

Alterstice

Revue internationale de la recherche interculturelle
International Journal of Intercultural Research
Revista Internacional de la Investigacion Intercultural



Ethnographie d'un dispositif opérateur de l'interculturalité au Centre culturel oecuménique (CCO) de Villeurbanne : un processus de patrimonialisation original?

Anne Aubry

Volume 5, Number 2, 2015

Patrimoine et interculturalité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1036694ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1036694ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Alterstice

ISSN

1923-919X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Aubry, A. (2015). Ethnographie d'un dispositif opérateur de l'interculturalité au Centre culturel oecuménique (CCO) de Villeurbanne : un processus de patrimonialisation original? *Alterstice*, 5(2), 89–98.
<https://doi.org/10.7202/1036694ar>

Article abstract

Dans la perspective de son cinquantenaire en 2013, le CCO (Centre culturel oecuménique de Villeurbanne) a engagé une recherche-action sur les dynamiques interculturelles qui l'animent. Dès lors, comment les pratiques sédimentent ce qui pourrait « faire patrimoine », institutionnalisant un lieu, des modes de faire et des valeurs de l'ordre de l'interculturel? L'ethnographie du dispositif de création artistique participative « Paroles sur place », qui a pour objectif d'amener les personnes qui y prennent part à se rencontrer et à créer de l'« en-commun » en puisant dans leurs propres ressources culturelles pour arriver à la création d'un spectacle, nous donnerait à voir les modalités particulières d'un « faire patrimoine » en interculturalité. La pratique développée ne permettrait-elle pas de saisir les dimensions prospectives du patrimoine, dont l'existence reposerait sur une dynamique de recréation constante par opération de branchements? Ne pourrait-on pas émettre l'hypothèse qu'un patrimoine puisse être « impropre », ne pas faire l'objet de propriété exclusive et que s'ouvrirait là des processus de subjectivation? Enfin, comment au travers de dynamiques de compositions, recompositions et hybridations des ressources culturelles des personnes pouvons-nous comprendre le « vivant » du patrimoine au travers d'activités sociales? La valeur serait moins intrinsèque à l'objet patrimonial en tant que tel que liée à son usage et aux échanges qu'il permet pour contribuer à un commun toujours en train de se faire, jamais complètement réalisé. Le vivant du patrimoine serait alors une préservation en interculturalité des dynamiques qui permettent de faire valeur.

Droits d'auteur © Anne Aubry, 2015

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>



ARTICLE THÉMATIQUE

Ethnographie d'un dispositif opérateur de l'interculturalité au Centre culturel œcuménique (CCO) de Villeurbanne : un processus de patrimonialisation original?

Anne Aubry ¹

Résumé

Dans la perspective de son cinquantenaire en 2013, le CCO (Centre culturel œcuménique de Villeurbanne) a engagé une recherche-action sur les dynamiques interculturelles qui l'animent. Dès lors, comment les pratiques sédimentent ce qui pourrait « faire patrimoine », institutionnalisant un lieu, des modes de faire et des valeurs de l'ordre de l'interculturel? L'ethnographie du dispositif de création artistique participative « Paroles sur place », qui a pour objectif d'amener les personnes qui y prennent part à se rencontrer et à créer de l'« en-commun » en puisant dans leurs propres ressources culturelles pour arriver à la création d'un spectacle, nous donnerait à voir les modalités particulières d'un « faire patrimoine » en interculturalité. La pratique développée ne permettrait-elle pas de saisir les dimensions prospectives du patrimoine, dont l'existence reposerait sur une dynamique de recréation constante par opération de branchements? Ne pourrait-on pas émettre l'hypothèse qu'un patrimoine puisse être « impropre », ne pas faire l'objet de propriété exclusive et que s'ouvrirait là des processus de subjectivation? Enfin, comment au travers de dynamiques de compositions, recompositions et hybridations des ressources culturelles des personnes pouvons-nous comprendre le « vivant » du patrimoine au travers d'activités sociales? La valeur serait moins intrinsèque à l'objet patrimonial en tant que tel que liée à son usage et aux échanges qu'il permet pour contribuer à un commun toujours en train de se faire, jamais complètement réalisé. Le vivant du patrimoine serait alors une préservation en interculturalité des dynamiques qui permettent de faire valeur.

Rattachement de l'auteure

¹ Centre Max Weber, Université Jean Monnet, Saint-Étienne, France.

Correspondance

anobry@yahoo.fr

Mots clés

interculturalité, patrimoine culturel, création artistique participative.

Pour citer cet article

Aubry, A. (2015). Ethnographie d'un dispositif opérateur de l'interculturalité au Centre culturel œcuménique (CCO) de Villeurbanne : un processus de patrimonialisation original? *Alterstice*, 5(2), 89-98.

Le CCO, un laboratoire pour penser et agir

Le CCO est une association de loi 1901 dont les locaux se trouvent à Villeurbanne, commune de 146 000 habitants située en Rhône-Alpes et ayant pour particularité d'être accolée à la ville de Lyon. L'histoire politique de Villeurbanne est clairement marquée à gauche, avec la revendication d'un passé ouvrier et l'accueil de vagues successives de populations migrantes¹.

