



HAL
open science

Enquêter avec Jules 2.0. Théâtraliser l'enquête et un territoire

Jeanne Drouet, Marie-Thérèse Têtu-Delage

► **To cite this version:**

Jeanne Drouet, Marie-Thérèse Têtu-Delage. Enquêter avec Jules 2.0. Théâtraliser l'enquête et un territoire. Traverser les communs, Apr 2018, Saint-Etienne, France. hal-01962054

HAL Id: hal-01962054

<https://hal.science/hal-01962054v1>

Submitted on 16 Jun 2021

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.

Enquêter avec Jules 2.0
Théâtraliser une enquête et un territoire

Jeanne Drouet, Marie-Thérèse Têtu-Delage

Résumé / Abstract :

Dans le projet des dronards, notre rôle de socio-anthropologues a consisté en un accompagnement et une observation de la façon dont l'équipe d'artistes explorait et enquêtait sur un terrain qui est aussi un territoire en reconversion. Nous décrivons cette manière d'enquêter à partir des matériaux produits par les artistes et tentons de la qualifier en adoptant un point de vue goffmanien. Il s'agit de voir en quoi ce dispositif encourage des formes de récit et de présentation de soi inédites, et en quoi ces narrations du réel nous informent et/ou nous questionnent. Que produit une enquête menée avec un rover et théâtralisée de la sorte ? Comment, de notre point de vue de socio-anthropologues, sont ici problématisés et le dispositif d'enquête et le territoire ?

Our role as socio-anthropologists in the “Dronards” project was to accompany and observe how a team of artists was exploring and investigating an area under territorial restructuring. On the basis of their artistic productions, we describe how they were investigating this territory before trying to qualify their specific approach in a Goffmanian perspective. We aim to understand how this approach brought about unique modes of narration and self-presentation, and how these narratives can inform and/or challenge us. What is the particular contribution of Jules, the rover, to the investigation? What are the benefits of this theatrical approach? From the standpoint of socio-anthropology, how does this approach allow us to question both our methods and the territory itself?

Biographie :

Marie-Thérèse Têtu est socio-anthropologue, chargée de recherche CNRS, rattachée au Centre Max Weber (UMR 5283 CNRS). Ses travaux actuels s'intéressent aux dimensions publiques du travail d'histoire, de mémoire, et de patrimonialisation ainsi qu'à la pluralité des rapports au passé.

Jeanne Drouet est docteure en anthropologie et ingénieure au CNRS, rattachée au Centre Max Weber (UMR 5283). Dans le laboratoire, sa principale mission consiste à accompagner les recherches mobilisant l'image ou les technologies numériques (en tant qu'outil, méthode, voire objet d'étude).

Les dronards est un collectif d'artiste pluridisciplinaire fondé par Laurent Petit, Aurélien Durand et Adelin Schweitzer en 2014. Sous l'invitation de l'association lyonnaise AADN promouvant les arts et cultures numériques, et dans le cadre de son programme *Espèces d'Espaces Publics*, le collectif atterrit en juillet 2017 à Villeurbanne pour le tournage d'un nouvel épisode. C'est aussi à cette occasion que nous rejoignons le projet et le collectif, avec notre casquette de socio-anthropologues.

L'épisode villeurbannais¹ – du moins la phase qui s'est déroulée en 2017 - s'articule autour de la dérive urbaine de Jules, un *rover* (engin roulant télécommandé) équipé d'une caméra légère, dans deux quartiers de la ville : Grandclément et Bel-Air-Les-Brosses. Adelin Schweitzer le bricole et le perfectionne durant ses temps de repos et le pilote lors de la déambulation, tandis que Pina Wood l'interprète et l'apprivoise, c'est à dire apprend à communiquer par son biais, immergée dans son « point de vue » grâce à un casque immersif. À eux deux, les artistes forment « la bête à deux dos », autrement dit, un binôme inséparable pour garantir la bonne conduite de Jules. Les habitants de Villeurbanne, eux, le rencontrent et s'entretiennent avec lui. Pendant ce temps, Gaëtan Bailly, positionné en recul, filme les scènes d'interaction. Durant une résidence d'une quinzaine de jours, chaque soir, les images tournées par Jules et par Gaëtan sont visionnées et commentées par l'ensemble de l'équipe. Quelques jours après cette période de dérive et de visionnage, Simon Le Lagadec procède à un nouvel entretien avec les personnes qui ont rencontré Jules pour recueillir leurs impressions sur l'expérience vécue. Enfin, neuf pastilles vidéos sont montées en vue de permettre un temps de retour et d'échange auprès des habitants ou autres personnes concernées ou intéressées par la démarche. Une première restitution a eu lieu en octobre 2017.

1 Bande annonce de cet épisode : <https://vimeo.com/255629451>



Figure 1. La « bête à deux dos », Jules et un jeune habitant. Photo : Gaëtan Bailly – Les dronards.

