.pdf](https://monoskop.org/images/a/ac/Bolter_Jay_David_Grusin_Richard_Remediation_Understanding_New_Media_low_quality.pdf)
- Bouloire, A., Reix, F., & Meyer, M. (2017, juillet). *Méthodes visuelles : Définition et enjeux* [Text]. Bordeaux : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine. <https://rfmv.fr/numeros/1/introduction/>
- Bourdeloie, H. (2021). Genre-s et numérique. *Publicationnaire*. <https://publicationnaire.humanum.fr/notice/genre-s-et-numerique/>
- Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité* (C. Kraus, Trad.). la Découverte.
- Carbone, M. (2011). *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*. J. Vrin.
- Cervulle, M., & Quemener, N. (2014). Genre, race et médias : Divergences et convergences méthodologiques dans les sciences de l'information et de la communication. In H. Bourdeloie & D. Douyère, *Méthodes de recherche sur l'information et la communication : Regards croisés* (p. 79-98). Mare & Martin.
- Cervulle, M., Quemener, N., & Vörös, F. (2016). *Matérialismes, culture & communication*. Mines ParisTech.
- Clohec, P., & Rousseau, Z. (2022, janvier 31). Renouveau matérialiste dans la pensée féministe contemporaine : Entretien avec Pauline Clohec. *Les Médiations Philosophiques*. <https://lesmediationsphilosophiques.fr/2022/01/31/renouveau-materialiste-dans-la-pensee-feministe-contemporaine/>
- Coulomb-Gully, M. (2009). Les sciences de l'information et de la communication : Une discipline Gender blind? *Questions de communication*, 15, Article 15. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.518>
- Despret, V., & Stengers, I. (2011). *Les faiseuses d'histoires*. Éditions La Découverte.

- Douyère, D. (2014). La méthode, pour finir.... In H. Bourdeloie & D. Douyère, *Méthodes de recherche sur l'information et la communication : Regards croisés* (p. 255-264). Mare & Martin.
- Douyère, D., & Le Marec, J. (2014). Des savoirs vivants de l'enquête à l'écriture de recherche. In H. Bourdeloie & D. Douyère, *Méthodes de recherche sur l'information et la communication : Regards croisés* (p. 117-140). Mare & Martin.
- Duguet, A.-M. (1988). Dispositifs. *Communications*, 48(1), 221-242. <https://doi.org/10.3406/comm.1988.1728>
- Durand, J.-P., & Sebag, J. (2015). La sociologie filmique : Écrire la sociologie par le cinéma ? *L'Année sociologique*, 65(1), 71-96. <https://doi.org/10.3917/anso.151.0071>
- Dyer, R. (2022). Blanc (J. Sandeau, Trad.). *Miranda. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone / Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world*, 24, Article 24. <https://doi.org/10.4000/miranda.44125>
- Emery, J. F. (2021). Dispositif immersif en contexte queer. Entre 360° et réalité virtuelle. *Revue Française des Méthodes Visuelles*. <https://rfmv.u-bordeaux-montaigne.fr/numeros/5/articles/04-dispositif-immersif-en-contexte-queer--entre-360-et-realite-virtuelle/>
- Fassin, D., Debomy, F., & Raynal, J. (2020). *La force de l'ordre : Enquête ethno-graphique*. Seuil Delcourt.
- Ferrarini, L. (2017). Embodied Representation : Audiovisual Media and Sensory Ethnography. *Anthrovision. Vaneasa Online Journal*, 5.1, Article 5.1. <https://doi.org/10.4000/anthrovision.2514>
- Flores Espínola, A. (2012a). Subjectivité et connaissance : Réflexions sur les épistémologies du 'point de vue'. *Cahiers du Genre*, 53(2), 99-120. <https://doi.org/10.3917/cdgc.053.0099>
- Foucault, M. (2001). *Dits et écrits. 1 : 1954 - 1975*. Gallimard.
- Froidevaux-metterie, C. (Réalisateur). (2020). Le corps du politique (FROIDEVAUX-METTERIE Camille, 2020, « Le corps du politique », France Culture, Le Journal des idées.) [Podcast]. In *Le Journal des idées*. France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-journal-des-idees/le-corps-du-politique-8089260>
- Gauthier, G. (1989). *Vingt + une leçons sur l'image et les sens*. Edilig.
- Gergen, K. J. (2010). *Construccionismo social : Um convite ao diálogo*. Instituto Noos.
- Granjon, F. (2014). Engagement, critique et sciences de l'information et de la communication : Entretien avec Hélène Bourdeloie. In H. Bourdeloie & D. Douyère, *Méthodes de recherche sur l'information et la communication : Regards croisés* (p. 255-264). Mare & Martin.