Dans ce contexte, le CCO joue un rôle singulier sur lequel, à l'aune de son cinquantenaire en 2013, les membres du conseil d'administration (CA) ont souhaité revenir par le biais d'une recherche-action. Celle-ci a été menée en deux phases distinctes mais étroitement imbriquées. Une première phase débute en 2008, à l'occasion de l'année européenne du dialogue interculturel. Les acteurs impliqués engagent alors un processus mémoriel et de retour sur l'histoire de la structure² avec l'hypothèse que ce lieu constitue un laboratoire où des manières de penser et d'agir l'altérité se sont inventées. Depuis 50 ans, le CCO accueille en son sein une diversité de personnes et associations qui trouvent là les moyens de leurs expressions et activités, qu'elles soient militantes, artistiques, communautaires, citoyennes ou religieuses, à condition que ce soit en accord avec le respect des droits de l'Homme³. Doté de plusieurs salles (bureaux, salles de réunion, de répétition, de spectacle et autres espaces modulables), le CCO est reconnu comme lieu-ressource pour les associations et porteurs de projets⁴. À la fois lieu-carrefour où les personnes sont susceptibles de se croiser et espace commun servant à plusieurs acteurs, le CCO est aussi un lieu de recherche de l'agir en commun. Le CA et l'équipe salariée considèrent le lieu comme un « laboratoire d'innovation sociale et culturelle [...] pépinière d'initiatives collectives et de rencontres qui favorise les dynamiques interculturelles » (Rapport d'assemblée générale, 2015, p. 11). Au CCO, la notion d'interculturalité est étayée par une définition large de la culture⁵ et suppose trois conditions indissociables à mettre en œuvre dans l'agir collectif. Il s'agit que les personnes puissent exprimer, seules ou en commun, ce qui fait sens et signification pour elles; qu'elles puissent être en relation et en interaction avec d'autres manières d'être-au-monde et enfin que ces interactions développent les capacités individuelles et collectives des personnes à prendre part au milieu culturel dans lequel elles évoluent pour le composer et recomposer.

En 2012 débute la seconde phase du projet de recherche⁶. Elle constitue à la fois un prolongement et une dérivation de ce qui est engagé, notamment par l'enrôlement de nouveaux chercheurs et l'introduction de la notion de « patrimoine ». Or, même si nous nous sommes accordés *a minima* sur le fait que le processus de

¹ La municipalité créé en 2000 « Le Rize » : « Centre dédié à la mémoire ouvrière, multiethnique et fraternelle des villes du 20^e siècle » (<http://lerize.villeurbanne.fr/le-rize/le-projet/>). Le maire actuel, Jean-Paul Bret, membre du parti Socialiste, présent lors du cinquantenaire du CCO, a évoqué publiquement ses attaches personnelles au CCO en faisant notamment référence aux activités militantes qu'il y a menées.

² La recherche-action est pluridisciplinaire et enrôle divers types d'acteurs (membres du conseil d'administration, autres bénévoles, salariés du CCO, sociologues, anthropologues, archivistes, artistes, un ethnologue et un historien). L'ensemble des travaux et œuvres artistiques réalisés ont permis de tracer les contours de l'histoire du CCO suivant les grandes étapes de son évolution, de collecter des témoignages afin d'en saisir la mémoire sociale et de travailler au classement de ses archives.

³ L'association a connu plusieurs modifications statutaires. Déclarée en préfecture en 1963 sous le nom de « Centre culturel pour les aumôneries et les cultes catholique et protestant », ayant notamment pour mission de favoriser un œcuménisme chrétien et fonctionnant sans salarié, l'association est devenue le « CCO » en 1976 et s'est progressivement professionnalisée. L'« esprit œcuménique » encore présent dans les statuts dépasse la seule acception religieuse pour intégrer d'autres dimensions culturelles exprimées par les personnes, qu'elles soient seules ou en commun.

⁴ Le CCO propose des services à d'autres associations : domiciliation (boîte aux lettres), hébergement (bureaux), sessions de résidences, accompagnement à la structuration de projets, formations, mutualisation de moyens, etc.

⁵ Telle qu'elle est définie dans l'article 2 de la Déclaration des droits culturels (2007) : « le terme "culture" recouvre les valeurs, les croyances, les convictions, les langues, les savoirs et les arts, les traditions, institutions et modes de vie par lesquels une personne ou un groupe exprime son humanité et les significations qu'il donne à son existence et à son développement ».

⁶ En réponse à l'appel à projet du ministère de la Culture et de la Communication intitulé « Pratiques interculturelles dans les institutions patrimoniales », suivi par le Groupement d'intérêt scientifique – Institutions Patrimoniales et Pratiques Interculturelles. En tant que doctorante en sociologie et anthropologie politique (Centre Max Weber, Université de Saint-Etienne), j'ai pris part à cette 2^e phase de recherche-action. Celle-ci a donné lieu à l'écriture d'un rapport de recherche dirigé par Claire Autant-Dorier (2014).

patrimonialisation pouvait être pris comme une activité sociale permettant de comprendre ce qui fait sens et continuité pour les membres actifs de la structure, il reste que parler de « patrimoine » ne va pas de soi pour la plupart des acteurs du CCO qui héritent, au-delà du terme importé par la recherche, de certaines conceptions du patrimoine. En effet, ils expriment leur crainte de voir se réifier l'identité du CCO et, par là, d'abstraire la structure de son propre mouvement évolutif à travers ce qui serait de l'ordre d'une montée en patrimoine d'« objets » (qu'ils soient matériels ou immatériels). Ils semblent plus attachés à parler en termes d'esprit des lieux et d'héritage à comprendre, reconnaître et transmettre, pour justement se laisser la souplesse d'opérer les tris nécessaires aux perspectives de ce que pourrait « être-devenir » (Combes, 1999, p. 8) la structure. Dans le cadre d'une recherche pragmatiste, nous avons pris en compte le problème clairement énoncé de se positionner dans un processus de « patrimonialisation ». En tout état de cause, la notion semble se dérober dès que nous l'abordons frontalement. Pour autant, fallait-il renoncer à ce terme? Nous avons émis l'hypothèse que c'était bien parce que les acteurs du CCO ne se situaient pas dans un processus de patrimonialisation dont le ressort serait de l'ordre de la recherche de l'identité de la structure, avec la volonté d'en déterminer et de mettre « sous cloche » les éléments qui en seraient constitutifs par le biais d'une expertise scientifique homologuée, que pouvait justement s'inventer d'autres formes de « faire patrimoine », indexées non pas sur ce qui fait « œuvre » au CCO mais sur ce qui y est à l'œuvre. En effet, le terme de « patrimoine » n'est pas absent du vocabulaire des acteurs du CCO : en référence, entre autres, à la Déclaration universelle de l'UNESCO de 2001, la diversité culturelle est perçue comme « patrimoine commun de l'humanité » et les dynamiques interculturelles contribueraient à le mettre en partage, notamment par le fait de provoquer les rencontres et le dialogue entre personnes dans le cadre de créations artistiques participatives. Pour comprendre ce qui se joue dans ce type de pratiques, nous avons porté notre attention sur le dispositif « Paroles sur place » (PP) : support de réflexivité et énoncé comme opérateur de l'interculturalité, il est souvent pris comme exemple lorsqu'il s'agit de dire publiquement ce qui se passe de particulier au CCO.

