



**HAL**  
open science

# L' "interculturel", une expression de l'imaginaire social de l'altérité

Michel Rautenberg

► **To cite this version:**

Michel Rautenberg. L' "interculturel", une expression de l'imaginaire social de l'altérité. *Hommes et migrations*, 2008, L'interculturel en débat, pp.30-44. <halshs-00371581>

**HAL Id: halshs-00371581**

**<https://shs.hal.science/halshs-00371581v1>**

Submitted on 27 Jan 2019

**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.



HAL Authorization

## L' « interculturel », une expression de l'imaginaire social de l'altérité

(paru dans *Hommes et migrations*, « L'interculturalité en débat », hors série, nov 2008), p 30-44

Le mot « interculturel » peut évoquer le « dialogue entre deux cultures », l'enrichissement mutuel entre deux sociétés qui échangent entre elles : c'est le sens qu'on trouve dans la déclaration de l'UNESCO sur la diversité culturelle ou dans les textes qui célèbrent *l'année européenne du dialogue interculturel*. « Interculturel » renvoie aussi à un double (ou triple...) héritage culturel avec ce que cela peut avoir d'effets sur la vie quotidienne des personnes ou des groupes, le mot pouvant alors être associé à l'idée d'une plus grande richesse culturelle, ou au contraire d'un risque pour la collectivité plus globale de voir son unité menacée. Une troisième conception existe, l'interculturel comme sous-discipline ou spécialisation du marketing, des sciences de la communication et de la pédagogie<sup>1</sup>, mais nous ne l'évoquerons pas ici. « Interculturel » renvoie donc à un vaste ensemble de significations. Les spécialistes ont pu construire des réflexions poussées sur le sujet<sup>2</sup>, L'Unesco a créé en 2007 une chaire « Mémoire, culture et interculturalité ». Notre objectif n'est pas cependant de faire un tour d'horizon des très nombreux travaux sur la question. Nous nous en tiendrons au « dialogue » et à l'échange d'une part ; au « double » (ou triple...) héritage d'autre part tels qu'ils sont souvent évoqués dans les conversations courantes et dans le sens commun.

Une deuxième chose nous interroge quant au terme interculturel. Le passage de l'adjectif au substantif n'est pas anodin. Il qualifie. Dire d'une relation entre deux groupes réputés avoir des cultures différentes - dans la mesure où nous acceptons cette essentialisation discutable de la culture, nous y reviendrons- qu'elle est interculturelle n'engage guère sur ce que nous supposons de cette relation et de la différence entre les deux groupes. En revanche, la substantivation de l'adjectif indique que nous admettons que puisse exister une situation ou un concept, appelé « interculturalité ». Ce qui était une caractéristique de la confrontation entre deux sociétés, ce qui permettait de décrire un lien entre deux sociétés, peut devenir un état propre à une société, à un groupe particulier, ou alors être un ensemble organisé de notions permettant d'analyser ce groupe, cette société. On devrait alors supposer qu'il y aurait des sociétés dites « interculturelles » et d'autres qui ne le seraient pas, ou des groupes sociaux « interculturels » et d'autres qui ne le seraient pas. Cette substantivation mérite d'être discutée. Elle constitue le point de départ de notre réflexion.

Nous verrons successivement quelques lieux du discours commun sur l'interculturalité : l'altérité, la culture, le marché. Puis nous proposerons l'hypothèse qu'en définitive, ce qui permet le mieux de comprendre ce que recouvre le terme dans nos sociétés, c'est de le rapporter à la construction de nos imaginaires sociaux, l'interculturalité fonctionnant comme nombre d'autres formes de l'imaginaire collectif, par exemple l'imaginaire national bien connu des anthropologues et des historiens<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Relativement peu développée en France, ces spécialisations sont courantes dans certains pays de tradition anglo-saxonne comme le Canada.

<sup>2</sup> Par exemple l'ouvrage récent de Jacques Demorgon, 2007, *Critique de l'interculturel. L'horizon de la sociologie*, Anthropos, qui analyse le bien pensant de l'interculturel et défend une conception de l'interculturel comme forme de la complexité des sociétés.

<sup>3</sup> En particulier depuis les travaux bien connus de Benedict Anderson ou d'Edward Saïd (voir bibliographie).

