



HAL
open science

Retrouver la face par la participation

Anthony Pecqueux

► **To cite this version:**

Anthony Pecqueux. Retrouver la face par la participation. *Participations - Revue de sciences sociales sur la démocratie et la citoyenneté*, 2014, Les limites de l'inclusion démocratique, 9, pp.125-148. 10.3917/parti.009.0125 . hal-01083230

HAL Id: hal-01083230

<https://hal.science/hal-01083230v1>

Submitted on 16 Nov 2014

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.

Manuscrit auteur ; pour le texte et la pagination exactes, se référer à : Anthony Pecqueux, 2014, « Retrouver la face par la participation. Ethnographie de la fragile élaboration d'une œuvre d'art par des adolescents d'un quartier populaire », *Participations* n° 9 (« Les limites de l'inclusion démocratique »), p. 125-148.

Anthony Pecqueux

Retrouver la face par la participation

Ethnographie de la fragile élaboration d'une œuvre d'art par des adolescents dans un quartier populaire

Cet article¹ propose de suivre la réalisation d'une œuvre d'art participative en pied d'immeuble dans un quartier populaire d'une commune limitrophe de Lyon (69). Pilotée par une Maison des Jeunes et de la Culture (MJC) située en face d'une résidence d'immeubles de taille moyenne (sept immeubles de cinq à huit étages), cette œuvre a été réalisée entre le printemps et l'automne 2012, à partir d'un atelier hebdomadaire animé conjointement par un éducateur de la MJC (Sam) et deux intervenants artistiques (Gil et Luc) d'une association lyonnaise spécialisée dans les arts numériques. Les deux intervenants viennent chaque mercredi entre 17 et 19 heures au pied des immeubles de la résidence² avec un triporteur : un vélo robuste à trois roues, augmenté de caissons contenant tout le matériel nécessaire à la réalisation d'art numérique (caméra, enregistreur, ordinateur, connexion internet, batterie autonome). Ils initient les jeunes à ces pratiques artistiques afin de les amener à réaliser une œuvre qui puise sa matière dans les ressources de l'environnement, l'espace public du quartier. L'animateur de la MJC se charge quant à lui d'amener à eux la population cible, les adolescents entre 12 et 17 ans du quartier.

Je vais tâcher de rendre compte de la dynamique de réalisation de cette œuvre (en l'occurrence un film) 1/ en mettant en évidence les contraintes du dispositif ; 2/ en montrant que malgré ces contraintes, le film se poursuit et se recommence à chaque séance, en ne se limitant pas à la dimension individuelle (la performance d'artiste) mais en puisant une large part de sa dynamique dans une dimension collective de valuation (Dewey, 2011) ; 3/ enfin en analysant les conséquences « heureuses » susceptibles d'en émerger (quoique difficilement, on le verra, du fait de la fragilité du dispositif), à savoir permettre à certains adolescents de revaloriser, par le biais du film, leur face dégradée – selon la conception goffmanienne de la face : cette valeur sociale habituellement positive, manifestée à autrui dans le cours même de l'interaction, voire l'image de soi qu'on cherche à lui imposer. L'argument proposé est que ce dispositif participatif, en n'imposant pas d'engagement formel aux adolescents, se doit de créer les conditions d'une confiance et d'un attachement au dispositif lui-même. Celles-ci, quand elles émergent, sont adossées à des épreuves collectives de valuation fondées sur une certaine égalisation des positions entre adultes et adolescents ; cela a pour effet de doter les contributions personnelles des adolescents de conséquences collectives. Ce n'est que sur ces bases fragiles que ces adolescents d'un quartier populaire peuvent s'investir dans le film – d'une manière jamais gagnée d'avance ni totale, toujours précaire, même si certains (spécialement certaines) s'en serviront pour un travail personnel de refiguration de leur face dégradée.

¹ Je tiens à remercier les deux éditeurs du numéro, ainsi que les deux relecteurs anonymes et Céline Bonicco-Donato pour leurs remarques sur des versions antérieures de ce texte.

² Ils l'ont également fait parallèlement dans un autre quartier de la commune, un autre jour de la semaine.

Susciter la confiance des participants

Comment faire participer ces adolescents, et faire en sorte que cette participation soit bénéfique pour eux et leur quartier ? Ce problème à la fois pratique et politique se pose pour les animateurs de cet atelier comme pour la plupart des initiateurs de projets culturels dans les quartiers populaires. Il n'est pas récent : il accompagne notamment le développement du rap français³, particulièrement à partir du moment où le rattachement des rappers à « la banlieue » est durablement réalisé, au tout début des années 1990 (Hammou, 2012). Emanant essentiellement des mondes médiatiques et politiques, les attentes fortes de politisation de ces hérauts des quartiers populaires que seraient les rappers sont régulièrement déçues : ils ne s'engageraient pas assez (dans des causes, mobilisations voire partis politiques). Et quand ils le font, leur est reproché « ce qu'ils emportent avec eux » (voir l'introduction du numéro) : une non-maîtrise des subtilités de la politique politicienne, et plus largement une parole publique trop crue, peu policée⁴. On semble rechercher le « bon raper » mais rarement le trouver.

Du côté des rappers, à partir de leurs chansons, se dégage à la fois ce que j'ai qualifié de régime de méfiance généralisée vis-à-vis des institutions (au sens large, y compris le monde et la parole politiques), par lequel ils ne cessent de constituer leur incrédulité à l'égard de l'ordre social. Mais ils cherchent également à refonder les conditions de possibilité d'un régime de croyance, principalement par leur confiance dans la performativité du langage et l'efficacité sociale voire politique de la parole : leurs paroles adressées à leurs auditeurs. S'en dégage une politique de l'intimité basée sur la conversation, qui est à rapprocher de cette tradition de la philosophie politique américaine pour laquelle « La démocratie doit commencer à la maison, et sa maison est la communauté de voisins » (Dewey, 2003, p. 202).

Cette analyse des relations entre rap et politique pourrait s'étendre aux tentatives de participation en direction des quartiers populaires. En émergerait alors le constat d'être moins face à des citoyens qui manifesteraient une bonne volonté spontanée vis-à-vis des dispositifs politiques, que face à des individus dont il faut réussir à gagner la confiance ; soit, en partie du moins, exactement l'inverse de ce sur quoi tablent en général les dispositifs participatifs (voir notamment Berger, 2011 ; Carrel, 2006 ; Talpin, 2010). Cette question de la confiance dans le dispositif sera examinée ici à travers les dynamiques de valuation, celle des morceaux de film réalisés comme celle du dispositif dans son ensemble. Par là m'intéresseront moins les raisons ou les effets de la participation, que ses dynamiques d'émergence (ou d'échec) et les différentes appropriations de l'œuvre d'art en train de se faire. Si ces valuations et leurs conditions s'avèrent si importantes, c'est parce qu'elles imposent un décentrement par rapport à la figure de l'« expert ès participation » (animateurs, intervenants artistiques, etc.) : la décision de retenir ou non un scénario, une scène doit émaner du collectif occasionné en situation. Il ne s'agit pour autant pas d'une formule magique (naïve) d'obtention de confiance par valuation collective, ne serait-ce que parce que les adultes gardent des prérogatives, principalement en se prononçant sur les *scenarii* proposés par les adolescents. Cela provoque des formes de négociation entre adultes et adolescents, le plus souvent basées sur ce que ces derniers « emportent avec eux » (*loc.cit.*) sur la scène participative : à savoir leur imaginaire filmique, ainsi que leurs sociabilités de quartier ou leur appartenance de genre et ses assignations. Tandis que certains de ces éléments seront maintenus à distance du film, d'autres y seront au contraire intégrés.

³ Pour tout ce développement, je me permets de renvoyer à Pecqueux, 2007.

⁴ Bref, le plus souvent des trahisons du corps, comme le rappelle Stanley Cavell (2003, p. 133) après Emerson : « La vie humaine est soumise à la vie d'un corps humain, de ce qu'Emerson appelle le géant que j'emmène partout avec moi ».