Dans ce cadre et durant cette phase du projet, notre rôle de socio-anthropologues a consisté en un accompagnement et une observation de la façon dont l'équipe d'artistes explorait, enquêtait sur un terrain qui est aussi un territoire. Nous avons assisté et parfois participé à plusieurs temps de tournage, visionnage et d'échanges. Ce faisant, nous nous sommes demandées : que produit une enquête menée avec un *rover* et théâtralisée de la sorte ? Comment, de notre point de vue, sont ici problématisés le dispositif d'enquête et le quartier ?

En proposant ce retour réflexif sur l'enquête avec Jules, nous posons la première pierre d'une collaboration entre chercheurs et artistes. L'exercice nous permet de dégager des pistes de recherche que ce travail d'artiste a pu nous inspirer, dans l'idée de poursuivre l'aventure avec un meilleur tressage de nos méthodes et modes opératoires. Nous considérons que l'approche artistique et l'approche scientifique, même si elles restent distinctes, peuvent se féconder mutuellement et gageons qu'elle aboutisse, en l'occurrence, à l'établissement d'un véritable partenariat de recherche.

Dans un premier temps nous décrivons et tentons de qualifier cette manière d'enquêter. Tout en la rapprochant de l'enquête ethnologique, de l'ethnographie filmique, nous essayons de dégager ce qu'elle a de singulier. Dans un second temps, nous décrivons les situations produites par l'introduction de Jules à la façon d'Erving Goffman et, plus précisément, à l'aune de la métaphore théâtrale.

1. Qualifier l'enquête

1.1 Points communs entre l'enquête des dronards et la démarche ethnologique

Qu'est-ce qui rapproche l'enquête des dronards de celle que l'on mène souvent en sociologie ou ethnologie ?

Il y a d'abord la figure Jules, qui peut être vue comme une sorte d'avatar de l'ethnologue. Dans la première pastille vidéo, qui correspond à la première journée de dérive de Jules à Villeurbanne, le *rover* semble perdu dans un monde dont il ignore tous les codes, un peu comme l'est l'ethnologue qui explore pour la première fois des contrées lointaines². Face à une personne attendant le tramway visiblement peu intéressée par l'échange direct avec le robot, Jules – interprété par Pina Wood - s'interroge : « Je ne suis pas sûre que ce soit un véritable être humain. Aucun mouvement. Cible repérée. C'est quoi cette histoire de vitre entre vous et moi ? Vous recevez mon signal ? ». Dans cette même scène, les mouvements de tête du robot, dirigés par Adelin Schweitzer, sont saccadés et balayent l'espace environnant à la recherche de repères. Ainsi, les artistes nous plongent habilement dans la situation étrange de découverte du monde à travers Jules. Autorisons-nous à rapprocher cette entame des premières lignes des *Argonautes du pacifique occidental*, ouvrage célèbre du père de l'enquête ethnographique, Bronislaw Malinowski :

« Imaginez-vous soudain, débarquant, entouré de tout votre attirail, seul sur une grève tropicale, avec, tout à côté, un village d'indigènes, tandis que l'embarcation qui vous a amené cingle au large pour bientôt disparaître. Puisque vous vous installez dans un secteur réservé aux Blancs, avec pour voisin un commerçant ou un missionnaire, vous n'avez rien à faire et pouvez commencer aussitôt votre travail d'ethnographe. Imaginez encore que vous soyez débutant, dépourvu d'expérience préalable, sans rien pour vous guider ni personne pour vous aider (...) Ceci correspond point pour point à ma première initiation sur le terrain, sur la côte sud de la Nouvelle-Guinée. » (Malinowski, 1989)

Clifford Geertz (1996) a mis en évidence la façon dont Malinowski posait l'intrigue de son arrivée dans les lieux par le biais de procédés littéraires et ces quelques lignes montrent le talent de l'ethnologue en la matière. Dans notre cas, le mode et les régimes d'expression changent puisque les artistes usent de procédés d'ordres oraux, cinétiques et cinématographiques pour mettre en scène l'arrivée de Jules à Villeurbanne.

Autre point commun ou rapprochement possible entre l'enquête des dronards et la démarche des ethnologues : le souci de Pina de reprendre le vocabulaire de « l'autochtone » lorsqu'elle interprète Jules. En effet, la comédienne a tendance à répéter ce qui vient de lui être dit, et même à adopter les mots de ses interlocuteurs comme des catégories pertinentes d'analyse du territoire ou de la situation. Dans la discipline, on parle parfois de « point de vue émic » pour qualifier cette attitude. Sylvie Fainzang, travaillant sur les représentations de la maladie, s'en réclame par exemple comme suit :

² On dépeint ici l'image d'Epinal de l'ethnologue aventurier, ô combien fantasmée et cultivée par les aficionados de la discipline.