## **Interculturalité et altérité**

Ces sociétés « interculturelles », c'est à dire celles qui seraient vouées à l'interculturalité, elles sont pour nous, Français, des sociétés « autres ». La France ne se déclare pas interculturelle (et encore moins « multiculturelle » ou « multiethnique » pour reprendre une analyse ancienne de Jean Loup Amselle, qui soulignait que pourtant beaucoup de choses se passent comme si existait une « ethnie » des Français « de souche »). Le fait que cohabitent et se soient mélangés depuis des siècles dans le creuset national Bretons, Auvergnats, Provençaux, Alsaciens, Italiens, Polonais et bien d'autres n'a pas fait de la France une nation pluriculturelle, et on ne parle pas d'interculturalité pour évoquer les relations qui existent ou ont pu exister entre eux. En France, l'interculturalité est généralement associée à « d'autres », à des réputés étrangers, à des sociétés qui ne sont pas la notre (le Mexique, l'Inde, l'Afrique du sud, le Canada, voire le Québec ...). Parfois, le mot désigne une dynamique de métissage pouvant conduire à une forme de syncrétisme culturel<sup>4</sup>. Quand le terme « interculturel » est appliqué à la France, il exprime une situation que vivent des populations réputées immigrés ou étrangères sur notre sol : les immigrés turcs, arabes ou africains. Etrangement, le qualificatif semble moins concerner les Anglais, les Néerlandais ou les Italiens pourtant nombreux sur le territoire national.

Dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agisse d'une singularité culturelle que l'on perçoit chez les autres, ou de celle qui est plus ou moins associée à une crainte de dilution de l'identité nationale chez soi, on peut dire que l'interculturalité est souvent perçue comme une forme de l'altérité. Or cet « autre » que l'on évoque alors, **il** (à éliminer) est un « autre » plus imaginé –ou imaginaire– dans sa différence que réellement connu et éprouvé. On imagine sa différence plus qu'on la connaît. C'est une première remarque : « interculturalité » évoque pour nous une altérité qui relève largement de ce que l'on imagine être la distance culturelle entre « eux » et « nous ». Avec ces « autres », nous aurions des différences marquantes, différences religieuses, différences ethniques, différences culturelles. Nous n'évoquerons pas ici les différences religieuses et ethniques, concentrons nous sur les différences dites culturelles, ou présentées comme telles. Mais bien sur, il faut expliquer, sinon définir, ce que nous appelons alors « culture ».

## **Interculturalité, culture(s), marché**

Il y a pléthore de définitions, d'approches, de conceptions de la culture. Nous n'avons pas la prétention en quelques mots de présenter une synthèse critique sur la notion. Ajoutons que selon qu'on est plutôt anthropologue, plutôt sociologue ou plutôt historien de l'art, pour nous en tenir à ces disciplines, notre approche de la culture sera également différente. La proposition que je fais ci-dessous est donc provisoire et évidemment discutable. Elle est guidée par le souci de sortir des catégories académiques et de rendre compte des dynamiques actuelles de recomposition de la notion. Il n'est plus possible de nous en tenir aux approches classiques des ethnologues (la culture assimilée à un catalogue plus ou moins sophistiqué des caractéristiques propres à une société), ni à celle des gens « cultivé » rapportant la culture à l'excellence des choses de l'esprit. Il n'est pas plus pertinent d'opposer culture « savante » et culture « populaire », terroir et exotisme, loisir et délectation, sans se préoccuper de la pluralité des registres que nous avons tous en chacun de nous et que nous défendrons au gré des circonstances (Lahire, 2004). Nous allons également décliner une conception de la culture qui permettra d'approfondir la notion d'interculturalité.

- Dans la tradition philosophique et sociologique européenne, la culture a souvent été pensée comme un processus de dépassement de soi, d'avancée dans la connaissance et le savoir. La culture accompagne le processus de « civilisation »

---

<sup>4</sup> On pense au Brésil par exemple, qui de Roger Bastide à François Laplantine en représenterait l'exemple paradigmatique.

comme le disait Norbert Elias. Avec ce qui peut lui être associé : les pratiques de distinction, l'élitisme, la domination d'un groupe social sur les autres. On ne parle pas d'interculturalité dans ce cas, on parlera d'influence, parfois d'hybridation : hybridation entre le jazz et la musique concrète ou entre la peinture académique et la bande dessinée (Lichtenstein), influence de la peinture japonaise sur l'œuvre de Matisse, etc.