Plus généralement, par rapport aux études sur la participation politique, le présent article opère un double déplacement : en direction des pratiques artistiques (par rapport aux processus décisionnels), et en direction des jeunes des quartiers populaires, souvent issus de l'immigration et singulièrement absents de la participation politique. Ce déplacement est à mettre en regard avec l'approche ethnographique développée, dans la mesure où elle implique une « indétermination initiale de l'objet étudié » (Cefaï et al., 2012, p. 8), ce qui conduit à reposer les frontières à la fois de la participation et du politique par des descriptions des modes d'engagement dans les situations (p. 28). De ce principe général, je tire deux conséquences déterminantes. Selon la première, participer se comprend alors également comme « prendre part à des univers de sens en train de se faire » (p. 13). Cela signifie que la participation inclut une part d'expérimentation, qui déborde de ce qui a été prévu par ses entrepreneurs. Par exemple, on verra que durant les ateliers, diverses « prises » (un ballon, une planche de skate-board, etc.) ont orienté les adolescents vers des activités annexes à la réalisation du film ; cela ne signifie pas pour autant qu'elles n'ont pas également (au moins indirectement) contribué à alimenter ce dernier. Par là, la perspective engagée, à rebours du « tropisme procédural » (A. Mazeaud citée par Blondiaux, Fourniau, 2011, p. 19), conduit à ne pas se focaliser uniquement sur les « scènes publiques et formelles de la participation » mais aussi sur ses « coulisses, à-côtés, interstices » (p. 20-21).

Seconde conséquence importante : s'intéresser aux modes d'engagement dans les situations pose la question du modèle anthropologique sur lequel reposent et les dispositifs participatifs et de nombreuses études à leur propos, à savoir un modèle essentiellement capacitaire (Cantelli, Garon, Schiffino, 2013), laissant dans l'ombre les incapacités comme les affaiblissements des capacités. Je m'y intéresserai particulièrement pour ce qui concerne les modes d'attention, de présence aux situations : se trouve le plus souvent présumée ou attendue de ce point de vue une présence continue, active, de la part des agents sociaux qui prennent part à un dispositif participatif. Même quand ils ne parlent pas : ils devraient alors suivre les débats avec une attention imperturbable. À partir d'analyses plus souples (et sans doute phénoménologiquement plus réalistes) des modes de présence aux situations (par exemple : Piette, 2013), il est possible de mettre en évidence des attentions et donc des participations différentes. Cela oriente en direction d'une conception en termes d'« intermittences » de la participation (Carrel, Neveu, Ion, 2009), sans en faire un défaut (des défaillances) des personnes ; s'avèrent alors déterminantes les prises dont elles se saisissent (ou sont saisies) pour basculer d'un état à l'autre, d'un engagement à l'autre⁵.

Pour en venir à l'objet de mon ethnographie : le dispositif a été suivi à partir de début juillet jusqu'à la restitution publique du projet à la fin du mois de novembre. À l'origine, il s'agit d'un projet organisé depuis trois ans par la MJC, « Tchatche de quartier », qui a pour but selon Sam de faire venir la culture jusqu'aux adolescents, dans leur quartier, puisqu'eux ne se déplaceraient pas jusqu'à elle. Le projet est rendu possible grâce à des financements divers : ACSE (Agence Nationale pour la Cohésion Sociale et l'Égalité des Chances), mairie, région, etc. En 2012, après des éditions autour des différentes disciplines du hip-hop (musique, danse, arts visuels), le projet veut s'orienter vers les arts numériques. C'est ainsi que l'association AADN (Développement des Arts et Cultures Numériques)⁶, spécialisée depuis 2004 sur ces

⁵ Cela a également été thématisé par une certaine sociologie de la culture (Richard Hoggart, Jean-Claude Passeron) sous l'expression d'« adhésion à éclipses », afin de décrire la granularité des différentes attitudes possibles dans les milieux populaires face à des contenus culturels. Voir à ce propos Pecqueux, 2014.

⁶ Voir www.aadn.org (lien valide en septembre 2013). L'association emploie alors cinq personnes. Ses missions s'articulent autour de deux axes : un accompagnement artistique par le biais de résidences ; la réalisation de projets artistiques et culturels. Son credo associe espace public urbain, arts numériques et utopie web (dans l'esprit des TAZ – Zones Autonomes Temporaires).

questions dans la région lyonnaise, a formulé une proposition qui rencontrait les objectifs de la MJC.

Dès la première entrevue avec Gil, Luc et Sam, la modalité pratique de ma présence a été établie conjointement, à savoir la plus discrète possible : sans autre matériel qu'un carnet de notes et un stylo. Mis à part des entretiens enregistrés avec les trois animateurs, je m'en suis tenu là, alors que j'avais imaginé pouvoir introduire d'autres outils au fur et à mesure (enregistreur, appareil photographique, caméra...). En particulier, le renouvellement quasi systématique des adolescents participant à l'atelier empêchait le développement d'une proximité avec moi. Plus généralement, en tant que quartier populaire, il s'agit d'un quartier « pré-occupé » par les expertises et présences étrangères de toutes sortes (scientifiques, médiatiques, politiques, etc.). Cela contribue à créer un rapport méfiant à l'étranger et aux images qu'il réaliserait. Obtenir l'autorisation de diffusion des parents fut d'ailleurs un problème récurrent de l'atelier : des visages ont dû être floutés, certaines scènes refaites ou supprimées du fait du refus des parents. En d'autres termes, l'ethnographe est un intrus dans le quartier, au même titre que les deux animateurs de l'association, Gil et Luc (qui ont d'ailleurs reçu des œufs et de l'eau dans l'autre quartier d'intervention)⁷. D'où la présence déterminante de Sam, l'animateur de la MJC, connu de tout le quartier, gage de confiance minimale envers le dispositif : c'est à lui que les adolescents s'adressent de manière préférentielle.

Faire un film participatif en pied d'immeuble : (zéro) contrainte(s)

Au début de l'été, au moment de mon arrivée, le projet a déjà un mois et demi derrière lui : le temps nécessaire pour parvenir à un début d'identification par les habitants du quartier. En effet, le triporteur n'est plus alors un objet à la présence incongrue : la plupart des habitants savent à quoi il réfère. De plus, si au début les animateurs ont pu se retrouver sans le moindre participant (notamment au moment du championnat d'Europe des nations de football), désormais ce n'est plus le cas. Un mois et demi, le temps nécessaire également pour un choix collectif au sein du champ des œuvres participatives d'art numérique : un film de fiction. L'idée proposée par les intervenants est de partir d'une base commune (un petit film d'accroche réalisé par Gil) qui se décline en plusieurs pistes parallèles laissées au choix des spectateurs, qui peuvent après chaque scène ou presque choisir entre plusieurs suites. Idéalement, ces derniers suivraient directement dans l'espace public du quartier l'évolution du film en photographiant avec leur *Smartphone* un auto-collant contenant un *QR-Code*⁸, déposé sur le lieu où la scène a été tournée et leur permettant de la visionner. C'est l'idée d'une réception ambulatoire dans le quartier, au même titre que la réalisation du film en pied d'immeuble. Cela dit, là où l'association pensait évoluer en terrain conquis avec ces outils numériques récents, il a fallu réviser les plans à la baisse : les deux seuls *Smartphones* présents durant l'atelier furent ceux de Gil et Luc (alors qu'au départ, on imaginait tourner le film principalement sur les téléphones portables des adolescents) ; il a fallu également expliquer et réexpliquer le principe du *QR-Code*.

Pour rendre compte de la fragile dynamique de réalisation de ce film, il faut partir des contraintes du dispositif imaginé par la MJC. La première est que les scènes doivent être

⁷ Je n'ai pas eu à expliciter ma présence auprès des adolescents, qui ont dû l'assimiler au même degré d'étrangeté que celle des deux animateurs. Seule une fois, l'un d'eux m'a demandé, en me voyant prendre des notes, si « j'évaluais » les animateurs ; une simple dénégation a clos l'échange. Les adolescents semblaient plus préoccupés par les prises photographiques (celles d'un journaliste de la presse quotidienne régionale présent à une séance, mais aussi celles de Gil lors de la dernière séance) que par mes notes manuscrites.

⁸ Code-barre permettant, grâce à une application dédiée, d'accéder rapidement à des contenus sur Internet – « *QR* » pour « *Quick Response* ». Il est également possible de regarder le film en ligne, sur son site internet.

tournées en extérieur, donc sous le regard parfois critique des autres habitants – qu’il s’agisse des groupes de jeunes plus ou moins âgés que la cible des 12-17 ans, ou d’adultes de passage, aux fenêtres, etc. Cette contrainte est issue du principe d’intervention en « pied d’immeuble » : il conduit à utiliser comme ressource filmique l’environnement proche, familial, mais il a également pour conséquence d’exposer les corps des participants aux yeux de tous, souvent en des postures difficiles à assumer car n’ayant sens qu’au sein du film et non dans l’espace public. La seconde principale contrainte est qu’aucune obligation n’encadre la participation à l’élaboration de l’œuvre, notamment : aucune inscription donc aucun engagement à (re)venir. Pour les animateurs, il faut à chaque fois rappeler le cadre général aux participants ; jongler entre des jeunes ayant déjà participé à des scènes et d’autres intégrant seulement le dispositif ; entre des scènes à finir dont les acteurs ne sont pas présents et des scènes à inventer avec les nouveaux arrivants ; etc. Cela signifie qu’il s’est agi de réaliser un film participatif sans engagement formel de la part des participants, si ce n’est l’engagement renouvelé à chaque séance de le réaliser eux-mêmes, sans scénario préconçu par les adultes. Tout l’enjeu réside donc dans le fait de recréer à chaque fois les conditions de la participation, d’un engagement personnel de la part des participants, dont on essaye en outre d’obtenir qu’ils reviennent pour continuer ou finir un travail entamé.