Depuis 1998, ce processus-événement marque chaque année l'ouverture de la saison et tient lieu de « rentrée des associations ». Toutes associations, groupes, personnes présents dans les locaux ou attachés au CCO sont invités⁷, sous la direction d'artistes professionnels, à préparer, écrire et monter ensemble, en deux mois, un spectacle dont la représentation est publique, et ce, à partir de leurs ressources culturelles. Aussi pouvons-nous dire que PP relève d'un « interculturel volontaire » et, si nous suivons Demorgon (2003), il pourrait poser le problème de la non-reconnaissance de l'« interculturel de fait » ou encore n'être « rien d'autre qu'une amélioration de quelques problématiques relationnelles limitées » (para. 38). Or le dispositif PP n'est pas de cet ordre, il pose une autre problématique, celle d'« étendre le phénomène [de l'interculturalité] à la constitution même de l'imaginaire collectif qui nous institue en tant que collectivité [...] un grand pas difficile à franchir » (Rautenberg, 2008, p. 43).

Nous développons ici quelques éléments issus d'une recherche ethnographique⁸ menée sur l'édition 2014. Celle-ci a pour thèmes l'accueil et l'hospitalité, mis au regard de la diversité des langues clairement énoncées sur les documents d'appel à participation comme « patrimoine à partager, liens intimes nous permettant de dire le monde et de nous relier aux autres ». Pour cette édition, 42 personnes sont sur scène et 19 associations sont représentées⁹. Notre méthode a été celle de l'observation participante, dans la perspective de réaliser des « descriptions denses » (Geertz, 1998). La posture de chercheur en résidence au CCO¹⁰ nous a conduit bien souvent

⁷ Par courriel et voie postale sur la base de la liste des adhérents au CCO et plus largement, par infolettre, relations de face à face lorsque les salariés rencontrent des personnes susceptibles d'être intéressées et bouche à oreille puisque les participants des éditions précédentes en parlent à leur réseau de connaissances. La participation ne tient pas au fait d'être adhérent au CCO.

⁸ « Il faut bien que l'anthropologue ou le sociologue quitte le point de vue surplombant ou contraignant de la "machinerie patrimoniale", descende dans l'arène, s'agrège à la communautés des pratiquants et s'astreigne à l'exigence méthodologique de parcourir avec eux les multiples réseaux de la mémoire et du patrimoine » (Tornatore, 2006, p. 15).

⁹ Les associations sont d'une grande diversité par leur objet, leur configuration, leurs activités. Parmi elles : une association de développement de coopérations pour la Tunisie, une association développant des coopérations avec les pays latino-américains, une association africaine pour le développement de projets, des associations de promotion de cultures et traditions (brésiliennes, malgaches, d'Afrique de l'Ouest, polynésiennes, du monde méditerranéen, etc.), des compagnies de théâtre, des associations d'écriture, des associations et compagnies de danses (africaines contemporaines, orientales, hip-hop), des associations militantes (contre le racisme, de soutien aux « sans papier », d'amitié arabo-juive, etc).

¹⁰ Nous menons cette recherche ethnographique dans le cadre de la recherche-action mais aussi dans le cadre d'une thèse effectuée sous la direction de M. Rautenberg.

à vouloir mettre « la main à la pâte ». Dans le cadre de PP, une fois les premières présentations faites auprès des participants en tant que « doctorante en sociologie intéressée par les pratiques du lieu », nous avons été aussi considérée comme membre à part entière de l'équipe de production au titre d'« assistante » de la salariée de la vie associative en charge de la coordination. Cela impliquait une présence aux ateliers pour assurer l'accueil des acteurs, le recueil et suivi des propositions faites, l'écriture de comptes rendus, une présence aux réunions du comité de pilotage, etc. Ce « faire avec », en tenant ces deux rôles, permettait d'être au plus proche des acteurs impliqués et de saisir par l'expérience la pratique dans ses diverses étapes¹¹. Enfin, nous avons également mené un travail de recherche dans les archives¹² du CCO pour remonter les fils de l'itinéraire de la pratique développée dans PP, nous rapprochant, toute mesure gardée, de l'« archéologie » foucauldienne. Dès lors, comment ce processus-événement fait-il activité patrimoniale à partir de pratiques interculturelles, et réciproquement, comment des dimensions patrimoniales sont-elles activées par les pratiques interculturelles?