- La culture peut être perçue comme un ensemble de pratiques ou de signifiants qui vont circuler dans des sphères plus ou moins étendues et/ou fermées. L'interculturalité est alors un genre de métissage esthétique, une hybridation entre des formes d'expression collective qu'il est cependant hasardeux de vouloir attacher de manière trop directe à des groupes ou à des sociétés. Compte tenu de nos propos précédents, ce serait par exemple le jazz, musique métisse, interculturelle et hybride entre toutes, dont les origines oscillent entre les chants religieux protestants et une tradition africaine discutée, en tout cas certainement liée au souvenir de l'esclavage et à ses effets dans les Etats-Unis de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, musique qui n'a ensuite cessé de s'agrégier les expressions musicales étrangères –juives, brésiliennes, manouche, etc.- ou savantes pour se transformer tout au cours du XX<sup>ème</sup> siècle (Milesi, 2006). On pourrait aussi citer la chorégraphie moderne qui s'est ressourcée dans les danses « exotiques » dès les années folles (Décoret-Ahiha, 2004) avant de trouver dans les danses sites « urbaines » de nouvelles sources de transformation dans le dernier quart du XX<sup>ème</sup> siècle. Dans un autre registre, c'est aussi la cuisine anglaise qui a emprunté nombre de ses produits et saveurs à ses colonies ou les restaurants chinois en France qui associent des recettes cantonaises ou pékinoises avec des produits locaux et un service bien français, etc. La liste de ces pratiques culturelles et artistiques qui ont emprunté à d'autres traditions, jusqu'à parfois en être profondément transformé, serait sans fin, au point qu'on peut s'interroger sur ce que signifie une pratique artistique ou culturelle non métissée, non interculturelle.

- La culture peut être perçue comme un ensemble de pratiques, de signifiants, mais aussi de représentations collectives et de sentiments partagés qui sont propres à un groupe, qui sont en quelque sorte son bien commun. La culture devient alors identitaire. Il y a une abondante littérature scientifique sur cette question qui a fait le miel des ethnologues dits « culturalistes ». Dans une autre perspective, Benedict Anderson (1996) a montré que cette culture à laquelle on s'identifie a été l'un des principaux instruments de la construction des nations, pour le meilleur et pour le pire, et qu'elle était donc étroitement reliée au politique et à la mise en place d'idéologies nationales –voire nationalistes pour reprendre l'analyse de Ernst Gellner (1989). Peut-on dès lors lui associer une déclinaison interculturelle ? C'est là l'un des principaux paradoxes de l'interculturalité. Peut-elle exister quand la culture est brandie comme l'essence même de l'identité collective ? Quand elle peut être, nous le voyons encore aujourd'hui, un instrument puissant de mobilisation idéologique et politique ? Nous aimerions croire que cela est possible, sinon facile. Mais il y a là une véritable aporie de nos sociétés : nous faisons parfois « comme si » l'interculturalité était en train de devenir une pratique normale sinon courante, un horizon de notre modernité, alors qu'il y a une contradiction entre la manière dont nos identités culturelles collectives ont été modelées dans le cadre de politiques de construction des nations, et le discours transnational, transcommunautaire ou transethnique qu'on entend par ailleurs.

- La culture est un ensemble de biens, marchands ou non marchands, en tout cas qui circulent comme n'importe quels autres biens. L'interculturalité est alors un marché qui met en circulation des motifs exotiques revus à la sauce occidentale (mais on pourrait faire la même analyse depuis un point de vue brésilien, chinois ou

indien : Assayag, 2005). Une grande partie des musiques dites « du monde » en sont le meilleur exemple : ce que nous voyons en France, par exemple, de la musique Gnawa du Maroc est une interprétation à l'européenne pour les besoins du marché d'un genre musical traditionnel. De la même façon, le marché de la peinture frémit régulièrement de la « découverte » de tel ou tel « style » national ou ethnique, en fait une stylisation plus ou moins commandée par des galiéristes : ainsi il existe un « genre » bulgare qui se vend bien dans les pays germaniques<sup>5</sup>, un genre « haïtien, un genre « africain » etc. En fait, l'exotisme est une valeur marchande qui se développe particulièrement depuis la colonisation de l'Afrique –mais on peut aussi relever le phénomène aux Etats-Unis et au Canada vis-à-vis des Natives (Shelton, 2005)- qui va largement contribuer à modeler les productions « artistiques<sup>6</sup> » des pays concernés à travers le commerce et la demande occidentale. Ces objets portent des significations variées selon les lieux où sont échangés et il est notable que leurs producteurs vont tenir compte de ces destinations au moment de la fabrication. Ainsi nombre d'objets africains possédés par les musées occidentaux ont été produits en tenant compte des exigences du commerce des objets ethniques avec les Européens (Fabian, 1998, cité par Shelton, 2005 : 94).

Notre classification n'est bien sûr pas étanche. Toute pratique ou représentation peut relever d'un registre et d'un autre, successivement ou simultanément. Ce qui est culturel au sens de l'excellence pour les uns, sera d'abord un bien culturel pour d'autres, ou encore la simple expression d'une identité sociale singulière. Par exemple, le discours commun glisse souvent d'une conception de la culture comme ensemble de pratiques de danse, de chant, de traditions religieuses ou sociales, à un discours sur l'identité. Nous passons facilement d'une conception de la culture comme inventaire de pratiques et de formes d'expression à une conception de la culture comme qualité ontologique d'un groupe humain. Dans les médias, il est devenu banal d'assimiler la culture comme pratique avec le marché des biens culturels, comme la marchandisation de la culture nous conduit à le faire. Il faut aussi souligner que les « spécialistes » de la culture ne sont pas exempts de paradoxes et de confusion. Ainsi, on trouve encore des professionnels du patrimoine qui ne voient pas malice à apprécier un objet africain ou océanien dont on sait qu'il a de forte probabilité d'avoir été produit pour les besoins du marché des antiquités, tout en dédaignant les objets similaires produits dans leurs propres pays et vendus dans les magasins aux souvenirs ou sur les étals des marchés artisanaux<sup>7</sup>. C'est qu'en matière de culture, l'exotisme reste une dimension importante de nos imaginaires collectifs.