Première séquence : Un dispositif fragile, 4 juillet 2012

Avec Gil et Luc, nous entrons dans la résidence avec le triporteur par l’entrée piéton latérale, Sam est passé de l’autre côté pour commencer à faire venir des adolescents qui sont manifestement ailleurs. Nous nous postons tous les trois (selon l’habitude) à proximité de la murette, qui fonctionne comme une *affordance* (Gibson, 1979) de station assise collective au centre de la résidence : accolée à une façade d’immeuble au milieu du parking principal, entourée de quatre immeubles (les trois autres donnant sur le terrain de foot), donnant vue dégagée sur l’accès automobile à la résidence ainsi que sur la rue et donc sur la MJC située exactement en face.

Deux garçons, Ali et Abdou, environ 16-17 ans, prennent rapidement place à côté de nous sur cette murette ; tous deux manipulent silencieusement leur téléphone portable. Une fois que Gil et Luc ont fini de sortir les différents équipements du triporteur, Gil les interpelle :

Gil : Faut faire la suite les gars ! [ils ont donc déjà participé à l’atelier]

Abdou : Mais c’est pas les mêmes acteurs

Gil : C’est pas grave.

Gil se lance dans une nouvelle explication du projet, pendant que deux jeunes adultes passent très lentement en voiture en nous dévisageant ostensiblement. À 17h15, Sam revient sans plus de succès ; il essaye alors de cadrer la participation d’Ali et Abdou qui n’étaient pas là la dernière fois, et qui disent tous les deux vouloir tenir la caméra et surtout ne pas être devant la caméra, ni faire la voix *off* que Gil recherche.

Sam : Vous vous souvenez où on en est ? Non ? Bon on va vous expliquer, non on va regarder c’est encore mieux.

L’ensemble du groupe se lève de la murette pour se positionner autour de l’ordinateur portable posé sur le triporteur ; après avoir visionné les scènes réalisées jusqu’à présent, les deux adolescents retournent s’asseoir sur la murette.

Sam : Alors on fait quoi ?

Ali : Moi j’en sais rien j’veux faire cameraman.

Si jusqu’à présent c’est essentiellement Sam qui assume l’activité de chercher à associer les deux adolescents à la fabrication du film, le passage à la pratique va venir de Gil et Luc. Ils leur proposent d’adopter la technique de la caméra embarquée, qu’ils expliquent rapidement avant de solliciter un essai pratique. Abdou se porte volontaire : il dit avoir

compris le principe mais commence par ouvrir et scruter l'écran de la caméra numérique après l'avoir saisie. Gil lui explique à nouveau qu'il faut garder l'écran fermé et vraiment tenir la caméra collée contre la tempe pour avoir cette impression d'« embarqué ».

Abdou : Oui oui j'ai compris.

Il commence à filmer autour de lui : le groupe, ses pieds, son téléphone portable qu'il ouvre. Il s'arrête ; Gil reprend la caméra et la branche sur l'ordinateur pour une nouvelle séance collective de visionnage, pendant laquelle Sofiane, un troisième adolescent, arrive. Tous trois retournent immédiatement après sur la murette.

Gil : Voilà, c'est ce qu'on appelle de la caméra embarquée

Sam : Pour une première fois c'est pas mal du tout, je te félicite. Mais juste un truc : comment tu fais d'habitude pour regarder ton portable ?

Abdou : Ben comme ça [il dirige ses yeux vers son téléphone]

Sam : Voilà, si avec la caméra comme ça tu te contentes de baisser les yeux on le voit pas dans la vidéo, il faut vraiment que tu baisses la tête

Abdou : Ouais j'ai compris

Gil : Bien, maintenant qu'on a la technique qu'est-ce qu'on met dedans ?

Sam : Qui a une idée de ce qu'il va se passer ?

Comme Sofiane découvre le projet, il faut le lui expliquer ; ce nouveau rappel est suivi d'une discussion à propos des *scenarii* possibles entre les trois adolescents et Sam. Alors qu'Abdou se préoccupe plus de son téléphone, Sofiane et Ali optent pour une course-poursuite pédestre à l'issue de laquelle Sam (qui a beaucoup joué dans les scènes réalisées jusqu'à maintenant) se fait renverser par un scooter ou une voiture. Sam ne s'oppose pas du tout à cette « mort », au contraire : il aspire à ne plus apparaître dans le film et à ce que les adolescents prennent le relai des adultes.

Gil propose de passer à la pratique. Ali prend l'initiative de vouloir filmer : il se lève de la murette en direction de Sam, avec qui il cherche à s'accorder sur ce qu'il doit se passer. Abdou et Sofiane se joignent à la conversation :

Abdou : Ah mais ça va pas, Sam t'as pas les mêmes habits que la dernière fois, ça peut pas être la suite !

Sam : C'est pas grave ça, ce qui est important c'est de continuer le film.

Il est 17h45, une légère pluie commence à tomber : Gil et Luc déplacent le triporteur à l'abri sous un arbre. Est lancée ensuite une première prise de la scène : Sam poursuivi à pied par Ali qui filme en caméra embarquée et récupère la clé USB avec laquelle Sam s'est enfui, une fois que ce dernier s'est fait renverser. Il faut refaire la scène car ils ne se sont pas assez concertés sur ce qu'il devait se passer en dehors de la résidence, ni sur la bonne distance séparant leurs deux courses. Du coup, ils reprennent avec Gil la discussion sur le contenu de la scène et se mettent d'accord sur un repère visuel : Ali se met à courir avec la caméra quand Sam dépasse telle voiture. Deuxième prise, suivie d'un retour collectif au triporteur pour visionnage et évaluation.

Luc : C'est vachement bien la course en caméra embarquée ! On entend le souffle, on voit le bras qui bouge !

Mais des petites imperfections sont collectivement reconnues : il faut la refaire. À ce moment, une planche de skate-board fait son apparition comme objet de l'attention du groupe formé par les adolescents et Sam : il fait une courte démonstration, après laquelle les différents adolescents veulent chacun s'y essayer. La distraction ludique dure cinq bonnes minutes, Gil et Luc s'impatientent discrètement.

À partir de 18 heures, sont réalisées deux nouvelles prises de la scène : la première échoue par manque de coordination (en sortant en courant de la résidence, Ali ne sait

plus où trouver Sam) ; la seconde (quatrième au total) est validée après visionnage collectif.

Gil : Il faudra rajouter du son dessus mais c'est bien.

Cette séquence montre la lente mise en place du dispositif de réalisation du film participatif au début d'une séance. Avant d'être proprement mis en œuvre en tant que film, le dispositif doit être rappelé et faire régulièrement face à ses propres fragilités, notamment à chaque modification du collectif. Qu'il s'agisse d'un objet comme le skate-board, ou d'un nouveau participant comme Sofiane, chaque apparition a pour effet de remettre en branle le dispositif comme objet de sa propre interrogation et explicitation. Souvent, la fragilisation provient de l'extérieur, notamment des sociabilités qui préexistent au collectif du film : par exemple, des rappels à l'ordre parentaux (rentrer à la maison, accomplir une course, etc.). Plus souvent, des rassemblements concurrentiels d'adolescents et jeunes adultes à proximité incitent les participants à des distractions plus ou moins durables, voire à des sorties définitives. En ce sens, si le quartier est la ressource principale de cet atelier en pied d'immeuble, du fait de la familiarité et donc des capacités d'adaptation des adolescents dans cet espace (Boissonnade, 2001⁹), il constitue également sa principale source de fragilisation, pour eux qui se situent « entre deux », comme le montre Marc Breviglieri (2007, p. 99) : entre enfance et âge adulte, entre « monde proximal familial » et « domaine public », ou encore entre « spatialité d'attache » et « spatialité d'implication morale »¹⁰.

