

Christian Rinaudo

Université de Nice-Sophia Antipolis, URMIS-SOLIIS (umr 7032)

Petits arrangements avec les Autres dans la gestion d'un théâtre municipal

(Texte publié dans : Hily M.-A., Varro G. et Villanova R. (Éds), *Construire l'interculturel?* Paris, L'Harmattan, 2001, p. 209-226)

Une manière d'aborder la question de l'“interculturel” consiste à interroger les différents paradigmes qui président à son usage et les différentes implications théoriques et pratiques qui en découlent. Traditionnellement, la recherche dite “interculturelle” relève de disciplines diverses qui la travaillent à partir d'approches théoriques et de problématiques spécifiques. Dans le domaine de la “communication interculturelle”, il s'agit avant tout d'étudier “les interactions visibles et invisibles dans un contexte et temps définis entre des individus ou groupes d'individus appartenant à des communautés spécifiques ne partageant donc pas les mêmes références culturelles” (Gohard-Radenkovic, 1998, p. 21). La culture y est envisagée comme un ensemble de codes décomposables et analysables de sorte que, selon les termes de Winkin, “toute interaction obéit à des règles que l'anthropologue doit faire surgir au grand jour” (1981). Les travaux de l'École de Palo Alto et plus spécifiquement de Edward T. Hall considèrent ainsi la culture comme une sorte de “langage silencieux” (1973) qu'il faut rendre visible. L'objectif ici visé est donc d'apprendre à anticiper les conflits potentiels dans les situations de “communication interculturelle” et d'acquérir les stratégies nécessaires pour les identifier et pour les maîtriser (Gohard-Radenkovic, *op. cit.* p. 27).

Dans le champ de la sociologie et de la psychologie sociale, les travaux dirigés ou inspirés par Carmel Camilleri, bien connus des membres de l'ARIC, ont pour leur part permis de souligner la diversité des comportements observables au sein de groupes susceptibles d'être catégorisés dans les mêmes termes à partir de leurs origines (comme ceux qui sont issus de l'immigration). Plus encore, ils ont mis l'accent sur la notion de “stratégie identitaire” qui postule que les acteurs sont capables d'agir sur leur propre définition de soi en sélectionnant les traits assumés de leur identité culturelle (1994). Cette conception, explique Isabelle Taboada-Leonetti, “est une conséquence logique de la définition de l'identité comme résultat d'une interaction et non comme une définition substantiviste” (1997, p. 41). Ainsi, les “*patterns* culturels” chers aux culturalistes ne jouent un rôle que par rapport à la façon dont ils sont repris dans les interactions “intra” ou “interculturelles” (Oriol, 1995).

Ces approches ont en commun de rompre avec les théories culturalistes de sens commun et avec les débats idéologiques relatifs à l'intégration des

populations issues de l'immigration postulant que chaque groupe est porteur de sa culture en ce qu'il se caractérise par un répertoire de traits culturels stables. Elles ne suggèrent pas moins, schématiquement, deux conceptions distinctes de l'interculturalité, l'une centrée sur les rapports entre des unités préalablement définies ; l'autre qui renvoie à des usages plus variables, plus " situationnels " des caractéristiques culturelles mobilisées comme des ressources d'identification de soi et d'autrui. Nous tenterons ici d'approfondir cette conception plus " situationnelle " de l'interculturalité en rendant compte des usages communs de la catégorisation ethnique tels qu'ils s'offrent à l'observateur, de voir comment, dans ce contexte, des traits culturels peuvent être mobilisés comme des éléments de définition des situations et des individus.

Nous nous appuyons pour cela sur les résultats d'une recherche menée dans le quartier de L'Ariane à Nice, typiquement identifié comme " difficile ", " sensible ", " à problèmes " en raison notamment de la présence de nombreuses familles maghrébines et gitanes (Rinaudo, 1999a). Le choix de se rendre dans ce quartier considéré localement comme le plus représentatif du phénomène des banlieues tel qu'il s'exprime au niveau national n'est en soi pas anodin. C'est que celui-ci pouvait être considéré comme une sorte de laboratoire social dans lequel les principes qui régissent les institutions présentes sont mis en crise, où la simple routine ne suffit plus à traiter les procédures typiques du travail effectué par les acteurs dans le maintien de l'ordre social, où les règles qui définissent les rôles institutionnels convenables (celui de l'élève ou du surveillant dans le cadre de l'école, celui de l'utilisateur et du prestataire d'un service public...) ne sont pas adéquates ou sont systématiquement mises en cause par les protagonistes.

Nous présenterons ici l'une des études réalisées à cette occasion et consacrée à la gestion des situations définies comme interculturelles par les acteurs d'un théâtre municipal situé dans la partie Nord de L'Ariane que les jeunes du quartier connaissent sous le nom emblématique de " Chicago ".