La difficulté qui semble être associée à la définition de la culture, les confusions et les superpositions que nous faisons entre plusieurs registres, provient du fait que nous avons souvent une conception statique de la culture, que nous la considérons comme un catalogue. Vieille critique faite aux anthropologues héritiers de Franz Boas qu'il faut probablement réactiver à l'heure où les biens dits « culturels » constituent une part considérable de l'économie mondiale et des « flux » entre les régions du monde (Appadurai, 2001). Nous devons considérer la culture comme un processus et non comme un bagage dont on pourrait

---

<sup>5</sup> Enquêtes personnelles. Ces toiles montre des scènes qu'on pourrait qualifier de baroques par leur composition, une peinture influencée par la peinture d'icônes très prisée dans le pays et par un style national bulgare qui, dans les années 30 puis parfois pendant le communisme faisait une large part aux scènes tirées de la vie quotidienne, tout en exprimant une certaine violence, frisant parfois la pornographie.

<sup>6</sup> Il faut étendre cette production aux objets « rituels », parfois aussi utilitaires qui ont en commun d'entrer dans le marché des objets ethniques.

<sup>7</sup> Je me souviens avoir visité à la fin des années 1990 une importante fabrique de bijoux dans le département de l'Ardèche dont l'un des principaux marchés était l'Afrique occidentale. Les bijoux dessinés et produits en Ardèche étaient revendus à des grossistes qui les écoulaient comme authentiquement africains sur les marchés d'Abidjan ou de Dakar.

faire l'inventaire. Elle n'a pas de contenu propre mais elle est en transformation permanente. Ceci ne signifie pas l'obsolescence de la notion de culture pour comprendre les sociétés, mais plutôt qu'il faut la considérer dans une perspective constructiviste, comme l'un des processus fondamentaux de la construction collective de nos manières de nous définir collectivement non pas à partir d'un quelconque contenu (le « *cultural content* » dont parle Fredrik Barth), mais plutôt à partir de la construction processuelle et incessante des limites que nous donnons à nos identités collectives. Dès lors, ce qu'il faut envisager, c'est la dynamique qui existe entre les 4 registres que nous avons évoqués. La culture, nous la comprendrons comme le résultat de la mise en œuvre par les acteurs sociaux des logiques de distinction et d'excellence, de l'expression des identités collectives, de la production et des échanges commerciaux et des pratiques et des représentations sociales qui pourront être reconnues, on non, comme relevant du domaine de l'art.

Il faut alors penser l'interculturalité dans ces dynamiques. Lorsque Bela Bartok enquête au début du XX<sup>ème</sup> siècle sur les musiques populaires hongroises, répertoriant nombre de chants et de partitions tziganes, et qu'ensuite il les transcrit pour le piano ou pour des quatuors, il associe des pratiques et des esthétiques tziganes à un cadre orchestral classique. Mais il nourrit également la culture nationale hongroise avec cette musique « ethnique » et il est souvent considéré comme le musicien « national » hongrois (Voigt, 2006). Bela Bartok synchrétise la musique populaire et la musique dite savante, il apporte un élément jugé déterminant à la culture nationale ; mais nous connaissons cette musique parce qu'elle a été produite et distribuée sur le marché. Nous pourrions dire la même chose des multiples sources qui ont enrichi le jazz, qui est aujourd'hui une pratique musicale à la fois populaire et savante, identitaire (ou distinctive pour certains groupes sociaux) et universelle. Il faut insister sur le fait qu'aujourd'hui la culture s'inscrit dans le cadre d'un marché économique, qu'on ne peut plus penser l'une sans l'autre, et que les problématiques de l'interculturalité ne peuvent pas se penser en dehors de l'industrie des biens culturels (comprise au sens le plus large, intégrant le marché de l'art, le tourisme, la mode, l'agroalimentaire etc.). Nous ne voulons pas dire que tout est économique et marchand, mais que la marchandisation des productions culturelles imprime sa marque sur l'ensemble du champ culturel, quel que soit le registre concerné. C'est par rapport à ce marché qu'on se positionne, pour s'en féliciter si on considère qu'il participe à la « démocratisation » de la culture, ou pour s'y opposer, mais alors les standards culturels que nous utilisons, même si c'est pour les détourner, nous ont été généralement apportés par le marché de la culture plutôt que par l'héritage familial ou l'école. C'est par la télévision plus que par la lecture que nous connaissons Maupassant. Il ne s'agit pas de minorer les nombreuses institutions et les lieux qui ne s'abandonnent pas aux logiques de la rentabilité, mais de comprendre que même là, les productions culturelles et artistiques dites « commerciales » vont intervenir, certes pour être contestées, détournées, mais elles participent également à la formation de notre identité culturelle. Ces mécanismes sont anciens. Ce qui est nouveau, c'est la rapidité avec laquelle ces images circulent, ainsi que la profusion des images « ethniques » et « culturelles » dans notre environnement. Notre imaginaire interculturel est sans cesse sollicité, il nous pousse à consommer, à faire du tourisme, à picorer dans les cultures des uns et des autres. Arjun Appadurai avait montré que l'une des principales caractéristiques de la mondialisation était en effet le rôle central des flux d'images dans la construction des imaginaires collectifs et des émotions collectives. C'est ainsi qu'on peut, également, traiter de la notion d'interculturalité.