« La construction de mon objet s'est appuyée sur un point de vue résolument émic, à savoir qui tente d'appréhender l'objet à partir des catégories pertinentes pour l'informateur. (...) souci de ne pas reléguer des catégories locales comme non pertinentes pour l'étude. (...) Est maladie, donc, ce que les sujets désignent comme telle. » (Fainzang, 1994)

Sans raviver le débat sur l'opposition emic/etic (De Sardan, 1998), il est intéressant de noter que cette attention à l'égard des mots des interlocuteurs de terrain va dans le sens de la reconnaissance par les artistes d'une expertise aux habitants de Villeurbanne sur leur propre territoire. Face à eux, Jules se positionne comme un novice qu'il convient d'initier.

En outre, comme dans le cadre d'une enquête ethnographique, il semble nécessaire aux artistes d'accorder beaucoup d'importance au travail préparatoire avec les interlocuteurs de terrain. Cela passe le plus souvent par une série d'échanges informels qui ont lieu avant ou en parallèle de l'arrivée de Jules, lors de repérages dans le quartier. Prendre soin de présenter le projet, exposer ses intentions, se mettre d'accord avec les enquêtés de ce qui peut être ou pas filmé lorsque la situation semble le réclamer, veiller à ce que l'intrusion de Jules ne mette jamais en péril ou en difficulté les acteurs même si elle peut les surprendre, rendre les habitants complices de la scène à tourner... Voilà autant de précautions prises ou de négociations qui permettent l'établissement de ce « pacte établi tacitement entre observateur et observés qui légitime et rend possible la situation d'« enquête » ethnographique » (Albert, 2016). Pour pouvoir tourner une scène dans un club de MMA (Mixed Martial Arts), l'équipage de Jules a procédé à une série de négociations avec le patron du lieu. Au départ réticent, l'attitude bienveillante et attentive des artistes convainc peu à peu ce dernier tant et si bien qu'il autorise le tournage dans sa salle d'entraînement de scènes que nous allons décrire et analyser plus loin.

S'il est possible, à divers niveaux, de comparer la posture de Jules et ses acolytes à celle de l'ethnologue ou de l'ethnographe, peut-on également user de l'expression consacrée, à savoir parler d'« observation participante » pour qualifier l'activité des dronards ? Initialement dans la discipline, user du fameux oxymore est une façon d'assumer le fait que la présence de l'enquêteur impacte toujours la situation observée. Ici la présence de Jules produit un tel effet dans les lieux où il arrive qu'il semble plutôt inadéquat de parler d'observation participante. L'inversion des termes – soit la mention de « participation observante » – apparaît et se multiplie plus tard dans la littérature pour signifier une position plus interventionniste de l'enquêteur ; où la participation prend le pas sur l'observation. La locution inversée paraît plus pertinente pour qualifier l'activité ethnographique en question. Il faut d'ailleurs souligner – et nous y reviendrons – que cette attitude est tout à fait propice à l'enquête. Ici, il est même possible de dire que c'est l'intrusion du rover et parfois celle de la bête à deux dos qui fait émerger le matériau d'enquête. Autrement dit, l'arrivée surprenante de Jules est source de connaissance pour celui ou celle qui se met à observer attentivement la scène en examinant les réactions des uns et des autres.

1.2 Une enquête filmique

L'enquête des dronards est aussi (et peut-être même d'abord) une enquête filmique. À ce titre, nombre de réflexions soulevées en sociologie/anthropologie visuelles peuvent être mobilisées pour réfléchir au dispositif mis en place.

Dans les articles ou ouvrages relatant la mise en place d'une ethnographie filmique, les effets produits par la caméra sur le terrain sont fréquemment commentés parce qu'ils présentent souvent un intérêt pour le chercheur. Lorsqu'il tourne le film *Tourou et Biti, les tambours d'avant* (1971), Jean Rouch s'étonne par exemple que le rituel de possession qu'il est venu filmer advienne au moment où il déclenche sa caméra pour un dernier plan-séquence (ses dernières dix minutes de bobine). Ce phénomène lui apporte en quelque sorte des informations supplémentaires sur l'objet de sa recherche. De la même façon, les réactions à la présence de Jules et la bête à deux dos dans l'espace public sont précieuses et intéressantes pour l'enquêteur.

Il est possible d'aller encore plus loin dans cette réflexion en avançant que l'intérêt de beaucoup de films ethnologiques et plus largement de documentaires réside – au moins pour partie - dans ce qu'ils donnent à voir de la relation entre le filmeur et le filmé. L'un des éléments qui rend les pastilles vidéos issues de l'enquête des dronards passionnantes (et aussi plaisantes) tient justement au fait qu'elles nous narrent l'histoire de la rencontre entre Jules, un *rover* qui est aussi un filmeur, et les habitants de ce quartier.