Au-delà de ces lentes mises en place et régulières réaffirmations, un autre aspect du dispositif émerge de la séquence, le travail d'embrayage entre son explicitation et sa réalisation comme film : « Faut faire la suite les gars » ou « Alors on fait quoi ? » (*loc.cit.*). Le rôle des adultes encadrant l'atelier est déterminant : c'est à eux de prendre en charge ce travail d'embrayage, d'orienter les adolescents vers une participation au film dont ils viennent d'entendre parler et qu'il s'agit désormais de réaliser. L'enjeu est de faire advenir des idées de leur part et de les accompagner jusqu'à une traduction filmique. Schématiquement, une « histoire » commence par émerger pour se développer et se stabiliser en un « scénario », et être traduite en choix cinématographiques : technique d'enregistrement, direction d'acteurs, etc. Ce schéma n'est pas figé puisqu'on note ci-dessus une antécédence du choix cinématographique sur le choix scénaristique.

La séquence montre encore clairement (cela s'est répété quasi systématiquement) l'intrication entre activités conversationnelles et mises en œuvre pratiques lors de la réalisation du film : embrayer du rappel du projet au film à faire ; scénariser une scène ; la tester en la performant ; la réviser au fur et à mesure en évaluant collectivement ce qui a été fait ; la refaire, etc. Il s'agit là d'un lien intrinsèque au sein du dispositif participatif entre réalisation et évaluation collectives (c'est l'objet de la prochaine section).

Enfin, la scène réalisée n'implique pas de suite particulière, ce qui se traduit par la fin de ce groupe de participants, qui va se dés(ré)agréger en différents collectifs mouvants. Les uns enregistrent des sons de l'environnement avec Luc, les autres (ou les mêmes) font du skate-board avec Sam, ou rejoignent un groupe de jeunes autour d'une voiture située à une vingtaine de mètres, etc. Ainsi les adolescents participants réalisent-ils un mode plus ordinaire

⁹ La familiarité émerge de « la pratique confiante du milieu personnalisé par une inscription quotidienne » : « L'usage quotidien réalise donc la capacité des personnes à s'y accommoder ou à le domestiquer » (Boissonnade, 2001, p. 175).

¹⁰ D'où l'importance des « espaces intercalaires » (p. 101-102) qui permettent aux adolescents de réaliser spatialement cet entre-deux, dans la mesure où ils leur offrent un premier élan vers le domaine public tout en laissant la possibilité d'un repli vers le monde proximal familial. La murette fonctionne de la sorte, comme un espace à mi-chemin entre le chez-soi de la résidence et le domaine public du quartier. Cette perspective renvoie de manière plus générale à ce qu'Isaac Joseph appelle le « pluralisme des portées » en milieu urbain, où portée désigne la « capacité de charge ou la distance à laquelle porte une chose » (Joseph, 2007a, p. 445).

de rassemblement dans les quartiers populaires, fondé sur des « nœuds de relations à géométrie variable » (Boissonnade, 2001, p. 179). Ces fluctuations, comme les distractions ludiques, commencent à montrer les différentiels d'attention et d'engagement au sein de l'atelier, ce qui a été thématiqué ci-dessus comme intermittences de la participation. C'est encore le cas quand Abdou est l'adolescent qui réalise l'essai pratique de caméra embarquée, pour finalement moins s'intéresser au film et laisser Ali prendre sa place de caméraman pour les prises.

Valuations imbriquées

On le voit, même si c'est long et fragile, l'œuvre se met en place. Pour comprendre sa façon d'advenir, il faut décrire comment à chaque séance des choix scénaristiques et cinématographiques émergent ; comment des scènes sont réalisées ; comment ces choix et réalisations sont soumis à des évaluations collectives, qui se poursuivent tout du long puisque les scènes filmées sont systématiquement visionnées sur l'ordinateur du triporteur. C'est le principe de ce studio mobile que de permettre l'évaluation immédiate de ce qui est créé.

La première séquence le laisse entrevoir : cette réalisation d'un film participatif dans un quartier populaire passe par un lien fort, constant entre phases pratiques et phases de commentaires, entre réalisation des scènes alimentant le film et activités conversationnelles assurant leur mise en place puis leur évaluation collectives. L'importance des évaluations tient à ce qu'elles portent autant sur l'élément explicitement désigné comme ce qui doit être évalué (une proposition scénaristique, une scène à peine réalisée et visionnée), que sur le dispositif en lui-même de façon plus implicite. Cela signifie que le fait que le dispositif favorise constamment l'évaluation collective des contributions personnelles, a pour effet indirect de renforcer le collectif participatif. Par exemple, ce ne sont pas seulement les acteurs d'une scène qui l'évaluent mais bien l'ensemble du collectif formé autour de l'atelier. Cette dimension collective de l'évaluation assure une jonction essentielle entre les contributions personnelles et la création en commun du film, entre « contribuer » et « prendre part » pour reprendre les termes de Joëlle Zask (2011¹¹). Ce processus a trait au fait non seulement que tous les présents participent à l'évaluation de ce qui est proposé ; mais aussi que l'évaluation apporte des conséquences communes aux contributions personnelles ; et enfin que les adultes encadrant l'atelier se gardent de s'attribuer une plus grande capacité à évaluer. En effet, l'égalisation des positions entre adultes et adolescents crée les conditions de possibilité d'une confiance de ces derniers en direction du dispositif : leurs contributions au film comme leurs évaluations de ces dernières ont des conséquences. Cette potentielle confiance réduit la fragilité du dispositif en un point important : elle tend à masquer le caractère incitatif (institutionnel) de la participation au film, au profit d'une association plus naturelle – faire un film ensemble¹². Enfin, que le dispositif lui-même soit au moins indirectement objet d'évaluation permet de commencer à comprendre la fidélité ou non des participants, au cours d'une séance voire d'une séance à l'autre.

Deuxième séquence : Faire un film ensemble, 12 septembre 2012

Cette séance est la deuxième depuis la pause estivale. Gil, Luc et moi prenons place sur la murette à 17h20. Sam y fait venir deux garçons d'environ 13-14 ans, Bart et Zaed, qui jouaient jusqu'alors au foot sur le terrain en terre battue de la résidence. Sam « réquisitionne » leur ballon, sans doute afin qu'ils ne soient pas tentés de se dissiper ; il

¹¹ La troisième figure qu'elle dégage de « participer », à savoir « recevoir une part », est sans doute la plus difficile à traduire empiriquement ; la dernière section de cet article y revient.

¹² Cet enjeu pourrait être considéré comme le résultat heureux du processus engagé ; il n'est donc jamais acquis, pas plus qu'il ne concerne toujours tous les participants – voir *infra*.

le garde dans les mains, parfois le fait tourner, etc. Tout au long de la séance, ce ballon (et l'activité associée : jouer au foot) sera l'élément matériel central au même titre que la planche de skate-board dans la séquence précédente : l'accessoire des scènes à venir, et plus largement l'outil de distraction lors des déplacements et pauses.

Bart et Zaed n'ont jamais entendu parler du projet : Gil le leur explique en montrant sur l'ordinateur des scènes déjà réalisées. S'ensuit l'habituel travail d'embrayage vers une suite possible avec eux.

Zaed : Ben je sais pas, par exemple on joue au foot et on fait des trucs autour, par exemple sur le terrain là-bas

Gil : Oui, on peut tout faire

Luc : Pourquoi pas mais il faut relier à l'histoire...

Alors que la discussion se poursuit, Sam profite d'un flottement pour demander à Zaed s'il sait où se trouve une adolescente qui a participé aux premières séances.

Zaed : Elle traîne plus ici, pas comme moi

Sam : Mais on traîne pas là, on fait un film !

Zaed : Mais t'es fou toi, moi je traîne au tier-quar !

Luc : Bon alors qu'est-ce qu'on filme ?

Zaed : Mais vous êtes là quand en fait ? Ah, tous les mercredi ? Moi j'ai foot normalement, là je suis blessé c'est pour ça que j'y suis pas.

La discussion collective reprend sur comment faire d'une scène de foot une suite possible pour le film ; même Bart commence à participer (pour la première fois) au choix scénaristique. Il est 17h50 quand un accord émerge ; c'est le moment de quitter la murette en direction du terrain de foot. Après deux prises qui servent à se coordonner entre acteurs par la pratique (et non plus seulement par la discussion préalable), la scène, filmée par Gil, se fait. Alors que Bart et Douf (un troisième acteur de 11 ans, recruté comme « figurant » car non concerné par le film *a priori* du fait de son âge) se font des passes de foot, Zaed les interrompt pour faire part à Bart d'un événement important dans le quartier, ce qui occasionne une discussion entre eux deux. Quand Douf fait passer accidentellement le ballon devant la caméra, Gil annonce : « Coupez ! ».