Les dimensions patrimoniales d'une pratique réactivées par l'interculturalité

L'analyse des archives sur l'itinéraire du dispositif PP met à jour le souci constant des acteurs du CCO de provoquer rencontres et interactions entre les personnes : le lieu lui-même ne suffit pas, chacun pouvant rester dans sa propre activité sans s'intéresser à ce qui se passe autour. Dès lors, différentes pratiques se sont développées pour permettre plus d'interactions. Sans faire la chronologie linéaire de leur apparition, nous repérons pour chacune de ces formes une véritable recherche, qui pose tant un diagnostic que des façons de répondre aux problèmes posés. Aussi, s'il y a transmission d'une « tradition », celle-ci ne repose pas sur une réification de ce que doit être un « faire rencontre » mais bien plutôt sur la recherche d'une forme appropriée en contexte. Cette « tradition » de recherche laisse une part de vide essentielle entre les pratiques développées pour que s'en expérimentent sans cesse de nouvelles. À son arrivée dans la structure en 1998 et à l'initiative de PP, Fernanda Leite (directrice actuelle du CCO) repose les enjeux du « faire rencontre » et étaye son analyse sur les formes d'actions précédentes, soit pour s'en distinguer¹³ soit pour les réactiver¹⁴, tout en apportant son savoir et savoir-faire. Nous aurions là une configuration des dimensions prospectives d'un patrimoine dont l'existence reposerait justement sur sa réactivation dans une dynamique de recréation générée par l'imbrication des ressources des successeurs. Celle-ci semble s'être engagée dès la création du CCO¹⁵.

L'ethnographie de PP 2014 donne à voir comment cela s'opère, puisque l'ouverture aux scénarii possibles pour répondre aux problématiques posées passe aussi par des modalités de captation/transmission réticulaire de

¹¹ Si la représentation du spectacle est publique, le processus de création artistique participative est intimiste dans le sens où les participants, par leur implication dans les ateliers, se livrent les uns aux autres. Être présent aux moments de la fabrication demande d'avoir un rôle à y jouer pour ne pas passer pour « voyeuriste ». Voulant à la fois garder une certaine distance et être présente en coulisse, j'ai considéré que je ne pouvais pas être participant parmi les participants en jouant dans le spectacle lui-même. En revanche, je ne pouvais pas me départir d'une certaine forme de « don contre don » nécessaire à de telles activités, au risque que certaines portes se ferment. Tenir aussi ce rôle d'assistante de coordination m'est apparu comme la « juste place » dans le processus pour instaurer les relations de confiance suffisantes aux échanges avec les acteurs engagés et rendre plus légitime ma présence dans les diverses instances de la fabrique.

¹² Dossiers classés au CCO : documents statutaires et rapports d'assemblée générale, CCO-infos (journal du CCO), documents relatifs à la rentrée des associations (comptes rendus de réunions, notes d'élaboration des événements, communication, fiches de participation et d'évaluation).

¹³ « Un forum associatif s'organisait autrefois au début de la saison CCO [...] (il) ne répondait pas aux enjeux de fond [...] ne faisait pas de véritable proposition pour faire face à ce qui rendait difficile la rencontre interculturelle [...] se contentait de placer côte à côte les associations, chacune derrière son « stand-identité » » (Leite, 2003, p. 30)

¹⁴ La « Gazette-CCO » présentée au public lors du spectacle est clairement énoncée par les acteurs du CCO comme une reprise du CCO-info.

¹⁵ À titre d'exemple, cette lettre de 1964 de l'abbé Jean Latreille, un des fondateurs du Centre, qui évoque sa volonté « de tâtonner, de voir dans la pratique quels sont les besoins » et combien il souhaite pouvoir « réaliser quelque chose en commun, qui ne sera sûrement pas parfait mais qui aura l'avantage d'exister et que nos successeurs remettront sûrement en question... ».

données d'expérience accumulées sous la forme du « et... et... et... »¹⁶. Même si PP peut donner l'impression d'une « mécanique bien huilée » puisqu'au fil des éditions s'affine le cadre du dispositif¹⁷, il n'est pas de l'ordre de la « recette miracle ». Les acteurs qui y prennent part mettent leur savoir expérientiel à l'épreuve et à profit pour porter le souci collectif de ce qui est entrepris. Cela construit leur légitimité à être là et à tenir un rôle autrement qu'en un « on sait déjà faire ». Il est question d'une recherche collective constante de ce dont on est capable à partir de l'expérience accumulée des uns et des autres et des « branchements » (Amselle, 2001) des savoirs et savoir-faire. Par exemple, pour répondre au problème déjà bien connu que pose la forme PP, à savoir la visibilité des associations participantes, un vidéaste, avec lequel le CCO a déjà collaboré de nombreuses fois, est sollicité. Un « champ libre » lui est laissé pour inventer une forme originale d'exposition. Pour ne pas reprendre la forme « forum associatif » dont les limites ont été perçues, le vidéaste fera des portraits associatifs projetés sur des pans de tulle blancs mis l'un derrière l'autre pour donner un effet d'infini, l'image se rétrécissant petit à petit sans jamais disparaître. Les spectateurs pourront ainsi déambuler à travers eux en étant toujours « connectés » d'une manière ou d'une autre aux paroles associatives.

Ces opérations de branchements et imbrications de savoirs appellent aussi de multiples accommodements entre les acteurs suivant ce à quoi ils tiennent, les objectifs tenus dans le projet de création mais aussi en fonction de nombreux autres paramètres (techniques, budgétaires, calendaires, etc.). Dans chacun des accommodements se combinent à la fois le savoir expérientiel et l'expérimentation elle-même des choses. Lors d'une réunion du comité de pilotage, un des artistes responsable de la direction de la création commence à imaginer toutes sortes de dispositions pour la scène, ce qui commence à inquiéter les autres acteurs présents. La scénographe rétorque « je ne suis pas décoratrice ! ». Fernanda Leite voulant apaiser la situation rappelle que « 1000 manières ont été testées » et que « chaque forme a des contraintes techniques importantes » avant d'en donner quelques exemples précis. La manière de se référer au passé serait, semble-t-il, une manière de « cultiver les précédents », pour reprendre les termes de Vercauteren (2007), qui rend nécessaire de « faire circuler des récits en vue de nourrir des cultures de la fabrication collective » (p. 29).