Le recours au film dans nos disciplines permet au chercheur de mettre en place des situations de retour avec ses enquêtés qui s'avèrent tout à fait précieuses pour la recherche : l'échange ouvert sur la base du visionnage ouvre des opportunités pour s'engager dans une démarche de co-production des savoirs. Ce sont aussi des temps profitables pour un ré-aiguillage ou affinage, comme le note Patrick Deshayes, ethnocinéma :

« Les projections constituent en anthropologie visuelle non la phase terminale d'un film, mais une phase de travail de recherche d'une anthropologie réciproque. Ces interactions alimentent la recherche et peuvent être considérées dans une continuité avec le terrain puisqu'elles vont modifier les recherches futures. » (Deshayes, 2013, p. 63)

Dans le même esprit, le montage et la projection des pastilles vidéos autour de la dérive de Jules sont vus comme une étape intermédiaire du projet, et pas comme son aboutissement. Deux séances de projection ont déjà eu lieu à Villeurbanne et les prochaines actions des dronards dans la ville devraient de nouveau mobiliser ce matériau audiovisuel comme substrat pour poursuivre le projet.

1.3 Un enquêteur éclaté et un filmeur « possédé »

Reste à dégager ce qui est propre à l'enquête des dronards, ce qui la rend singulière. La première dimension originale voire inédite de cette forme d'enquête a trait à la figure de l'enquêteur. Celle-ci apparaît de manière éclatée : enquêtent à la fois Jules le rover, Adelin le pilote, Pina l'interprète, Gaëtan le filmeur et Simon qui intervient a posteriori pour mener une sorte de « contre-enquête » en collectant les réactions et retours d'expérience des enquêtés. L'enquêteur possède donc en quelque sorte cinq têtes, chacune présentant un apport bien spécifique.

Il existe des difficultés (ou défis communicationnels) relatifs à cet éclatement : Pina, en charge d'échanger avec les habitants, doit développer une très grande habileté interactionnelle. Parler à travers Jules est une activité extrêmement exigeante. La comédienne et dramaturge devra opérer une série d'ajustements progressifs pour « mettre au point » la prosodie la plus adaptée aux situations d'interaction. De plus, cette activité requiert – assez paradoxalement - un travail kinesthésique important, notamment pour se synchroniser avec le pilote de Jules (Adelin) et former ainsi un binôme performant : la bête à deux dos. Les déplacements et mouvements de caméra opérés par Gaëtan, le filmeur, sont également fonction de ceux de Jules et de la bête à deux dos. Ces quatre acteurs sont complètement interdépendants dans le dispositif. Ils bougent ensemble, et doivent rester très concentrés pour ce faire. Pour le filmeur, cela exige également d'être sans cesse attentif à la tension champ/hors-champ. En somme, le locuteur-enquêteur éclaté doit tenter de « refaire corps ».

Cette nouvelle façon d'enquêter va de pair avec une nouvelle façon de filmer. Il existe ici ce qu'on pourrait appeler un « point de vue subjectif machine » plutôt atypique. Lors d'une des séances de dérushage, Adelin affirmait que « la machine produit de beaux plans par elle-même ». Mais se s'arrêtant pas sur ce simple constat, l'artiste veille à ce qu'on en tire les conséquences pour l'écriture filmique. En faisant directement référence à Tziga Vertov et son concept de *ciné-oeil*, il cherche à rappeler que ce que l'on verra dans la production finale résulte d'une combinaison entre l'oeil (l'objectif) du rover et les yeux des différents opérateurs présents (pilote, interprète, second filmeur, monteur). Ainsi, dans les pastilles vidéos, le point de vue du rover est pris en compte. Ce que génère Jules est considéré. Dans la pastille correspondant au premier jour d'exploration de la ville, Jules est même amené à l'expliquer clairement. Alors qu'un enfant lui demande s'il est en train de filmer, il répond : « C'est plus compliqué que ça. En fait, je vois avec une caméra. »

En amont, durant le tournage, Pina, du fait du casque immersif qu'elle porte, peut ressentir, percevoir cette vision-machine. L'expérience en question fait fortement écho à celle de « ciné-transe » décrite comme suit par Jean Rouch :

« Au lieu d'utiliser le zoom, le cameraman réalisateur pénètre réellement dans son sujet, précède ou suit le danseur, le prêtre, l'artisan, il n'est plus lui-même mais un « œil mécanique » accompagné d'une « oreille électronique ». C'est cet état bizarre de transformation de la personne que j'ai appelé, par analogie avec les phénomènes de possession, la « ciné-transe » » (Rouch, 1978)

Le phénomène décrit par l'anthropologue cinéaste est accentué, décuplé avec le casque immersif. De plus, la possession de l'opérateur par la machine est d'autant plus forte que Pina ne se contente pas de voir et percevoir, elle parle aussi *via* la machine.