### **Imaginaires de l'interculturalité et pratiques artistiques**

L'imaginaire est une dimension essentielle, et peut-être insuffisamment prise en compte par les sciences sociales, de notre manière de vivre ensemble, de nous accorder (ou de nous désaccorder) les uns aux autres. Cornélius Castoriadis (1975) a montré que les

imaginaires sociaux sont étroitement articulés aux formes de l'institution de la société. Aux institutions évoquées par Catoriadis, principalement l'Etat et les institutions de pouvoir, nous ajouterons la part considérable que prennent aujourd'hui les médias et les institutions culturelles dans la production de nos imaginaires collectifs. La manière de reconfigurer les notions de proximité et d'éloignement, de proposer de nouvelles solidarités collectives, d'en réaffirmer de plus anciennes caractérise probablement ces imaginaires (Appadurai, 2001). A la fin de l'empire austro-hongrois, c'est par l'imaginaire que les Hongrois passaient des pratiques culturelles que sont les danses traditionnelles étudiées par Bartok à l'identité nationale hongroise et qu'aujourd'hui encore, dans notre imaginaire de Français, musique tzigane et Hongrie sont étroitement associées, même si ce n'est historiquement pas très juste. Le lien entre imaginaire, institutions d'Etat et renforcement des identités collectives a été largement démontré depuis l'ouvrage de Benedict Anderson sur l'imaginaire national. En prolongement des travaux de Michael Herzfeld (1997) sur l'identité grecque, nous pouvons étendre la problématique des liens entre imaginaire sociaux et construction des identités collectives à des collectifs plus restreints, par exemple une ville (Rautenberg, 2005) ou à des objets moins englobants que la nation comme l'imaginaire patrimonial de l'immigration (Rautenberg, 2007)

Le traitement de la question interculturelle par l'imaginaire et l'émotion est fréquent dans les équipements artistiques et culturels, dans les formes contemporaines de l'art plus généralement qu'il s'agisse de la musique, du théâtre, des arts picturaux ou de l'écriture. Concernant la musique –particulièrement les musiques dites « populaires », qu'il préfère appeler « musique de masse »<sup>8</sup> – qui empruntent aujourd'hui plus encore qu'hier à tous les registres culturels, Denis-Constant Martin rappelle qu'elle n'est pas une simple activité de loisir, elle ne se confond pas plus avec une stricte activité de création –ou de reproduction– esthétique. « Les musiques découpent l'espace en territoires sonores, espaces possédés mais toujours disputés où le son est l'instrument de marquage comme les graffitis ou les armes » (p 144)<sup>9</sup>. Les musiques sont étroitement associées aux identités sociales et culturelles. Ainsi, les musiques urbaines de l'Afrique colonisée sont-elles nées de ces opérations qui mobilisent le langage et le corps en les associant à des pratiques musicales qui seront des vecteurs d'identification passant par la construction d'imaginaires collectifs. Les mêmes choses pourraient être dites sur les musiques des Caraïbes, sur les musiques noires étasuniennes, ou sur les musiques sud américaines. La musique favorise cette identification à un « Autre », le musicien, qui en appelle à un partage des sens, des sensations, des affects. « Dans les situations d'oppression et d'inégalités brutales, faire de la musique peut être un moyen de résister à l'oppression » (p 145). Parce qu'elle est pourvoyeuse d'émotions collectives fortes, la musique est un vecteur important des mobilisations sociales, elle se lie ainsi étroitement au politique. Cette manière de considérer que, plus généralement, la création artistique a une capacité de mobilisation politique ou sociale parce qu'elle s'adresse à nos imaginaires et éveille nos émotions, est l'un des points communs de nombreuses scènes artistiques et culturelles contemporaines.