Enfin, nous observons également que les thématiques choisies pour les différentes éditions de PP contribuent à cette remise au travail dans une recherche constante des scénarii possibles. Une participante habituée de PP dira d'ailleurs aux directeurs artistiques : « vous savez, ce thème n'est pas nouveau pour moi, il a été traité, il est même revenu plusieurs fois, en 2004 ou 2012... je ne sais plus exactement. C'est quelque chose dans l'air du temps aussi. On peut tout faire avec ça ! Oui, c'est sur la diversité culturelle, on revient à chaque fois là-dessus ! ». Dans PP, il n'est pas question de la transmission d'une génération de participants garante du contenu à une autre réceptrice enfermant la personne sur son savoir et enfermant son savoir lui-même dans un « on sait déjà ». De telles catégories ne sont pas identifiables : chacun est considéré comme porteur d'expériences diverses à mettre en partage. Il n'y a d'appropriation ni de l'action ni de ce qu'elle devrait contenir, l'enjeu est dans la construction à venir. En ce sens, les dimensions patrimoniales de la pratique qui se manifestent à travers PP peuvent être qualifiées d'« impropres »¹⁸ (Autant-Dorier, 2014), contribuant à la « formation d'un *un* qui n'est pas un *soi* mais la relation d'un *soi* à un autre » autrement dit à des processus de subjectivation (Rancière, 1998).

Dynamique de mise en partage : vers les dimensions d'un patrimoine « impropre »

Lors d'une permanence artistique, une participante, que nous appellerons Sophie, se présente en expliquant aux directeurs artistiques qu'elle est au CCO depuis déjà de nombreuses années en tant que membre du CA et qu'elle

¹⁶ « Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance [...] L'arbre impose le verbe "être", mais le rhizome a pour tissu la conjonction "et... et... et...". Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être. [...] Faire table rase, partir ou repartir à zéro, chercher un commencement, ou un fondement, impliquent une fausse conception du voyage et du mouvement (méthodique, pédagogique, initiatique, symbolique...) » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 36)

¹⁷ Choix d'une équipe artistique / Choix d'un thème / Appel à participation / Réunion de lancement / Permanences artistiques / Ateliers de construction du spectacle et de répétition / Représentation publique du spectacle.

¹⁸ Ce terme peut être perçu comme péjoratif et nécessite un développement. Pour l'heure disons que Claire Autant-Dorier a soumis la notion d'« impropre » à discussion puisqu'en effet, « les récits recueillis rattachent le CCO à d'autres lieux, d'autres luttes, des choses qui ne se passaient pas seulement AU CCO et avec des gens DU CCO » (Autant-Dorier, 2014, p.56)

fait aussi partie d'autres associations dont « Les cousines d'Averroès ». Cette association a pour objet d'effectuer des recherches sur l'Andalousie du temps du philosophe pour monter des pièces de théâtre. L'une de ces pièces a été « évidemment jouée au CCO », précise-t-elle, « pour partager avec le public les conceptions de cette Espagne des trois religions qui relie tout le bassin méditerranéen, c'est l'Espagne de la convivance et pas seulement du vivre ensemble, c'est faire dans le partage pour la construction d'une culture commune ». C'est là qu'elle fait alors le lien avec la thématique de PP, « ce monde là était aussi le symbole de l'accueil, de l'hospitalité, de la connaissance de l'autre ». Elle continue « nous revendiquons le fait qu'aujourd'hui on peut penser à partir de ce modèle dans une époque où la violence intercommunautaire monte. Nous voulons faire se questionner le public que nous accueillons. Élaborer l'humain à partir du désir de se connaître. Nous, c'est un travail de la politique en travaillant sur un humanisme au quotidien ». Elle dit ensuite qu'elle parle espagnol parce qu'elle l'a enseigné pendant 40 ans, hébreu parce qu'elle a vécu durant son doctorat en Israël et le judéo-espagnol en précisant « c'est ma langue maternelle ». Elle explique que son père, originaire d'Istanbul, chantait constamment, et qu'elle a écrit un chant en judéo-espagnol en souvenir de lui mais également parce qu'il y a « beaucoup de patrimoine en lien avec cette culture qui meurt ». Plus tard, au moment de l'atelier, elle chantera en judéo-espagnol devant les autres participants en introduisant son chant par un récit sur l'histoire de cette langue, sur l'expulsion des Juifs d'Espagne en 1492 contraints de s'exiler dans tout le bassin méditerranéen, tout en faisant des liens avec l'histoire de sa propre famille.

Le processus de création part de l'expression des personnes elles-mêmes. Pour autant, nous serions moins dans un processus identificatoire où les personnes seraient amenées à dire ce que serait « leur culture » ou « leur patrimoine » mais plutôt à opérer des traductions des notions d'accueil et d'hospitalité selon les références culturelles auxquelles elles se relient dans le souci de la création future. Ainsi, les personnes se mettent moins à l'épreuve de leurs appartenances que de leurs « attachements », comme l'entend Latour (2000) pour qui, « il ne s'agit plus d'opposer attachement et détachement, mais [...] (de) décider de la qualité de ces liaisons : s'enquérir de ce qu'ils sont, de ce qu'ils font, apprendre à être affecté par eux » (2000, p. 192). Dans PP, la diversité des références culturelles est exprimée au travers des multiples disciplines convoquées (danses, chant, théâtre, calligraphie, etc.), des langues employées, des auteurs cités, des symboles déployés, comme des activités et engagements associatifs expliqués, mais elles sont d'emblée prise dans une conception plus opérative. Nous avons plus affaire à l'expression de « subjectivités culturelles » que d'identités culturelles.