Luc [en aparté] : T'as le ballon ?

Gil : Oui je crois mais c'est pas grave ; le problème c'est surtout le son je pense ; on va regarder.

La scène terminée, tout le monde se rassemble autour du triporteur pour la visionner.

Zaed : On nous entend quand on parle ?

Gil : Je sais pas on va voir.

Après visionnage, Zaed dresse immédiatement le constat relatif à son inquiétude préalable : « Faut qu'on parle plus fort ! ». Après quelques minutes d'attente en raison d'une pluie passagère, Bart prend le relai de son ami : il veut refaire cette scène aux conversations inaudibles. On se positionne au même endroit sur le terrain de foot pour la rejouer.

Luc [fort] : Donc pensez bien à parler plus fort !

À la fin de la prise, Gil annonce en aparté à Luc qu'au moment de tourner la caméra pour suivre les acteurs s'éloigner, il a malencontreusement arrêté l'enregistrement : « C'est pas grave je pense, on va voir ». Au cours du visionnage, Zaed se rend compte qu'« en fait faut vraiment parler plus fort... », sous-entendant que cette fois non plus le son des conversations n'est pas suffisant. Puis Bart et Zaed remarquent ensemble que la fin est coupée.

Gil : C'est pas grave, on corrigera ça au montage. Ça vous va celle-là ?

Eux : Ouais ça va, c'est bon

Gil : Alors après il se passe quoi selon vous ?

S'ensuit une discussion collective autour d'une suite possible. Après les choix et coordinations nécessaires, une seconde scène est réalisée dans une ruelle toute proche de la résidence, avec les trois mêmes acteurs (Bart, Douf et Zaed) qui se lancent, en improvisation presque totale, dans une conversation autour de la découverte d'indices relatifs à la mort d'un des protagonistes du film.

Lors du visionnage de la prise, l'attention collective est mise à l'épreuve par une scène longue, essentiellement composée de conversations à nouveau difficilement audibles. Les adolescents commencent à se chambrer gentiment.

Gil : C'est trop long on piochera dedans

Bart : Sinon on laisse comme ça aussi

Gil : Oui c'est vrai.

Le visionnage continue, Bart et Douf commentent leur coupe de cheveux respective.

Zaed [à propos d'un passage] : Ben là on parle pour rien...

Gil : Si, c'est là où vous découvrez le deuxième code.

À la fin, alors qu'il est plus de 19 heures, sentant les réticences des adultes, Bart défend sa scène.

Bart : Si, elle est bien, on la laisse !

Gil : Ouais c'est vrai elle est pas mal ! Bon, nous on va y aller là...

Bart : Ah bon ? Vous y allez ? Et vous revenez quand ? Mercredi ? Bon, à mercredi prochain alors !

Gil : Heu... là vous étiez pas nombreux donc on a pu prendre le temps avec vous mais s'il y a plus de monde la semaine prochaine on devra en faire un peu avec chacun

Bart : C'est clair. Bon ben à mercredi prochain alors, hein ?

Plutôt que de parler d'évaluation, afin de mieux rendre compte de la dimension processuelle de cette activité, John Dewey (2011) utilise le terme de « valuation ». Selon la préface de ses traducteurs, « Pour Dewey, les valeurs sont d'abord des faits (...) Elles émergent comme les résultats d'une appréciation / dépréciation directe des qualités immédiates d'une situation, d'un événement ou d'un objet » (Bidet, Quéré, Truc, 2011, p. 20-21). C'est-à-dire que toute valuation met en jeu une « sensibilité esthétique, morale, intellectuelle, etc. », en d'autres termes « un capital, sans cesse reconstruit, d'attitudes et d'intérêts "à partir duquel le soi prend acte, se soucie, accompagne et désire" (John Dewey) » (p. 27). Fondée sur une telle sensibilité, toute valuation émerge comme le résultat d'une transaction entre un organisme et un environnement, à partir d'une situation problématique pour parvenir à une appréciation qui soit le fruit d'une enquête et qui vise à sortir de la situation problématique. Ici : valider ou non une (proposition de) scène, chercher à l'améliorer, à identifier des éléments à revoir, etc. Prise comme émergence et processus, une valuation enserme la possibilité de sa propre évolution ; il ne s'agit donc pas forcément d'un jugement définitif. Cet « exercice de l'intelligence dans le traitement d'une situation » (p. 9) correspond ici à une enquête collective qui fait émerger « *ce à quoi nous tenons* manifestement » (p. 11), indissociable de « *ce par quoi* [nous tenons] ensemble » (p. 60). C'est en ce sens que j'ai avancé ci-dessus que toute valuation d'une activité de l'atelier est en même temps (au moins indirectement) valuation du dispositif atelier dans son ensemble. Il est par conséquent postulé qu'un attachement (Hennion, 2013) au dispositif est susceptible d'advenir de la relation dynamique entre un faire (et les premiers objets « film » qu'il occasionne, visibles immédiatement) et un « valuer ». Cet attachement est un résultat de la confiance dans la façon dont est traitée la contribution personnelle de chacun, qui ne se limite pas à la performance pour le film mais s'étend à sa valuation.

Ainsi, la séquence ci-dessus montre à l'œuvre quelques unes des valuations du film en train de se faire et du dispositif dans son ensemble. Faisons ce trajet avec les trois acteurs, Bart,

Douf et Zaed. Pour ce dernier, participer à l'atelier n'est pas clairement discernable d'une activité englobante, « traîner dans le quartier », susceptible de se décliner diversement : se faire des passes de foot avec un ami ou participer à un atelier proposé par la MJC. Cela ne signifie pas qu'il ne s'y attache pas, il manifeste au contraire toutes les conditions d'une attention et d'un engagement : il s'intéresse, participe à l'élaboration du scénario, joue dans les scènes, se soucie de son apparence (il change de chaussures avant de passer devant la caméra)... Pour autant, cela revient quand même pour lui plus ou moins à « traîner dans le quartier ». La semaine suivante, s'il n'est plus blessé, il retournera jouer au foot : en tout cas, il ne participera plus à l'atelier. Pour Bart, la valuation positive de l'atelier et de son propre engagement vient petit à petit : il ne prononce quasiment pas un mot pendant les trente premières minutes de sa présence, profite de moments de distraction entre les prises pour jouer au foot avec Douf. Mais cette valuation intervient *crescendo* : il s'assure que sa scène ne sera pas coupée au montage, manifeste sa déception que l'atelier s'arrête, donne rendez-vous pour la semaine prochaine... La même chose vaut pour Douf, en dehors de la population cible : d'abord recruté pour faire le nombre sur la première scène, il s'impose dans l'action de la seconde scène et plus largement suivra quasiment toutes les futures séances de l'atelier, jouant dans de nombreuses scènes. Si avec son rôle premier de figurant c'est à peine s'il « fait un film ensemble » avec les autres participants, son investissement personnel par la suite modifie radicalement cette situation, ce qui écarte notamment les discussions sur son âge.

A contrario, réaliser le film dans l'espace public du quartier fait que nous croisons fréquemment des adolescents ayant participé à des séances précédentes mais qui cette fois se tiennent à distance, font valoir d'autres choses à faire, ne manifestent pas d'intérêt pour la suite du film, etc. Cela ne signifie pas qu'ils ne participeront plus à l'atelier, simplement que l'attachement alors n'est pas suffisant pour justifier un réengagement. En plein cœur d'une conversation collective sur le contenu de la première scène de Bart et Zaed, une adolescente vient saluer Sam et lui dit : « Vous êtes encore là-d'ssus ?!! » ; elle a participé aux premières séances, participera encore à d'autres (notamment la dernière – voir *infra*), mais ce jour répond à la proposition de participation de Sam par un départ définitif¹³. On comprend que l'intermittence de la participation est une question qui se pose au sein même d'une séance (par les fluctuations de l'attention et des modes d'engagement dans la situation), comme d'une séance sur l'autre (par l'attachement au dispositif et sa durabilité).