Si l'enquêteur est pluricéphale, l'un des opérateurs complètement possédé par la machine, qu'en est-il des enquêtés ? Jules est un enquêteur qui repousse d'emblée certaines personnes, tandis qu'il attire très fortement les enfants. Plus globalement, on peut affirmer que la population et l'attitude des enquêtés est toute relative à l'apparence de cet enquêteur original. L'« effet rover » est donc considérable. De plus, du fait du caractère surprenant du dispositif filmique, un très grand nombre d'enquêtés décrivent ou commentent la situation de communication atypique qu'ils sont en train de vivre. Roman Jakobson (1963-1973), en proposant un schéma des différentes fonctions du langage, parlait de fonction phatique pour qualifier ces échanges dont l'objet principal est la communication elle-même. Ce phénomène est fréquent lorsque les dronards enquêtent, au point que les rencontres de Jules deviennent de parfaits tremplins pour parler de la relation homme-machine avec les enquêtés. Simon, l'enquêteur qui revient sur le terrain quelques jours après le passage de Jules, a notamment récolté la réaction d'une assistante maternelle croisée par Jules dans un parc. Après avoir fait le récit de sa rencontre avec le rover, cette dernière lui livre son regard sur les nouvelles technologies :

« Après la dérive, moi je trouvais, c'est effectivement s'il y a une caissière qui est devant vous, qui est en train, malgré tout, d'enregistrer vos articles, et si vous êtes au téléphone en train de discuter avec la grand-mère, je trouve que c'est un manque de tact. Par rapport à ça, autant aller tout seul devant une machine et qu'il n'y ait pas de relation ! C'est ça, qui me gêne, moi. C'est un peu le savoir-vivre qu'il faut faire autrement. Il va falloir inventer un savoir-vivre avec tous ces appareils qui sont entre nous ! »

Ainsi, si l'enquête des dronards ressemble à divers titres à une enquête ethnographique et filmique « classique », elle possède aussi des traits originaux qui sont tous peu ou prou associés à la situation d'interaction créée par le dispositif. D'où l'intérêt d'adopter un point de vue goffmanien sur la situation pour aller plus loin dans son analyse et dans la définition de pistes de recherches associées.

2. Goffman, Jules 2.0 et la mise en scène d'un territoire ordinaire

Le sociologue Erving Goffman (1973) prend pour objet la vie sociale qui s'organise dans les limites physiques d'un lieu, d'un immeuble, d'un établissement, ou d'une rue. Il se demande : comment une personne se présente-t-elle ? Comment présente-t-elle son activité aux autres ? Comment gère-t-elle les impressions qu'elle laisse ? Que peut-elle et ne peut-elle pas faire lors de l'interaction ? Il regarde alors le monde comme une pièce de théâtre dont il tire des analogies avec la vie réelle.

Dans la vie quotidienne un individu en interaction avec un autre individu est donc vu par Goffman comme un acteur en représentation, dans la mesure où il doit maintenir une

définition convenable de la situation, c'est à dire qu'il doit maîtriser l'impression qu'il donne de son activité au cours de sa représentation par différents procédés de mise en scène. Il doit influencer les autres participants et il joue toujours un rôle, lequel peut être différent selon la nature des interactions. Il dispose de différents modes opératoires que nous tentons dans le cas des dronards de repérer et de qualifier.

Après avoir accompagné les dronards dans leurs explorations, nous faisons l'hypothèse que Jules 2.0 serait un accélérateur, un provocateur et un amplificateur d'interactions. Il fonctionnerait comme un miroir grossissant de la théâtralité du monde ou plutôt il théâtraliserait le monde ordinaire afin de faire parler un territoire et ceux qui l'habitent, de leurs activités et de leur manière de voir, de représenter et se représenter le monde, leur monde.

Pour poursuivre notre raisonnement et l'analogie goffmanienne, nous nous centrons sur une séquence vidéo dans laquelle Jules s'introduit dans une salle de sport MMA située dans une usine désaffectée. Lors de cette scène, négociée et préparée avec le gérant de la salle, Jules rencontre et entre en interaction avec le jeune sportif le plus talentueux du club. Si la séquence était préparée et mise en scène en amont par les artistes, l'action leur échappe lorsque le sportif improvise un entraînement avec la machine et se met à lui faire des confidences.



Figure 2. La cage du club de MMA et le match improvisé entre Jules et le sportif. Photo : Gaëtan Bailly – Les dronards.



Figure 3. En « scène » et à gauche de l'image, le sportif du club de MMA en pleine confidences avec Jules. En « coulisses », la sociologue qui observe et la bête à deux dos qui interprète et pilote Jules. Photo : Gaëtan Bailly – Les dronards.

2.1 Jules introduit de la confusion dans la répartition des rôles et dans la mise en scène

Selon les situations que crée l'intrusion de Jules sur la scène nous pouvons nous demander :

- Qui est l'acteur ? Jules ? La comédienne qui donne sa voix à Jules et définit la situation ? Le sportif qui se lance dans un match d'improvisation avec Jules ?
- Qui est le public ? Ceux qui sont présents et regardent la scène ? La machine Jules ? La caméra de Jules qui se focalise sur l'interaction ? Gaëtan et sa caméra qui filme la scène ? Le sportif qui regarde et réagit aux sollicitations de la machine, ou nous qui regardons ces films ?
- Qui est le metteur en scène ? Adelin qui téléguide Jules, observe la situation, et dirige la comédienne ? Le sportif qui interagit avec la machine ? L'entraîneur qui maîtrise et contrôle la présentation de soi et de sa salle de sport ? Le montage des images de cette représentation ?