Dans une étude portant sur des artistes amateurs ou en voie de professionnalisation, pour la plupart nés en Afrique et installés dans la région lyonnaise<sup>10</sup>, nous avons observé comment ils convoquaient dans leurs pratiques et leurs propos les références à la « tradition » de leur pays, groupe ou ethnie d'origine, les références issues d'une expérience africaine plus

---

<sup>8</sup> En référence aux travaux de Jean François Sirinelli sur les cultures populaires

<sup>9</sup> D'après Swiss, Sloop, Herman, 1998, *Mapping the beat, popular music and contemporary theory*, Malden, Blackwell.

<sup>10</sup> Michel Rautenberg, Camille Désormeaux, 2007, *Recherche action sur les ressources artistiques des associations communautaires fréquentant le CCO*, Centre culture œcuménique de Villeurbanne.

vaste, souvent d'ailleurs à la suite de rencontres faites en France, et les motifs contemporains ou relevant de cette « musique de masse » évoquée par Denis-Constant Martin. En France, leur pratique oscille entre trois modes : un engagement envers le pays d'origine, une recherche de socialisation dans la société française, un projet de professionnalisation.

L'engagement envers le pays d'origine se traduit d'abord par le soutien aux membres de la famille ou du groupe d'origine restés au pays, par exemple en créant des associations qui vont porter l'organisation de stages et des échanges culturels et humanitaires. Cette formation sur place peut être destinée à faciliter une insertion en cas de migration éventuelle, mais elle est aussi évoquée pour se « ressourcer », pour faire venir des proches avec lesquels on pourra jouer, pour faire fonctionner un réseau plus ou moins organisé. Un autre engagement est plus politique et culturel. Il consiste soit à se positionner en tant que créateur et médiateur d'une culture contemporaine qui ne soit pas centrée sur le monde occidental, en associant des éléments de la tradition comme des formes chorégraphiques ou des motifs musicaux, les transformations de la société qui vont être prises comme thèmes des spectacles et des instruments modernes d'expression artistique. Soit il s'agira de chercher à perpétuer une tradition artistique qu'on estime, à tort ou à raison, en danger de disparition.

L'exemple de Saïd illustre bien cette dernière posture. Il est algérien, il joue de l'oud et des percussions, mais n'a jamais suivi de cours de musique. C'est en suivant la tradition familiale qu'il a appris la musique, en écoutant son père et son frère qui avaient un orchestre. En 2004, au moment de son arrivée en France, il a créé un groupe de musique chaâbi avec ses filles. Ses filles avaient suivi des cours de musique, dès leur jeune âge, une école de musique andalouse en Algérie. « *J'ai pensé qu'on pouvait faire ça, étant donné qu'on avait ça de commun, les quatre enfants étaient chanteurs, et à part la plus petite qui ne joue pas d'un instrument, les deux autres filles et le garçon jouent d'un instrument donc on s'est dit : pourquoi ne pas créer un groupe et faire connaître cette musique ici à Lyon* ». Depuis, ils se sont produits dans tout (dans plusieurs quartiers de Lyon ?) Lyon, souhaitant faire connaître cette musique aux Français, mais aussi aux Algériens, « *pour leur faire plaisir, pour se ressourcer* ».

Deuxième mode de cette pratique artistique, le désir de maintenir un certain niveau de socialisation et d'ouverture vers la société d'accueil ou vers d'autres communautés proches ou moins proches. Jouer de la musique, danser ou réciter des contes, c'est aussi s'inscrire dans la société d'accueil autrement que comme un simple travailleur, c'est trouver une certaine stabilité psychologique quand on est souvent dans l'inquiétude de ne pas avoir de papiers en règle. Constituer un groupe, ou trouver sa place dans un groupe existant est ainsi l'un des premiers soucis de ces artistes. Certains groupes, comme *Les tambours des ancêtres*, cités à plusieurs reprises par nos enquêtés, semblent avoir servi de sas d'introduction dans le milieu des artistes de scène en provenance d'Afrique centrale. La pratique de la musique ou de la danse peut alors être considérée comme étant au service d'une intégration transnationale et transcommunautaire de tous les Africains quand ils sont en situation migratoire. Le troisième mode est un projet plus ou moins clairement exprimé de trouver un avenir professionnel dans les métiers de la scène.