En ce qui concerne les valuations plus explicites des scènes réalisées lors de la séquence, elles sont intéressantes pour les motifs avancés par les participants et pour la façon dont elles aboutissent ou non à des modifications du faire. Deux prises de la première scène sont évaluées : pour la première, l'élément central d'enquête est présent avant même le visionnage de la prise, à savoir une inquiétude sur l'audibilité des conversations. La confirmation par le visionnage de son insuffisance conduit les adolescents à demander qu'une nouvelle prise soit réalisée ; les adultes ne s'y opposent pas. Pour la seconde prise, la valuation porte encore sur la question de l'audibilité : malgré un nouveau constat négatif de la part des adolescents (« en fait faut vraiment parler plus fort... »), un adulte leur propose de valider quand même la scène, ce qu'ils font. La troisième valuation, celle de la seconde scène, prend un tour similaire, comme un « mais... oui » (inverse du classique « oui, mais... ») : une réticence

¹³ De manière similaire, le 13 novembre, Mike qui a participé aux premières scènes du film, qui participe encore ce jour, commence par saluer les animateurs d'un : « Oh vous êtes encore en train de tourner un film là ? C'est Hollywood ou quoi ? C'est quand qu'on fait un film après ? Enfin un vrai film cette fois, un qui va passer sur France3 ? ». Ou le 10 octobre, le même Mike après avoir tourné une petite scène : « C'est bon vous avez plus besoin de moi ? » ; et un autre acteur à qui les animateurs demandent de terminer un rôle entamé : « Oh ça se voit, j'suis l'élément principal de votre film !! ». On y reviendra, l'emploi de ces termes par les adolescents marque clairement la différence entre une contribution ponctuelle (presque pour rendre service, sans réel engagement : pour *votre* film) et la contribution personnelle que J. Zask (*op.cit.*) lie à une participation véritable : pour *notre* film.

initiale transformée finalement en validation. D'abord, une critique adulte sur la longueur excessive de la scène (« C'est trop long on piochera dedans ») est immédiatement contrée par une défense adolescente (« Sinon on laisse comme ça aussi »), que Gil accepte. Ensuite, c'est l'inverse : la critique initiale est adolescente (« Ben là on parle pour rien... »), et la défense adulte (« Si, c'est là où vous découvrez le deuxième code »). Au moment du bilan final, Bart défend sa scène, ce qui conduit à sa validation. Cela montre à l'œuvre l'égalisation des positions dans le processus de valuation, et ses conséquences pour l'instauration d'une confiance, voire d'un attachement au dispositif : c'est notamment après cette valuation que Bart prend rendez-vous pour la prochaine séance.

Resacraliser des faces profanées

La fidélité à l'atelier (une participation répétée dans le temps) est liée à de multiples facteurs – ne serait-ce que la disponibilité à ce créneau de jour et d'horaires, pour des adolescents qui ne maîtrisent pas toujours leur agenda. Cela dit, un groupe s'est signalé par une présence très régulière aux séances ; il correspond également au groupe qui, par le biais du dispositif, avait le plus à gagner en termes de resacralisation de faces profanées (Erving Goffman¹⁴), à savoir un groupe d'adolescentes d'origine maghrébine. Elles se sont en effet investies avec gourmandise dans un récit de fiction qui les rendait maîtres de leur quartier, ses véritables « boss », alors que ce n'est pas forcément la place échue aux (jeunes) femmes dans les quartiers populaires, et d'autant moins à celles d'origine maghrébine.

Avant d'en arriver là, observons comment un garçon se saisit de son imaginaire cinématographique (des films de gangsters) pour faire émerger son rôle dans le film, celui d'un tueur professionnel, rôle valorisant pour lui. Lors de la séance du 4 juillet, après la dissolution du premier groupe de participants (voir *supra*), un adolescent de 16 ans environ se dirige vers nous. Il est très motivé à l'idée de jouer dans ce film, à condition d'avoir « le rôle principal » et de « finir à Cannes » avec des « millions d'euros ». Après s'être fait expliquer le principe du film (c'est à lui de construire son éventuel rôle), il fait des propositions rejetées rapidement par les adultes car tournant autour d'un trafic de drogue dans le quartier. Il trouve une nouvelle idée qu'il développe conjointement avec les animateurs : il sera le nettoyeur du film, chargé de supprimer tous ceux qui ont eu entre les mains une clé USB. Seulement, pour mener à bien ce rôle, il devra revenir lors d'autres séances à partir de septembre : « Ah mais je sais pas moi si je suis là en septembre, je serais p't-être parti ». En fait son rôle va continuer tout au long de l'automne par bribes de scènes de nettoyage successives ; mais sa réaction dénote bien l'impossibilité de s'engager à blanc, alors qu'il n'a pas encore participé, qu'il connaît juste Sam comme l'animateur socioculturel du quartier. L'élément prépondérant dans cette séquence concerne l'enchaînement par lequel cet adolescent en arrive à se créer un rôle qui lui convienne (après avoir eu du mal à saisir le dispositif) et avec l'aide des animateurs qui contribuent à l'émergence de ce rôle (après en avoir « censuré » d'autres).

Une autre séquence, lors de la séance du 10 octobre, fait voir à l'œuvre un processus similaire. Ce jour, les trois animateurs réfléchissent avec un jeune de 11 ans environ à la façon de l'inclure dans le film (il s' imagine comme bras droit du nettoyeur), lorsqu'arrive un de ses amis, du même âge et qui veut également participer au film. Gil lui propose de prêter sa voix : « Mais non ! J'veux être dans le film moi ! ». Son ami imagine une histoire où il serait un « avertisseur », ce qu'il rejette vivement. Pour lui, « avertisseur » est proche de « poucave »

¹⁴ Le travail de figuration (*face-work*) est issu d'une partie de l'œuvre de Goffman, en dialogue avec Durkheim, liée aux « cérémonies » et « rituels » du quotidien (voir principalement : Goffman, 1974), d'où toute une série de notions tirées de ce champ sémantique : profanation, resacralisation, etc. La profanation (ou dégradation) d'une face désigne les « actes calculés dans le but de communiquer l'expression d'un mépris complet par des procédés symboliques » (p. 79) ; pris en un sens collectif, comme ici, ce terme se rapproche de la stigmatisation.

(balance), qui revient plusieurs fois dans les conversations comme la pire figure possible. Après avoir demandé la définition de « bras droit », il a trouvé son rôle : « J'peux être les doigts du bras droit de M. Propre. J'veux être un criminel ! J'veux être un méchant ! J'ai envie d'être un meurtrier ! ». À nouveau, l'imaginaire cinématographique des garçons (issu de films où les « méchants » n'ont pas forcément le mauvais rôle) émerge comme la façon la plus évidente pour eux de trouver un rôle dans le film ; se signale encore pour ces adolescents l'importance d'investir une fiction avec un rôle qui soit, d'une manière ou d'une autre, gratifiant pour leur *self*.

Le 13 novembre a lieu la dernière séance avant restitution publique du film une semaine plus tard. Gil et Luc ont donné rendez-vous au groupe de filles qui ont été les plus assidues tout au long de la réalisation du film : il leur faut faire la dernière scène, celle où l'on comprend que ce sont elles qui tiennent le quartier, qui ont commandité les diverses exécutions par le nettoyeur. Cela dit, malgré leur participation régulière, elles viennent moins souvent depuis quelques séances, elles sont moins « saisissables » comme l'ensemble des participants plus âgés : ce sont plutôt les 10-13 ans qui s'approprient désormais le film. À ma question sur cette tendance, Sam confirme : « Ouais les grands arrivaient, "bon vous avez besoin de moi pour quoi là ?", ils faisaient une scène et repartaient tout de suite ». On touche là, on l'a dit (note 13), une différence d'attitude fondamentale : venir faire une scène en passant, comme pour rendre service, est loin de la contribution personnelle à une entreprise collective attendue de la participation (Zask, 2011), d'une véritable appropriation du film. Comme si participer à la fabrication de ce film avait pu être quelque chose qui avait un temps intéressé ces adolescents mais qui peinait à susciter un engagement durable de leur part. Cette tension revient à deux reprises lors de la séance, au cours de laquelle les filles attendues mettent une heure et demi à se retrouver ensemble pour faire la dernière scène. C'est à chaque fois du fait de Sofia, une des actrices de la première heure qui aujourd'hui rechigne, trouve mieux à faire (même ses devoirs trouvent plus de grâce à ses yeux), se laisse convaincre puis regrette.

Troisième séquence : « C'est les filles qui tiennent le quartier », 13 novembre 2012

Sofia arrive enfin vers 18 heures, c'est la seconde des actrices attendues après Alia qui est repartie.

Sofia : Elle est où Alia ?

Sam : Elle est chez le dentiste, elle a dit qu'elle serait là à 18h15

Sofia : Bon ben on l'attend, je ferai rien avant. Et puis j'ai des devoirs à faire... C'est quelle scène qu'il faut faire d'abord ?