Plusieurs équipes sont là en représentation, et coopèrent pour contrôler les impressions et maîtriser la situation. Les rôles sont à la fois répartis, multiples et dissociés à l'image de Jules qui est un acteur éclaté. Mi femme-mi machine, roulant des mécaniques ou se faisant prendre dans les bras par un homme désarçonné mais gardant la face. On

s'aperçoit vite que cette machine à voix humaine est pilotée, interprétée par des humains qui conduisent ses actions. Elle peut tantôt se faire mécanique équipée, augmentée, et revenir à sa condition de machine, tantôt grâce à la distance qu'elle instaure éveiller et mettre à jour des sentiments, des affects que la pudeur entre deux êtres humains n'autoriserait peut-être pas. Réduite à sa forme et sa condition de machine elle peut attirer, focaliser l'attention. Elle peut aussi accorder de la considération, flatter, en montrant leur supériorité aux partenaires de l'interaction dans une relation homme machine, ou d'homme à homme médiée par la machine sans risquer de perdre la face.

Tout le monde joue le jeu, se donne une façade permettant de garder la face, de rester maître de la présentation de soi et de contrôler les impressions du public. La machine et le dispositif donnent peut-être alors l'occasion de mettre en avant la meilleure image de soi.

Il n'existe pas dans la réalité des conduites qui seraient toutes de spontanéité et d'autres toutes entières de cérémonie, il est possible de devenir acteur dans une situation et devenir public dans une autre. En faisant ainsi Jules révèle, met à nu une grande part de ce qui se joue dans nos multiples interactions et nos relations sociales. Il met en scène la présentation de soi de gens ordinaires qui vivent leur vie et habitent ce territoire.

2.2 Le décor, la scène, les régions et leurs strates multiples

Au théâtre, il est coutumier de dire qu'il y a la scène et les coulisses. Dans la vie sociale Goffman distingue trois régions. La région antérieure, le lieu ou la scène où se déroule la représentation, ici la salle de sport, qui se trouve dans le décor d'une usine désaffectée et réaffectée. La région postérieure qui serait la zone des coulisses, normalement invisible du public, qui serait là où l'on se prépare pour le spectacle, où l'on peut tomber les masques, se laisser aller ou rectifier la représentation. Au théâtre, on doit contrôler la région antérieure, la scène, éviter les intrus qui risqueraient de démasquer les acteurs, de bousculer la représentation, séparer les acteurs des publics qui ne doivent pas avoir accès aux coulisses. Et Goffman ajoute une troisième région, la région extérieure souvent occupée par des intrus, des délateurs, des traitres et des espions qui ne doivent pas faire partie du spectacle. Cela peut aussi être des personnes qui sont absentes de la représentation mais qui possède à son sujet des informations inattendues. On peut penser aux spécialistes, aux experts, mais nous y reviendrons plus tard.

Là encore Jules déroute l'ordre habituel des choses tout en en reprenant les codes. Quel est le *décor* ? L'usine désaffectée, la salle de sport MMA, ou la salle de sport cachée à l'étage comme une sorte d'atelier clandestin d'une chaîne de supermarché de la musculation gygagym ? Chaque acteur choisit le décor auquel il s'accroche pour faire sa représentation ou encore selon les décors auxquels il a ou non accès. Jules ne sera pas autorisé à accéder par la salle de musculation, il ne choisira pas de passer par les sombres couloirs que doivent traverser les simples visiteurs, il empruntera la sortie des artistes par l'escalier extérieur par choix esthétique peut-être ou pour les besoins du

scénario qu'il est en train d'imaginer.

La *région antérieure*, la scène est bien celle de la cage de la salle de sport et de la rencontre choisie, négociée entre Jules et un acteur enrôlé dans la figure et la représentation du sportif idéal de MMA. Les deux acteurs, Jules et le sportif, se livrent alors à des confidences publiques et à un match d'improvisation théâtrale. Tout le monde coopère pour cette entreprise de présentation de soi autant maîtrisée par Adelin le guide que sous le contrôle de l'entraîneur gérant de la salle. Tout ceci avait été négocié auparavant dans ce qu'on peut appeler les coulisses et la zone postérieure.

A propos *des coulisses et de la zone postérieure*, la frontière entre les coulisses et la scène est poreuse. Tout du moins, les dronards, de temps à autre, exposent les coulisses et nous montrent ceux qui en définitive tirent les ficelles qu'ils l'appellent la bête à deux dos ou la base. Alors que d'autres fois ils se cachent du public avec lequel ils entrent en interaction. Ces divers dispositifs confirment que dans la vie nous sommes bien dans une représentation au cours de laquelle nous jouons tous un rôle ou des rôles.

Mais nous pouvons aussi considérer que les coulisses sont mobiles et multiples. Cela peut être les négociations qui ont été menées avant ou qui se sont poursuivies pendant et après le montage pour permettre au gérant de garder le contrôle de son image. C'est aussi le moment quand, avant l'entrée sur scène, l'interprète de Jules répète dans la cour et le pilote de Jules répare sa machine. Les coulisses, ce sont également les moments durant lesquels Jules est filmé seul et fait un retour réflexif à voix haute à destination donc du public des films à propos de la scène et de la situation qu'il vient de vivre. Les discussions en off du sportif et de Pina sans l'intermédiaire de Jules se passent elles aussi en coulisse de la scène principale.