Plus encore, si nous suivons le deuxième principe de la subjectivation de Rancière, « elle est une démonstration [qui] suppose toujours un autre à qui elle s'adresse » (1998, p. 121). PP semble bien ouvrir de multiples espaces-temps de la démonstration. En effet, certaines références culturelles énoncées par les participants donnent lieu à des débats, des échanges, des correspondances entre les personnes. Lors de cette même permanence, la discussion se poursuit entre Sophie et l'un des directeurs artistiques (nous l'appellerons Ahmed), fortement interpellé par les références culturelles exprimées et interprétées au regard du thème. Il lui propose de travailler sur la traduction du mythe de Babel en hébreu :

Ahmed : parce qu'on est complètement dedans en fait, la tour de Babel

Sophie : oui, j'y est pensé tout à l'heure quand vous parliez, j'ai pensé à Babel, j'ai dit « tient ça peut être un Babel! »

A : sur comment la diversité des langues est arrivée... dans la Bible la diversité est arrivée par une punition de Dieu, Dieu a puni les hommes parce qu'ils ont fait...

S : parce qu'il y avait une langue universelle et après voilà ils ont péché et...

A : voilà et donc il a dispersé... par contre dans le Coran il n'y a pas ce mythe là... mais les exégètes musulmans, ils l'ont revisité un peu... ils l'ont donné comme un événement heureux, on n'est pas du tout dans la punition, il y a des exégètes comme ça qui ont parlé de Babel et la diversité, Dieu la donne dès le départ dans... au paradis on parle toutes les langues, 72 ou 78 je ne sais plus, et après il a donné la possibilité à ses enfants qui parlaient toutes les langues de se disperser un petit peu dans la... Et c'est avec le temps qu'ils ont pu se mêler les uns aux autres...

(Permanence artistique, 02 octobre 2014, 18 h)

Les références culturelles partagées ne le sont pas parce qu'une interprétation commune en est faite d'emblée mais bien parce qu'elles sont mises en partage. Ce mythe devient un patrimoine « impropre » pour laisser aussi cet intervalle nécessaire à l'acte d'interprétation et de traduction des références culturelles exprimées¹⁹. Nous sortons des logiques du « maître et de l'ignorant » (Rancière, 1987) pour que se « renverse le partage du sensible », comme l'énonce Rancière (2000), pouvant faire advenir une nouvelle topographie des places et des rôles de ceux qui seraient autorisés à dire le patrimoine ou ce qui fait culture.

Enfin, le troisième principe de la subjectivation de Rancière énonce qu'elle « comporte toujours une identification impossible [...] (elle est faite) de l'intervalle entre les identités » (1998, p. 121). Cela semble rejoindre les propos de Negri (2002, p. 36) : « il ne s'agira pas d'*individus propriétaires* mais de *singularités non représentables* [...] quand on définit l'homme en tant qu'individu, quand on le considère en tant que source autonome de droits et de propriétés, on le rend seul ». Nous ajouterons qu'il n'est pas question dans PP de produire du « sacré », c'est-à-dire des objets culturels intouchables, mais bien de la valeur parce qu'ils sont employés, déployés, mis en partage et en circulation par les personnes elles-mêmes. L'exemple de ce qui est fait à partir d'un des textes apporté par Sophie nous semble parlant puisqu'il sera recomposé, traduit en d'autres langues (wolof, manjaque, polonais) et joué par d'autres participants. Par ailleurs, un autre titre lui est attribué, qui n'est pas son titre original mais le titre de cette nouvelle composition.

Faire création en interculturalité engage un processus de subjectivation qui rend « impropre » le patrimoine exprimé au sens où il circule, s'interprète, se traduit, se désacralise pour *in fine* retrouver de la valeur dans son usage et les échanges. Nous avons là un dernier point à aborder, celui de la dynamique de recomposition permanente à laquelle les dimensions prospectives du patrimoine tout comme le fait qu'il puisse être « impropre » nous renvoient, et que l'interculturalité rend opérant.

Faire « patrimoine vivant » dans une dynamique de recomposition permanente

Le défi lancé dans PP est osé en un temps si court. Au delà de l'enjeu de la création, c'est bien l'enjeu du collectif qui est posé : quel commun pouvons-nous faire? Nous voudrions montrer ici que le processus d'hybridation est celui d'un « patrimoine vivant ».

Partons d'une situation de composition : Ahmed demande aux participants de traduire, chacun dans une langue réelle ou imaginaire « rêver, faire rêver ». Tous les participants de l'atelier sont en cercle et déclament la phrase, chacun à leur tour, puis ensemble. Ahmed va alors improviser à partir de cette mélodie qui se compose. Il demande à trois jeunes filles, danseuses de « new-style-afro-dance-hall », de se lancer. Interloquées mais téméraires, elles exécutent dans une coordination parfaite une chorégraphie qu'elles sont en train de travailler par ailleurs. Pendant leur danse, il demande aux autres participants de cesser. Le silence se fait. Nous n'entendons plus que le bruit de leurs baskets sur le sol, mais elles restent toujours parfaitement coordonnées. Le rythme n'est plus donné de l'extérieur, elles le fabriquent (se jetant quelques regards dans une grande concentration). Elles accélèrent jusqu'à donner un côté chaplinesque à leur chorégraphie pour finir parfaitement ensemble sur un geste d'humour. Les participants ovationnent. L'une d'elles lancera : « heureusement que le ridicule ne tue pas! ».