Luc : Celle où on apprend que les filles gèrent le quartier, enfin que TU gères le quartier

Sofia : Ah oui c'est pas pareil, c'est ça : c'est moi qui gère le quartier

Du coup le film semble plus l'intéresser, mais en attendant Alia ; elle en plaisante avec Sam qui l'appelle « Sofia Montana » [en référence à Tony Montana, le trafiquant de drogue héros du film *Scarface* de Brian de Palma, 1983], elle corrige en « Kim [son nom dans le film] Montana ».

(...)

Sofia : Finalement je regrette d'avoir fait ce film

Sam : Pourquoi tu dis ça ??

Sofia : Ça sert à rien !

Sam : À kiffer !!

Luc : Faut prendre ça comme une expérience

Gil distribue des cartons d'invitation pour la présentation publique qui aura lieu la semaine suivante

Sofia : Sur un site internet ? Sérieux ? Non je veux pas !

(...)

A 18h40, elles sont enfin là toutes les quatre en même temps : Sofia et Alia, environ 16-17 ans, Samia et Mala (la grande sœur d'Alia) entre 18 et 19 ans. Gil leur fait regarder des scènes, notamment une de celles qui précèdent, avec elles.

Sam : Ça vous dit pas, on fait la suite là ?

Sofia : Ouais mais c'est quoi la suite ?

Samia, qui n'a pas encore participé au film, demande à Gil de lui expliquer. Il récapitule et le projet et le film pour en arriver au point du jour : la dernière scène avant restitution publique.

Gil : C'est là où on se rend compte que Kim elle a la main sur le quartier, que c'est les filles les boss

Samia : Ah je crois que je vais le faire alors !

(...)

Après une nouvelle dispute entre Sofia et Mala sur la question du *leadership* de cette mafia féminine, Mala finit par se positionner de l'autre côté de la caméra : elle tournera. Samia réclame une ligne directrice, que Gil essaie de leur donner, ce qui permet de discuter collectivement sur le contenu de la scène.

Après une dernière cigarette (qui ne doit pas apparaître à l'écran), elles passent à l'acte : neuf prises se succèdent, pour une fin dans la nuit noire et froide de novembre à 19h30. Pendant la deuxième, Alia improvise totalement : « J'ai séquestré Djamel à [résidence X], bâtiment C, rez-de-chaussée... » ; sa sœur y met un terme brutal en criant « coupez ! ». Pour Sam, elle aurait dû les laisser continuer « dans leur délire » mais Mala rabroue Alia sur la localisation précise de sa description.

La troisième prise est globalement bonne, mais dès la fin Mala interpelle les actrices : « Eh les filles on va la refaire ! Je veux que vous parliez plus fort, on vous entend pas ! Vous parlez plus fort, vous articulez bien, vous parlez pas toutes en même temps non plus ! Et puis autre chose, il faut une fin ». Mala multiplie les conseils, proches de la fonction de direction d'actrices : il ne s'agit pas pour elle de se contenter de tenir la caméra, elle « réalise » la scène. Samia s'empare de la dernière injonction de Mala à propos d'une chute à trouver.

Samia : Les filles j'veux une phrase de moralité sur le quartier (...) J'ai trouvé ! « Les apparences sont parfois trompeuses : c'est les filles qui tiennent le quartier ! »

Tout le monde éclate de rire, ce qui valide cette fin, que Samia prononcera. Lors de la quatrième prise, elle donne une description très crue de la séquestration : « tous les membres attachés », « un seul repas » ; à nouveau la réalisatrice l'arrête, appuyée cette fois par Sam. La sixième prise se finit malheureusement par un éclat de rire impromptu au moment de la conclusion. Alia est déçue car elle était fière d'avoir saisi en début de prise une *affordance*, le passage d'une ambulance, pour tourner la tête vers la rue, regarder passer le véhicule et commenter d'un « c'est bon pour nous, ça, les filles » (symbolisant leurs « exécutions » précédentes auxquelles elles font référence dans la scène). Gil et Luc la rassurent : elle n'aura qu'à faire les mêmes gestes dans la prochaine prise (à savoir tourner la tête vers la rue et commenter) car ils pourront ajouter au montage le bruit de sirène, voire les lumières de gyrophare. Cette option est collectivement retenue.

L'argument que je voudrais avancer est que la réalisation de cette scène est l'occasion d'une valuation du dispositif à travers ce qu'il leur permet à elles, adolescentes du quartier. Pour cela, je m'appuie sur l'ordre de l'interaction selon Erving Goffman, principalement à partir de la lecture qu'en propose Céline Bonicco (2008). Elle interprète la sociologie de Goffman comme « une tentative pour penser la *régularité* de l'action sociale sans la confondre avec la *reproduction* » (p. 27), d'où sa focalisation sur les cas d'interprétation subversive : quand la

subversion dans l'interaction peut avoir des conséquences sur les structures macro-sociales (Goffman prend pour exemple les suffragettes). D'où également sa lecture d'*Asiles* (Goffman, 1968), ces institutions condamnées à l'échec car dépourvues de réelles relations sociales en dehors de « segments hiérarchiques polarisés dans une seule direction », des internés vers le personnel encadrant (Bonicco, *op.cit.*, p. 40) ; ces institutions qui obligent par conséquent les internés à une « vie clandestine », par le biais de ce que Goffman appelle des « adaptations secondaires » destinées à resacraliser leur face dégradée¹⁵. « Si des croyances dévalorisent le moi des individus au point d'être mortifères pour lui, elles sont par là même privées de leur substrat. Le moi ne doit pas être trop profané, faute de quoi le social lui-même est menacé » (p. 44). Cela signifie que le social a besoin de faces valorisées pour se perpétuer ; si elles sont trop ravagées, les agents sociaux doivent trouver des moyens interactionnels pour les resacraliser. Dans le meilleur des cas, cela peut aboutir à une modification des règles macro-sociales vers une « *égalisation des conditions* » (p. 45).

Pour analyser la dernière séquence à partir de cette lecture de Goffman, l'argument ne serait pas tant que nos sociétés démocratiques créent comme des « asiles » avec les quartiers populaires, mais qu'elles contribuent à y dégrader de manière ciblée de multiples faces – d'autant plus celles des (jeunes) femmes, d'autant plus quand elles sont d'origine maghrébine. Ce ravage des faces a lieu au moment où la prétention à l'égalisation des conditions est la plus forte du fait du projet démocratique. Dès lors, le film participatif ouvre une brèche, dans laquelle ces adolescentes s'engouffrent certes non sans des réticences régulièrement manifestées (« j'ai des devoirs à faire »), mais avec un plaisir grandissant au fil des prises. Sans les demandes répétées des adultes (transis de froid) d'en finir, le tournage aurait pu durer encore longtemps... Cela montre que ce que le film permet n'est pas qu'une « idée », c'est aussi un faire, particulièrement un faire ensemble qui performe l'idée dont il est question ; celle-ci n'est plus seulement une « phrase de moralité », elle devient réelle au moins dans l'espace du film : « c'est [effectivement] les filles qui tiennent le quartier ». Cette performativité de la scène par sa réalisation collective est sensible dans la façon dont elles investissent leur rôle, saisissant les *affordances* d'événement (Pecqueux, 2012) comme une ambulance qui passe, poussant leur rôle jusqu'à la limite et la dépassant parfois (les récits de séquestration). Elle s'étend en outre jusqu'au choix du lieu de tournage, non anodin : « Si on gère le quartier alors on se met sur la murette ! » (Samia).

Le résultat n'est certes pas une modification des règles macro-sociales : les adolescentes se saisissent moins du potentiel égalitaire de l'ordre de l'interaction qu'elles ne l'utilisent pour inverser les hiérarchies instituées¹⁶. Il ne s'agit donc pas d'une remise en cause de relations inégalitaires mais d'un échange de position par lequel elles passent de dominées à dominantes. De plus, rien ne permet de penser que le travail de resacralisation de la face puisse s'étendre à un collectif plus large que celui des adolescentes participantes au film (comme celui des jeunes femmes, ne serait-ce que de ce quartier). Il n'en reste pas moins que la participation au dispositif leur a fait « bénéficiaire » de quelque chose, selon le mot de Zask, à ceci près qu'elles ont moins reçu une part qu'elles ne l'ont prise, s'en sont emparées.