Paul illustre bien ce rôle de la pratique artistique dans le processus de socialisation pouvant aller jusqu'à un engagement dans la professionnalisation. Il est percussionniste et chanteur. Il a commencé à jouer avec des amis, au Congo, « pour se défouler le week-end ». Arrivé en France en 2001, il participe dès 2002 à la création du groupe *Les tambours des ancêtres*. Le spectacle du groupe n'est pas un spectacle traditionnel, même « s'il en a l'air » nous dit Paul. Pour lui, le traditionnel est basé sur le rythme, « un rythme qui roule, qui tourne, qui n'est pas structuré ». On ne sait pas quand il commence ni quand il prend fin. Dans le spectacle des Tambours, les morceaux sont structurés, la durée est définie. Il faut ajouter que le groupe utilise des instruments traditionnels (le ngoma, percussion traditionnelle taillée dans un tronc

de palétuvier), mais aussi des instruments modernes comme la guitare. On trouve des solos sur les rythmes anciens et une introduction de la danse contemporaine. Cette réflexion sur l'utilisation de nouveaux instruments et la ré-interprétation du sens traditionnel des instruments est née au Congo puis a continué à évoluer après la migration des artistes pour la France. Aujourd'hui, de nouveaux instruments sont introduits dans les compositions. Paul joue encore en amateur, même s'il touche des cachets, mais si cela devient possible, il garde l'idée de devenir professionnel.

Les deux exemples que nous avons donnés présentes deux figures possibles des liens entre imaginaire et interculturalité. Chez Saïd, l'Algérie, une certaine Algérie probablement plus imaginée que réelle, tient une place éminente dans son désir de jouer le chaâbi pour ses compatriotes et pour les Français. Certes, quand on l'interroge plus avant, il ne méprise pas l'idée que le groupe qu'il a constitué puisse un jour se professionnaliser, mais pour lui là n'est pas l'essentiel. Ce qui compte est de réactiver une pratique artistique à laquelle il s'identifie d'autant plus qu'il a du fuir l'Algérie pour sa sécurité. Cette pratique artistique, qui n'était qu'un loisir avant son départ, prend une autre dimension avec sa situation de réfugié : elle est le vecteur d'expression d'une émotion identitaire blessée, elle est aussi un engagement culturel, sinon politique, par l'expression d'un autre imaginaire de l'Algérie que celui qu'en ont ses compatriotes immigrés ou la société française. L'interculturalité est alors un cadre social qui va induire une pratique artistique plutôt identitaire.

Le cas de Paul nous dit autre chose sur l'interculturalité. Nous dirons qu'elle est plutôt esthétique, on peut la considérer comme une spécificité de genres et de styles artistiques marqués par des processus d'hybridation : hybridation entre musique, danse et théâtre ; entre tradition et contemporain, entre héritages culturels variés. L'Afrique, comprise plutôt comme une entité abstraite, voire comme une utopie, tient une place importante dans l'imaginaire artistique, culturel, politique des artistes comme Paul. Plus que le Congo ou un quelconque autre pays, c'est le continent africain noir qui est raconté dans les musiques et les danses des *Tambours de ancêtres*. Plus globalement, nous voyons que la communauté, la famille et l'Afrique fonctionnent comme des ressources imaginaires et pragmatiques qui permettent de se penser « artistes » d'une façon singulière, « africaine » et d'être artiste par ses réseaux, ses savoirs, ses envies ou projets.

Si nous raisonnons en termes de réception des œuvres, nous voyons que ces artistes, qui se produisent autant pour leurs compatriotes que pour des publics plus larges, réveillent notre imaginaire de l'altérité. Selon qu'elle vienne d'Asie, d'Afrique ou d'Amérique, une musique « du monde » n'aura pas la même réception à cause de l'image que nous avons de son lieu d'origine, indépendamment de ses qualités esthétiques. Dans le succès de ces artistes, cette dimension est déterminante et cela aura une incidence dans leur manière de recomposer la tradition, de l'aménager, de l'adapter au goût du public. L'interculturalité est ainsi aussi affaire d'imaginaires de l'autre, imaginaires qui sont portés par les sentiments et les émotions véhiculées par les expressions artistiques. Dans ce cadre, la problématique de l'interculturalité est complexe, prise entre deux positions : une position que je dirais « traditionnelle » que j'évoquais en début de propos (le dialogue entre les cultures et le double héritage) ; et une position consumériste qui se nourrit de bouts d'esthétique et de signifiants plus ou moins exotiques piochés dans le grand marché des biens culturels.