Pour Molinet (2006), le processus d'hybridation est « décisif dans le champ des arts plastiques » puisqu'il permettrait « différentes formes d'échanges [qui] favorisent la détermination [d'un] objet, le rendant lisible dans chaque zone de référence, ce d'autant plus que, comme les pratiques, elles contribuent à faire apparaître des distinctions et paradoxalement aussi des liens entre elles » (para. 5). Nous ne pouvons pas dire que PP permette aux jeunes filles d'hybrider leur pratique, qui est d'ailleurs déjà une pratique en hybridation²⁰, mais bien que la

¹⁹ Sophie apportera à Ahmed une interprétation du mythe d'un exégète juif qui n'explique pas le geste divin comme un acte punitif. Le mythe devient une ressource commune mais l'espace nécessaire aux différentes interprétations possibles est conservé. Les textes et traductions seront envoyés par mail aux autres participants.

²⁰ Lors du rendez-vous pour réaliser leur portrait, le vidéaste leur demande quel est leur style de danse. Elles répondent « afro-dance-hall », ce à quoi il répond « ah bon, je croyais que c'était du new-style », « oui oui c'est du new-style, on disait ça pour que vous compreniez, mais c'est du new-style-afro-dance-hall! ». Le vidéaste rétorque que c'est un bon mélange et que c'est bien d'avoir pensé à mixer tout ça.

scène elle-même est une composition hybride qui permet un partage des références aux deux sens du terme (distinction et mise en commun). En effet, suite à une petite démonstration à la fin d'un atelier, avec leur musique, leur tenue et tout leur groupe, leur danse avait suscité quelques débats dans des cercles intimes de discussion entre parties prenantes de PP. Elle était alors considérée comme du « déjà-vu », qui n'est que de l'ordre du tape-à-l'œil ou bien une mise en scène du corps de la femme soumise aux fantasmes masculins. En revanche, le fait qu'elles fassent partie de cette scène devenue hybride semble modifier quelque peu les propos, et ce, au-delà du fait que les goûts artistiques puissent diverger d'une personne à l'autre. En effet, leur intervention fait unanimité. Une fois insérées dans l'œuvre en train de se faire, leurs références culturelles semblent devenir plus lisibles (alors qu'elles reproduisent peu ou prou les mêmes gestuelles corporelles que dans la chorégraphie qui avait déplu). L'hybridation permettrait de rendre le vivant du patrimoine, non seulement parce qu'elle permet le « mixe » d'une référence avec une autre (comme c'est le cas dans le new-style-afro-dance-hall), mais également dans le fait qu'elle permette que diverses références culturelles se partagent.

Cela nous permet d'affirmer qu'il y a dans PP une dynamique de recomposition permanente car il ne fait pas *un* groupe, ni même agglomération de petits groupes. Dans les deux ateliers prévus, nous aurons affaire à des « groupes » différents de participants. Même si ceux-ci se sont inscrits le lundi ou le jeudi, à aucun atelier nous n'aurons la même configuration de groupe. Il faut faire avec ceux qui sont là et avancer en dépit de ceux que nous pensions avoir ou encore ceux qui arrivent, fraîchement débarqués²¹. Le « groupe » sera « au complet » pour la seule et dernière fois au moment du spectacle. Pour reprendre les analyses de Negri (2002), la « multitude » prenant part à PP ne représentera jamais *une* unité, *un* peuple, *une* classe sociale, *une* masse, il est écosystème de liens qui se font et se défont et qu'il est nécessaire d'activer ou de réactiver. Elle se compose-décompose-recompose en permanence. Non seulement les participants se sont déplacés dans ce qu'ils savent faire, mais les rôles des uns et des autres ont des contours beaucoup plus flous que ce que demande une organisation stable. Nous sommes dans le « travail du vivant en coopération » (Negri, 2002) qui fait la puissance de la multitude, pour lequel l'attention aux liens est permanente dans la recherche d'une composition-recomposition qu'appelle la création collective. Nous ne sommes pas seulement dans le développement de capacités pour soi (« je ne pouvais pas danser sur le silence, maintenant je peux »), mais, à travers PP, une solidarisation des capacités (« je peux danser sur le silence parce que j'ai un rôle à jouer dans l'ensemble que nous créons : je contribue à l'enrichir »).

Le commun est à construire plutôt que de l'ordre d'un toujours déjà là. Il se déploie dans un rassemblement qui, plutôt que de faire identité, est mouvement dont on ne connaît la fin, mais dont il s'agit de préserver la dynamique de vie, le « vivant ». PP est une expérience de création collective qui ne fait pas

[...] « haut lieu du patrimoine » tout entier consacré aux valeurs de remémoration et engagés dans des stratégies de mise en exposition (Davallon, 1991) mais « lieu exemplaire », défini avant tout comme « théâtre d'une action sociale pour la résolution d'un problème » (Micoud, 1991, p. 53), fondé à exprimer *in situ* une problématisation du lien social et à ouvrir sur d'autres espaces articulés entre eux, autrement dit mis en réseau. (Tornatore et Paul, 2003, p. 306)

Le patrimoine mis au travail dans PP entrerait en résonance avec ce qu'énonce Micoud (2005) :

le temps du patrimoine [...] est un temps et un travail pour réinventer le sens de la vie; un temps où il faut choisir entre ce que l'on garde, ce que l'on jette et ce que l'on réinterprète [...] le temps pour trouver une autre manière de redire autrement ce qui nous relie [...] le patrimoine aujourd'hui procède bien moins d'un regard en arrière que d'un regard tourné vers demain. (p. 93-94)

Pour envisager ce commun, nous devons nous situer dans un « temps opératif » qui, tel que l'énonce Micoud (2000), ne demande pas autre chose « pour s'accommoder d'un tel inconfort prédictif que de s'entendre, entre