Conclusion

Une telle fiction participative apparaît comme un espace tout à la fois fragile et privilégié pour resacraliser des faces dégradées – le parallèle peut être à nouveau tenté avec les

¹⁵ Voir aussi Joseph, 2007b : pour lui, les adaptations secondaires « témoignent de l'envers de la demande institutionnelle de participation lorsque cette demande ne parvient pas à masquer des rituels de domination transparents » (p. 102).

¹⁶ Et cette inversion est explicite, ce dont témoigne le cadrage de la chute, « Les apparences sont parfois trompeuses... » : il s'agit par là d'aller à l'encontre de la perception ordinaire.

rappeurs et ce que leur « prise de micro » leur permet de ce point de vue. Cette dimension semble en tout cas déterminante pour que le dispositif gagne la confiance des participants, même si cette confiance peut ne pas être durable et même si participer au film ne se fait que par intermittences. Pour que la participation puisse être un lieu où resacraliser des faces dégradées ou plus simplement retrouver la face, elle se doit au moins (sans garantie de succès) de laisser pleinement les agents « contribuer », apporter une part véritablement personnelle et qui ait des conséquences pour le collectif (Zask, *op.cit.*, p. 203sq) ¹⁷. Dans ce cadre, les évaluations réalisées ensemble, selon une certaine égalisation des conditions, sont décisives car elles dotent les contributions personnelles de conséquences qui n'engagent pas que les personnes, mais l'ensemble du collectif occasionné. Ce qui est tenu en respect par les adultes, au seuil du film, a trait à un imaginaire *gangsta* trop proche de certaines situations dans ces quartiers (le trafic de cannabis) ou trop réaliste dans sa description (une séquestration précisément localisée ou crument détaillée). Ces formes de « censure adulte » sont généralement contrebalancées par l'aide à la formulation d'une autre contribution cinématographique, qui puisse également valoriser le participant comme dans le cas du « nettoyeur ». Sur ce plan, on voit que la frontière est ténue puisqu'assassiner ou séquestrer sont acceptés et non s'adonner au trafic de cannabis. Ainsi, l'inclusion ou la mise à distance de ce que les adolescents emportent avec eux dans le dispositif est objet de négociations en situation, qui permettent au moins à une partie de leur personne de contribuer au film.

Il reste l'asymétrie originelle : on l'a noté, le film n'est pas devenu « notre » film, il est resté le « leur », celui des animateurs. Cela montre encore la fragilité d'un tel dispositif et plus généralement l'enjeu de la participation : que nos décisions / contributions aient des conséquences communes dont nous nous sentions responsables. Cette fragilité est liée à la confiance, qui ne s'est pas prolongée ici en appropriation globale, sans doute du fait de contributions personnelles nécessairement morcelées, dans le temps et dans l'objet « film ». Un peu comme si, lors de la réfection participative de mon espace public dégradé, on me demandait de choisir la couleur d'une peinture et ensuite de m'enthousiasmer pour la globalité de la réfection. Je peux m'enthousiasmer pour celle-ci, mais il me sera plus difficile de me l'approprier pleinement. L'appropriation, la responsabilité vis-à-vis du résultat d'un dispositif participatif a ainsi trait à un engagement personnel, durable dans le dispositif.

Références bibliographiques

- Berger M., 2011, « Micro-écologie de la résistance. Les appuis sensibles de la parole citoyenne dans une assemblée d'urbanisme participatif », in Berger M., Cefaï D., Gayet-Viaud C. (dir.), *Du civil au politique. Ethnographies du vivre-ensemble*, Bruxelles, Peter Lang, p. 101-131.
- Bidet A., Quéré L., Truc G., 2011, « Ce à quoi nous tenons. Dewey et la formation des valeurs », in Dewey J., *La formation des valeurs*, Paris, La découverte, p. 5-64.
- Blondiaux L., Fourniau J.-M., 2011, « Un bilan des recherches sur la participation du public en démocratie : beaucoup de bruit pour rien ? », *Participations* 1, p. 8-35.
- Boissonade J., 2001, « Pratiques d'agrégation juvénile et dynamique du proche », *Les Annales de la recherche urbaine* 90, p. 173-181.
- Bonitto C., 2008, « Rigidité et souplesse de l'ordre de l'interaction », *Klesis* 6 (2), p. 27-45, <http://www.revue-klesis.org/pdf/Klesis-Bonitto.pdf> (accès le 10/04/2012).
- Breviglieri M., 2007, « L'arc expérientiel de l'adolescence : esquive, combine, embrouille, carapace et étincelle », *Education et sociétés* 19, p. 99-113.

¹⁷ Déjà en se contentant de rendre possible l'émergence de ce travail de figuration et non en cherchant à livrer une solution clés en main (par exemple en imposant un scénario tourné vers un plus grand respect envers les jeunes femmes du quartier).

- Cantelli F., Garon F., Schiffino N., 2013, « Participation et pouvoirs : pour une lecture renouvelée », *Politique et Sociétés* 32 (1), p. 3-19.
- Carrel M., 2006, « Politisation et publicisation : les effets fragiles de la délibération en milieu populaire », *Politix* 75, p. 33-51.
- Carrel M., Neveu C., Ion J. (dir.), 2009, *Les intermittences de la démocratie. Formes d'action et visibilité citoyennes dans la ville*, Paris, L'Harmattan.
- Cavell S., 2003, *Un ton pour la philosophie. Moments d'une autobiographie*, trad. fr. par Laugier S., Domenach E., Paris, Bayard.
- Cefaï D., avec Carrel M., Talpin J., Eliasoph N., Lichterman P., 2012, « Ethnographies de la participation », *Participations* 4, p. 7-48.
- Dewey J., 2003, *Le public et ses problèmes*, trad. fr. par Zask J., Pau, Publications de l'Université de Pau / Farrago / Léo Scheer.
- 2011, *La formation des valeurs*, trad. fr. par Bidet A., Quéré L., Truc G., Paris, La découverte.
- Gibson J.J., 1979, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin Company.
- Goffman E., 1968, *Asiles. Etudes sur la condition sociale des malades mentaux*, trad. fr. par Lainé L. et C., Paris, Ed. de Minuit.
- 1974, *Les rites d'interaction*, trad. fr. par Kihm A., Paris, Ed. de Minuit.
- Hammou K., 2012, *Une histoire du rap en France*, Paris, La découverte.
- Hennion A., 2013, « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements », *SociologieS*, <http://sociologies.revues.org/4353> (accès le 01/07/2013).
- Joseph I., 2007a, « Pluralisme et contiguïtés », in Joseph I., *L'athlète moral et l'enquêteur modeste*, Paris, Economica, p. 437-459.
- 2007b, « Asiles. Le reclus, le souci de soi et la folie dans la place », in *Ibid.*, p. 101-108.
- Pecqueux A., 2007, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan.
- 2012, « Les affordances des événements », *Communications* 90, p. 215-227.
- 2014 [à paraître], « Tordre l'attention. À propos de quelques principes descriptifs d'ajustements perceptifs en situation », in Citton Y. (dir.), *L'économie de l'attention*, Paris, La découverte.
- Piette A., 2013, « Au cœur de l'activité, au plus près de la présence », *Réseaux* 182, p. 57-88.
- Talpin J., 2010, « Ces moments qui façonnent les hommes. Eléments pour une approche pragmatiste de la compétence civique », *Revue française de science politique* 60 (1), p. 91-115.
- Zask J., 2011, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Lormont, Le bord de l'eau.

Résumé

Cet article est une ethnographie de la réalisation par des adolescents d'un film numérique participatif en pied d'immeuble dans un quartier populaire. Il en rend compte en mettant en évidence les contraintes du dispositif ; en montrant que malgré ces contraintes, le film se poursuit et se recommence à chaque séance, en puisant une part importante de sa dynamique dans une dimension collective, sa valuation ; enfin en analysant les conséquences « heureuses » susceptibles d'en émerger (quoique difficilement), à savoir permettre à certains adolescents de revaloriser, par le biais du film, leur face dégradée.

Mots-clés

Film participatif / quartier populaire / adolescence / ethnographie / valuation / travail de figuration

Title

Recovering the face through participation. Ethnography of an artwork tenuously elaborated by teenagers in a popular district

Summary

This paper is based on the ethnography of a digital and participatory movie by teen-agers in a popular district. It relates this movie's production by underscoring the device's constraints ; by showing that the movie, despite these constraints, is going on, restarting during each meeting by drawing an important part of its dynamic on a collective dimension, its valuation ; finally by analyzing the « felicitous » consequences likely to emerge from it (even with difficulty), namely to enable some teen-agers to restore their ravaged face through the movie.

Keywords

Participatory movie / popular district / teenage years / ethnography / valuation / facework