- Günel, G., Varma, S., & Watanabe, C. (2020). A manifesto for patchwork ethnography. *Fieldsights, Member Voices*(9). <https://culanth.org/fieldsights/a-manifesto->
- Guzman, E. H., & Hong, E. (2022). Feminist Sensory Ethnography. *Visual Anthropology Review*, 38(2), 184-210. <https://doi.org/10.1111/var.12273>

- Haraway, D. J. (2007). *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences, fictions, féminismes* (L. Allard & D. Gardey, Trad.). Exils.
- Harchi, K. (2020). BALLAST • « Checker les privilèges » ou renverser l'ordre ? *BALLAST*. <https://www.revue-ballast.fr/checker-les-privileges-ou-renverser-lordre/>
- Harding, S. G. (Éd.). (2004). *The feminist standpoint theory reader : Intellectual and political controversies*. Routledge.
- Harding, S. G. (2007). Feminist Standpoints. In S. NagyHesse-Biber, *Handbook of Feminist Research : Theory and Praxis* (p. 45-63). SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781483384740>
- Heinich, N. (2020). *La cadre-analyse d'Erving Goffman : Une aventure structuraliste*. CNRS éditions.
- Hooks, B. (1992). *Black looks : Race and representation*. South End Press.
- Howes, D. (2003). *Sensual relations : Engaging the senses in culture and social theory*. University of Michigan Press.
- Ibanez-Bueno, J., & Marín, A. (2021). Un mouvement émergent pour de nouvelles écritures interactives. *RFMV - Revue Française des Méthodes Visuelles, IMAGES INTERACTIVES ET NOUVELLES ÉCRITURES*(5). <https://rfmv.u-bordeaux-montaigne.fr/numeros/5/introduction/02-images-interactives-et-nouvelles-ecritures/>
- Ingold, T. (2011). Worlds of sense and sensing the world : A response to Sarah Pink and David Howes. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, 19(3), 313-317. <https://doi.org/10.1111/j.1469-8676.2011.00163.x>
- Jahjah, M. (2022). Gallo Maria Caterina Manes. Identification de..., dé-identification : Entre trace(s) et fiction(s). *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 25, Article 25. <https://doi.org/10.4000/rfsic.13754>
- Katz, S. (2004). *L'écran, de l'icône au virtuel : La résistance de l'infigurable*. l'Harmattan.
- Kohatsu, L. N. (2009). O USO DO VÍDEO NA PESQUISA DE PSICOLOGIA. *Anais XV ENABRAPSO, XV Encontro da Abrapso-Psicologia Social e Políticas de Existência: Fronteiras e Conflitos*.
- Kohatsu, L. N. (2017). Notas sobre o uso de imagens visuais nas pesquisas em psicologia. *Revista de Psicologia*, 23-36.
- Latour, B. (2012). Désincarcérer les corps. *Psychiatrie Française*, 43(1), 23-37.
- Le Gallo, S., & Millette, M. (2019). Se positionner comme chercheuses au prisme des luttes intersectionnelles : Décentrer la notion d'allié.e pour prendre en compte les personnes concernées. *Genre, sexualité & société*, 22, Article 22. <https://doi.org/10.4000/gss.6006>
- Lebovici, E. (2021). Strategic optics or Optical strategies. In SMITH & N. Piton (Éds.), *Transgalactic : Photography. Gender. Transition*. (2<sup>e</sup> éd., p. 146-149). The eyes publishing.
- Macé, E. (2000). Inside culture. Re-emagining the method of Cultural studies (Nick Couldry). *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 18(104), 329-334.
- Maillot, P. (2000). Qu'est-ce que penser en cinéma ? *CinémAction, Philosophie et cinéma*(94).

- Marignier, N. (2017). Les « énonciations de privilèges » dans le militantisme féministe en ligne : Description et critique. *Argumentation et Analyse du Discours*, 18, Article 18. <https://doi.org/10.4000/aad.2309>
- Marín-Carrillo, A. (2019). *Innovación tecnológica y formas de representación en el documental social. Desde los formatos interactivos hasta las experiencias inmersivas*. [Cotutelle de thèse de doctorat en communication]. Université Savoie Mont-Blanc et Université de Séville.
- Martin-Juchat, F. (2020). *L'aventure du corps : La communication corporelle, une voix vers l'émancipation*. PUG.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception* (Gallimard).
- Merleau-Ponty, M. (1993). *L'œil et l'esprit*. Gallimard.