²¹ Même si les artistes ne s'en plaindront jamais devant les participants, ils émettront l'idée que pour les années suivantes des solutions soient émises pour « stabiliser » les choses (demander des engagements plus clairs, peut-être même faire signer un contrat symbolique...). Nous pouvons largement comprendre ce souhait dès lors que l'objectif visé est la création d'un spectacle. Pour autant, le contrat est-il une solution? Nous pouvons nous référer une nouvelle fois à Negri pour qui « la multitude ne peut être saisie ni expliquée dans les termes du contractualisme » (2002, p. 39). Elle n'est plus le Peuple relié par un contrat transcendantal...

collectivités humaines différentes (la sémio-diversité?) non pas pour que la Vie dure, mais pour choisir quelles vies concrètes et singulières nous voulons faire durer, et donc transmettre » (p. 77).

Dans ce que produit PP, la valeur n'est pas tant dans l'objet patrimonial comme qualité intrinsèque reconnue que dans les mises en relations, les échanges et les débats. C'est comme une « cosmopolitique » (Stengers, 2007) qui ouvre les perspectives des légitimités à s'impliquer et à contribuer à un commun toujours en train de se faire, jamais complètement réalisé. L'utopie n'a « pas de lieu »? Nous disons qu'elle est un lieu qu'on ne peut mesurer au cordeau, qui n'a ni longueur ni largeur pour que se trouve au milieu la multitude dans l'expression de sa pleine puissance de composition et recomposition en coopération. Le vivant du patrimoine, de la culture, est de l'ordre de l'expérience esthétique à comprendre comme le pouvoir de chacun d'être en relation pour mettre en forme le monde et exprimer les significations que l'on peut en donner. Le vivant du patrimoine serait alors une préservation en interculturalité des dynamiques qui permettent de faire valeur.

Références

Les références précédées d'un astérisque désignent des études issues de méta-analyses.

- Amselle, J. L. (2001). *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris : Flammarion.
- Autant-Dorier, C. (dir.) (2014). *Pratiques (inter)culturelles et institution d'un patrimoine 50 ans d'activités au CCO Jean-Pierre Lachaize (Villeurbanne)*. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00960079>
- Combes, M. (1999). *Simondon, individu et collectivité – pour une philosophie du transindividuel*. Paris : Presses universitaires de France.
- *Davallon, J. (1991). Produire les hauts lieux du patrimoine. Dans Micoud, A. (dir.), *Des Hauts Lieux. La construction sociale de l'exemplarité*. Paris : Éditions du CNRS.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie, 2*. Paris : Éditions de Minuit.
- Demorgon, J. (2003). L'interculturel entre réception et invention. Contextes, médias, concepts. *Questions de communication, 4*, 43-70. <http://questionsdecommunication.revues.org/4538>.
- Geertz, C. (1998). La description dense, vers une théorie interprétative de la culture. *Enquête, 6*, 73-105. <http://enquete.revues.org/1443>
- Latour, B. (2000). Façures/fractures : de la notion de réseau à celle d'attachement. Dans A. Micoud et M. Peroni (coord.), *Ce qui nous relie* (p. 189-208). La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube.
- Leite, F. (2003). *Quelle place pour la diversité culturelle dans l'espace commun? L'exemple de deux actions artistiques et culturelles* (mémoire de DESS non publié). Université Lumière Lyon II, France.
- *Micoud, A. (dir.) (1991). *Des Hauts-Lieux. La construction sociale de l'exemplarité*. Paris : Éditions du CNRS.
- Micoud, A. (2000). Patrimonialiser le vivant. *Espaces Temps, Les cahiers, 74*, (74-75), 66-77. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/espat_0339-3267_2000_num_74_1_4089
- Micoud, A. (2005). La patrimonialisation ou comment redire ce qui nous relie (un point de vue sociologique). Dans C. Barrère, D. Barthélémy, M. Nieddu, et F. D. Vivien (dir.), *Réinventer le patrimoine, de la culture à l'économie, une nouvelle pensée du patrimoine?* (p. 81-96), Paris : L'Harmattan.
- Molinet, E. (2006). L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques. *Le Portique, 2* (Varia). <http://leportique.revues.org/851>
- Negri, A. (2002, mai-juin). Pour une définition ontologique de la multitude (trad. F. Matheron). *Multitudes, 9*(2), 36-48. <http://www.multitudes.net/Pour-une-definition-ontologique-de/>
- Rancière, J. (1987). *Le Maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris : Fayard.
- Rancière, J. (1998). *Aux bords du politique*. Paris : Folio.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.

- Rautenberg, M. (2008). L'« interculturel », une expression de l'imaginaire social de l'altérité. *Hommes et migrations*, hors série, 30-44.
- Stengers, I. (2007). 1. La proposition cosmopolitique. Dans J. Lolive et O. Soubeyran (dir.), *L'émergence des cosmopolitiques* (p. 45-68). Paris : La Découverte.
- Tornatore, J.-L. et Paul, S. (2003). Publics ou populations? La démocratie culturelle en question, de l'utopie écomuséale aux « espaces intermédiaires ». Dans O. Donnat et P. Tolila (dir.), *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels 2* (p. 299-308). Paris : Presses de sciences po.
- Tornatore, J.-L. (2006). Les formes d'engagement dans l'activité patrimoniale. De quelques manières de s'accommoder au passé. Dans V. Meyer V. et J. Walter (dir.), *Formes de l'engagement et espace public*. Nancy : Presses universitaires de Nancy. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00122998>
- Vercauteren, D. (2011). *Micropolitiques des groupes, pour une écologie des pratiques collectives*. Paris : Les Prairies ordinaires.