2.3 Que nous dit (ou pas) cette intervention artistique de ce territoire en reconversion ?

En théâtralisant le monde, les dronards le mettent en scène pour que le public en devenant acteur soit représenté et se représente. Au bout de cette exploration, il en ressort que ce n'est pas un territoire en attente de la rénovation urbaine, ni une énorme friche abandonnée et livrée à des activités marginales. Il y a des gens et des activités qui mettent en cause l'adéquation stricte entre espace conçu et espace vécu. Le territoire existe et fonctionne d'abord à travers des usages qui sont complexes, y compris dans les territoires en phase de reconversion. Jules fait émerger la figure non pas seulement de l'habitant mais du citadin en tant qu'acteur urbain à part entière.

Cependant, il y a des *régions extérieures* et des personnes extérieures à la scène. Elles apparaissent peu ou pas dans les films montés. En revanche, des indices se trouvent dans les rushes. Et c'est la somme de ces indices qui nous a mis sur la piste d'un projet de recherche que nous souhaiterions poursuivre avec les dronards.

La région et les personnes extérieures ce sont ceux qui ne font pas partie de la scène et de la représentation, ce sont les faits qui menacent la cohérence d'une représentation et l'impression qu'elle donne mais qui pour autant font partie de la définition

de la situation ou autrement dit du contexte. Souvent ces faits, doivent être cachés ou sont tenus secrets. Ce peut être des secrets inavouables, des secrets stratégiques cachés au public afin de l'empêcher de s'adapter de façon efficace à la situation, ou des secrets d'initiés. Ce sont les spécialistes, les experts ou encore les décideurs qui ont une autre définition de la situation, d'autres formes d'action et d'expression. Ils ne donnent pas d'informations qu'ils réservent au monde secret des experts ou ils tiennent deux discours : un pour la façade, la communication avec leurs propres procédés de mise en scène, leur manière d'arranger le décor ; et un autre discours pour les initiés.

Qui sont ces personnes extérieures, invisibles ou absentes de la représentation, quelles sont les traces et les indices de leur présence/absence à partir desquels mener l'enquête et rassembler de la documentation ? Ce peut être les concurrents sur un territoire qui semble particulièrement occupé par les salles de sport populaires et bon marché qui pourtant n'apparaissent pas dans la communication officielle.

C'est aussi le monde de la sous-traitance, de l'occupation temporaire de locaux d'activité à bas prix et de réseaux. Quand Jules quitte les lieux, l'entraîneur redevient gérant, reprend son business et réactive le réseau des Géorgiens. Il est en fait sous-locataire de gigagym géré lui aussi par un Géorgien. Ils ne sont ni amis ni associés mais ils ont en commun leur origine commune qui facilite les affaires.

Poursuivons l'enquête. Qui est propriétaire des lieux, du foncier, comme on dit chez les experts ? En visitant le quartier avec une chargée de mission de la métropole de Lyon, nous avons appris qu'il s'agit de la famille Partouche, grand propriétaire foncier à Villeurbanne mais aussi une des grosses fortunes de France, propriétaire et gérant de casinos. On en arrive à cette grande opération de renouvellement urbain de la métropole lyonnaise qui associe et met en scène les mondes des politiques comme les élus, des techniciens comme les chargés de mission de la métropole et du Grand Lyon, des agences privées d'urbanisme comme l'ANMA (Agence Nicolas Michelin et associés), des propriétaires fonciers comme Partouche, des promoteurs immobiliers comme Bouwfonds Marignan et des investisseurs. Et qu'est ce que l'on trouve dans la littérature les concernant ou qu'ils produisent eux mêmes ? Dans un état des lieux qui nous a été fourni par les techniciens de la Métropole, nous trouvons une plaquette de présentation du projet urbain évoquant le génie des lieux :

« le plan guide de l'ANMA propose de s'appuyer sur les éléments identitaires du quartier (mixité, patrimoine bâti et paysager, image industrielle) afin d'accompagner son développement (...) dans le but de sauvegarder l'esprit Grandclément cet inventaire recense les éléments bâtis et paysagers incarnant le génie des lieux et méritant une certaine forme de préservation ou d'accompagnement de leur évolution ».