### **L'aporie du discours interculturel**

Il me semble qu'il y a pourtant une véritable contradiction dans cette manière d'envisager l'altérité qui se développe dans la société française : nous faisons « comme si » l'interculturalité était en train de devenir une pratique normale, courante, un horizon indiscutable de notre modernité. Or les choses sont plus complexes. Penser l'interculturalité dans ces termes, c'est postuler que les identités plurielles seraient progressivement acceptées

dans l'espace public et dans notre conception du politique. L'anthropologue sait que les identités sont toujours plurielles. L'identité est une relation et non un état, elle se construit dans un environnement particulier quand nous oeuvrons à déterminer les limites de qui nous sommes collectivement (Barth, 1995). Mais ce savoir scientifique correspond-il aux représentations sociales et aux normes politiques que nous partageons avec le monde qui nous environne ? Le sentiment commun est qu'elle est ce qui définit le groupe à partir de sa culture qui en serait l'expression. Dès lors, qu'est ce qu'une identité interculturelle ? Peut-elle conduire à autre chose qu'à une forme de créolisation, c'est à dire une nouvelle culture ?

L'interculturalité peut être revendiquée comme une posture politique, comme une singularité identitaire plus acceptable dans l'espace public que la communauté ethnique ou religieuse qui font peur. C'est comme cela qu'on l'évoque au sujet de certaines populations issues de l'immigration ou de minorités religieuses. Mais la société française a-t-elle fait le choix de donner toutes leurs places à ces identités plurielles et politiques ? Peut être est-ce acceptable tant que ces groupes sont très minoritaires et que leurs revendications éventuelles sont sans effet sur l'identité nationale, comme par exemple les Arméniens. Mais nous voyons aussi que des pays comme la Grande Bretagne ou les Pays Bas, qui avaient installé la cohabitation interculturelle au cœur de l'espace public, s'interrogent aujourd'hui. La question se pose de savoir si ces formes de cohabitation interculturelle à grande échelle sont durables, ou bien si on doit les penser comme des formes sociales provisoires à l'échelle de l'histoire de nos sociétés.

Certes l'interculturalité connaît une réalité au niveau de chacun d'entre nous, et elle existe dans la société sous une forme plutôt marchande ; certains groupes parviennent tant bien que mal à gérer cette interculturalité sur la durée dans l'espace public. Mais de là à étendre le phénomène à la constitution même de l'imaginaire collectif qui nous institue en tant que collectivité de femmes et d'hommes, il y a grand pas difficile à franchir.

#### Ouvrages cités

- Amselle, J.L., 2001, *Vers un multiculturalisme français : l'empire de la coutume*, Paris, Champs Flammarion.
- Anderson, B., 1996, *L'imaginaire national : réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme*, La Découverte.
- Appadurai, A., 2001, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot
- Assayag, J., 2005, *La mondialisation vue d'ailleurs*, Le Seuil
- Barth, F., 1995, « Les groupes ethniques et leurs frontières », in Poutignat, Ph, Streiff-Fenard, F.,(dir.), *Théories de l'Ethnicité*, Paris, P.U.F, 1995, p. 203-249.
- Castoriadis, C., 1975, *L'institution imaginaire de la société*, Le Seuil
- Martin, D-C, 2006, « Le myosotis, et puis la rose... pour une anthropologie des « musiques de masse », *l'Homme*, p.177-178
- Décoret-Ahiha, 2004, *Les danses exotiques en France, 1880-1940*, Centre national de la danse.
- Fabian, J., 1998, « Curious and Curiosity. Notes on Reading Torday and Frobenius" in Schildkrout, E., Curtis, K, (eds), *The Scramble for Art in Central Africa*, Cambridge un. Press, p 79-108
- Gellner, E., 1989, *Nations et nationalismes*, Payot
- Herzfeld, M.,1997, *Cultural Intimacy, Social Poetics in the Nation-State*, Routledge
- Lahire, B., 2004, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, Éditions la Découverte.
- Milesi, Pat, 2006, *Après le Jazz. Le jazz vocal en France*, Editions A la Croisée.

- Rautenberg, M., 2005, (Avec Krassimira Krastanova), « Réinterprétation du passé et imaginaire urbain. Patrimoine architectural, politique culturelle et peinture figurative à Plovdiv, Bulgarie », *Balkanologie*, vol VIII, 2, 2005, p 33-54.
- Rautenberg, M., 2007, « Les « communautés » imaginées de l'immigration dans la construction patrimoniale », *Cahiers de FRAMESPA, Patrimoine et immigration*, Toulouse, 2007, <http://w3.univ-tlse2.fr/framespa/revue/articles>
- Saïd, E., 1999, *Culture et impérialisme*, Le Monde diplomatique, éditions complexe.
- Shelton, A. A., 2005, « The Imaginary Southwest : Commodity Disavowal in an American Orient », in Coquet, M, Derlon, B., Jeudy-Ballini, M., *Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, Biro, Maison des Science de l'Homme, p 75-95.
- Voigt, V., 2006, « Esthétique et poétique dans les études folkloriques hongroises contemporaines », *Ethnologie française*, 2, p 237-247.

Michel Rautenberg  
Université de Lyon, 42000  
Université Jean Monnet,  
UMR Mondes et dynamiques des sociétés