- Müller, A. (2015). Altérités et affinités ethnographiques : Réflexions autour du proche, du lointain, du dedans et du dehors. *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.4906>
- Musée du quai Branly - Jacques Chirac (Réalisateur). (2024, février 14). *Le genre est-il une performance ? | Université populaire*. [https://www.youtube.com/watch?v=sbL53\\_8WbUY](https://www.youtube.com/watch?v=sbL53_8WbUY)
- Nascimento, L. (2022). *Le transféminisme, genres et transidentités* (P. Anacaona, Trad.). Éditions Anacaona.
- Nascimento, S. de S. (2019). O corpo da antropóloga e os desafios da experiência próxima. *Revista de Antropologia*, 62(2), Article 2. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2019.161080>
- Paggi, S. (2011). Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique. *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 20, Article 20. <https://doi.org/10.4000/narratologie.6321>
- Pavis, P. (2008). *O Teatro no cruzamento de culturas*. Perspectiva.
- Poch, A., & Poch, D. (2018). *Artivism* (1<sup>a</sup> edição). Carpet Bombing Culture.
- Preciado, P. B. (2001). Préface. In S. Bourcier, *Queer zones : Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs* (p. 11-19). Balland.
- Puar, J. K. (2005). Queer Times, Queer Assemblages. *Social Text*, 23(3-4), 121-139. [https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4\\_84-85-121](https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4_84-85-121)
- Puar, J. K. (2012). "I would rather be a cyborg than a goddess": Becoming-Intersectional in Assemblage Theory. *philoSOPHIA*, 2(1), 49-66.
- Quemener, N. (2020). Au-delà des binarismes. L'analyse du genre dans les représentations médiatiques. *Les Cahiers de la SFSIC*, 9. <https://cahiers.sfsic.org/sfsic/index.php?id=707>
- Raposo, P. (2015). "Artivismo": Articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 4, No 2, Article Vol. 4, No 2. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.909>
- Reavey, P. (2020). The return to experience : Psychology and the visual. In P. Reavey (Éd.), *A Handbook of Visual Methods in Psychology* (2<sup>e</sup> éd.). Routledge.

- Rey, G., & Debonneville, J. (2022). « Deeper conversations » : Blanchité et rapports de pouvoir dans l'enquête ethnographique. *Emulations - Revue de sciences sociales*, 42, Article 42. <https://doi.org/10.14428/emulations.42.03>
- Ribeiro, D. (2019). *La place de la parole noire* (P. Anacaona, Trad.). Éditions Anacaona.
- Roy, L. (1996). L'image au cinéma ou le corps (d)écrit. *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, 7(12), 11-35.
- Santos, B. de S. (2016). *Epistemologies of the South : Justice against epistemicide*. Routledge.
- Sato, L. (2009). Olhar, ser olhado e olhar-se : Notas sobre o uso da fotografia na pesquisa em psicologia social do trabalho. *Cadernos de Psicologia Social do Trabalho*, 12(2), Article 2. <https://doi.org/10.11606/issn.1981-0490.v12i2p217-225>
- Serres, M. (2014). *Pantopie ou Le monde de Michel Serres : De Hermès à petite poucette : entretiens avec Martin Legros et Sven Ortolí (version epub)*. Éditions le Pommier.
- Souchier, E., Candel, É., & Gomez-Mejia, G. (2019). Chapitre 1. Le numérique, c'est de l'écriture. In *Le numérique comme écriture* (p. 21-77). Armand Colin. <https://www.cairn.info/le-numerique-comme-ecriture--9782200618582-p-21.htm>
- Supervielle, J. (1295). Les lettres, la pensée moderne et le cinéma. *Les Cahiers du mois*, 16-17.
- Viart, D. (2019). Les Littératures de terrain. *Revue critique de fiction française contemporaine*, 18, Article 18.
- Vidal, A. (2019). *La conjuration des égo : Féminismes et individualisme*. Éditions Syllepse.
- Virilio, P. (1988). *La machine de vision*. Editions Galilée.
- Weiss, M. (2020). Intimate Encounters : Queer Entanglements in Ethnographic Fieldwork. *Anthropological Quarterly*, 93(1), 1355-1386. <https://doi.org/10.1353/anq.2020.0015>
- Wittig, M. (2013). *La pensée straight* (L. Turcotte & S. Bourcier, Trad.; Nouvelle éd.). Éd. Amsterdam.
- Zitouni, B. (2017). Revisiter les savoirs situés. L'objectivité et le monde coyote. *Arts situés*. Arts situés de l'Université de Liège. <https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:221406>
- Zitouni, B. (2021). Héritières de la Révolution scientifique : D'autres figures et manières de faire science. *Nouvelles Questions Féministes*, 40(2), 35-51. <https://doi.org/10.3917/nqf.402.0035>