De quelle évolution s'agit-il ? La littérature scientifique sur ces opérations donne quelques pistes. Pour les décideurs, aménageurs et promoteurs immobiliers il s'agirait d'entrer dans le top 15 des second cities :

« Le grand Lyon vise l'entrée dans le Top 15 des métropoles européennes et s'inscrit dans une compétition à l'échelle européenne avec les second cities (Barcelone, Francfort, Milan)... Il s'appuie sur une politique de l'offre auprès des ménages, entreprises et investisseurs qui vise à vendre la ville et ses avantages comparatifs. » (Jouve, 2009)

Dans cette perspective, les techniciens de la métropole de Lyon seraient enrôlés comme courtiers :

« Les emprises deviennent l'objet de négociations entre la mission et un des propriétaires fonciers (Partouche) quant à leur valorisation et la cession de droits à construire au promoteur Bouwfonds Marignan. Les responsables techniques du Grand Lyon se retrouvent à exercer un rôle de courtier entre propriétaires fonciers et promoteurs. » (Guironnet, 2016)

Enfin, les promoteurs immobiliers anticiperaient les attentes des investisseurs. Selon l'un d'entre eux, interrogé pour l'enquête, leurs attentes se caractériseraient par la recherche d'une qualité de locataires et d'une flexibilité des locaux selon le respect des standards pour lesquelles « on se doit d'être aussi sélectifs que si on était investisseurs, plus le locataire s'engage sur une durée longue, plus il est de qualité, mieux on vendra l'immeuble. »

Ces grands desseins de la métropole pour le quartier Grandclément sont à mille lieux des vies ordinaires et des partenaires du théâtre du quotidien mis en valeur par Jules.

Pour poursuivre

Sur le plan méthodologique, l'enquête des dronards revisite les canons de l'enquête ethnologique tout en apportant des propositions inédites. La figure de l'enquêteur éclatée, la place accordée au « point de vue machine » et la faculté du dispositif à susciter des paroles « phatiques » (portant sur la situation de communication) sont trois traits singuliers de cette enquête qui permettent, dans le cadre de l'exploration villeurbanaise, de faire émerger des paroles inattendues en facilitant leur mise en récits.

En théâtralisant le monde, les dronards le mettent en scène pour que le public en devenant acteur soit représenté et se représente. Au bout de cette exploration, il en ressort que ce n'est pas un territoire en attente de la rénovation urbaine, ni une énorme friche abandonnée et livrée à des activités marginales. Le territoire existe et fonctionne d'abord à travers les usages qui sont complexes y compris dans les territoires en phase de reconversion. Jules fait émerger la figure non pas seulement de l'habitant mais du citadin en tant qu'acteur urbain à part entière.

Ainsi, le dispositif des dronards permet de venir « au secours des petits récits de

rues ou de quartiers », mais la ville étant aussi « le théâtre d'une guerre des récits » (De Certeau, 1990) il reste cependant à imaginer la façon dont ils pourraient être mis en tension avec ceux des urbanistes, promoteurs immobiliers, élus. Comment dans et avec le dispositif Jules 2.0 faire exister ces absents, les secrets du monde des propriétaires fonciers, des aménageurs et leurs régimes de discours sur le « Top 15 » des métropoles européennes, sur la financiarisation discrète des second cities ? Comment la communication médiatisée par la machine et le jeu théâtral peut faire coexister et dialogiser les récits des gens ordinaires avec ceux des « décideurs » ?

Références bibliographiques

ALBERT, Bruce, Écrire « au nom des autres », Retour sur le pacte ethnographique, in Erikson P. (ed.) *Trophées : études ethnologiques, indigénistes et amazonistes*, Société d'Ethnologie, 2016.

DE SARDAN, Jean-Pierre Olivier. « Émique », *L'Homme*, t.38, n°147, 1998, Alliance, rites et mythes. p. 151-166.

DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien*, Tome 1. et 2, Gallimard, (1980) 1990

DESHAYES, Patrick, « Trois expériences filmiques pour interroger l'anthropologie visuelle », *Mondes contemporains*, n°3, 2013, p. 41–64.

FAINZANG, Sylvie, « L'objet construit et la méthode choisie : l'indéfectible lien », *Terrain*, n°23, 1994, p. 161–172, URL : <http://terrain.revues.org/3110>.

GEERTZ, Clifford, *Ici et Là-Bas. L'anthropologue comme auteur*. paris, Métailié, 1996, (« Leçons de choses »)

GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne - La présentation de soi*. Paris, Les Editions de minuit, 1973 [1959].

GUIRONNET, Antoine, « Une financiarisation si discrète ? La circulation des standards de la filière des investissements en immobilier tertiaire dans les politiques de développement urbain du Grand Lyon », *Métropoles* [En ligne], 19, 2016, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 16 novembre 2018. URL:<http://journals.openedition.org/metropoles/5371>

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, t. 1 et t. 2, 1963-1973, Éditions de Minuit.

JOUVE, Bernard, « De la métropole d'équilibre à 'Lyon Inc.' », in Boino, P. (sous la direction de), Lyon, *La production de la ville*. Marseille, Parenthèses, 2009, pp. 126–143.

MALINOWSKI, Bronislaw, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Paris, Gallimard, 1989 (1922)/

ROUCH, Jean, *La Caméra et les Hommes. Pour une anthropologie visuelle*, Mouton, 1978.

ROUCH, Jean, *Les Tambours d'avant : Tourou et Bitti*, France, 20 min. 16 mm., 1971, CNRS audiovisuel - CFE.