Mise en scène d'une situation qualifiée d' « interculturelle »

Construit en 1990 sur les ruines de deux immeubles H.L.M. couramment appelés l'" Ariane-Vieux ", le théâtre Lino Ventura offre à ses usagers une salle de spectacle de sept cents places, une salle de danse, un studio d'enregistrement et des locaux de répétition insonorisés et équipés d'un matériel de musique adapté à la production des groupes de rock et de rap.

Au moment de sa construction, cet équipement a suscité beaucoup d'espoirs et fait l'objet de nombreuses déclarations publiques. D'abord, parce qu'il marquait l'aboutissement d'une attente de la part des associations et des acteurs sociaux qui exercent leur influence dans ce quartier, celle de voir se modifier le paysage de cette partie Nord de L'Ariane souvent qualifiée de ghetto par les journalistes

locaux. Ensuite, parce que la qualité de son architecture et de ses équipements a tout de suite été appréciée par les différents intéressés.

Rapidement, une polémique autour du coût de sa construction est venue relativiser cet enthousiasme. Car si les responsables des associations se sont d'abord réjouis de l'implantation d'un outil culturel dans le quartier, ils auraient préféré que les sommes investies aient été engagées dans la lutte contre le chômage. Très vigoureuse au moment de la construction du théâtre, cette critique fut pourtant apaisée grâce au recrutement de nombreux jeunes du quartier pour assurer les services d'entretien et de sécurité.

Toutefois, dès l'ouverture de la salle, une autre polémique émergea dans l'arène publique locale, contestant cette fois la nécessité de bâtir un " si beau " théâtre dans un quartier " en grande difficulté ". La réponse des administrateurs fut d'expliquer que cette salle devait se doter d'un double objectif : créer des activités culturelles pour la population du quartier, mais également désenclaver L'Ariane en faisant de cet équipement un outil susceptible d'intéresser une population extérieure. C'est donc cette double ambition de désenclavement du quartier et d'ancrage local de cette salle qui a guidé la politique culturelle et la gestion institutionnelle de ce nouveau théâtre municipal.

Au moment de son ouverture, le directeur de l'Action culturelle municipale annonçait dans les colonnes de *Nice-Matin* sa volonté de mettre en place des mesures particulières pour inciter un public extérieur au quartier à fréquenter cette salle. La première d'entre elles fut de rebaptiser cet équipement initialement appelé " Théâtre de L'Ariane " par un nom qui ne soulignait plus son ancrage territorial dans un quartier réputé difficile. Le choix de " Lino Ventura " était alors une manière de se démarquer des anciennes maisons de la culture qui portaient généralement le nom des quartiers où elles étaient implantées, et de promouvoir une salle de spectacle ouverte sur l'extérieur tout en gardant un ancrage populaire. Il témoigne ainsi d'un parfait compromis entre la M.J.C. réservée au public de proximité et les grandes salles du centre-ville (Acropolis, Théâtre de verdure, Théâtre de Nice) coupées de tout ancrage local.

Une autre manière de montrer au public " niçois " que ce théâtre était " ouvert sur l'extérieur " est de faire en sorte que " tout s'y passe bien ". C'est ainsi que les premières campagnes promotionnelles furent centrées sur le thème de la sécurité des usagers et de leur véhicule. Dans un article daté du mois d'octobre 1991, *Nice-Matin* qualifiait le parc réservé aux véhicules des usagers de " parking le plus protégé de Nice ". Il est clair que, du point de vue des responsables, le fait de proposer un spectacle à L'Ariane pour un public extérieur ne pouvait être acceptable que si des mesures volontaristes étaient déployées pour inciter les spectateurs à risquer le déplacement dans ce quartier réputé pour

son insécurité. La formule du parking surveillé était donc une réponse à l'appréhension d'un public susceptible d'être intéressé par la programmation proposée, mais peu rassuré par le lieu de sa diffusion.

Cette mesure ne nie pas pour autant la mauvaise réputation de L'Ariane, elle met simplement en place des moyens exceptionnels pour rassurer le public intéressé par la programmation du théâtre. Elle ne réfute pas la représentation de L'Ariane comme banlieue, mais, bien au contraire, s'appuie sur cette représentation pour s'engager dans une politique spécifique et incitative. Là encore, le résultat n'est pas tant de désenclaver L'Ariane que de reproduire et de renforcer cette représentation stéréotypée du quartier de banlieue où l'on ne peut se rendre sans risquer de se faire voler sa voiture ou son autoradio.

C'est ce même processus paradoxal qui a incité les dirigeants de la salle à se doter d'un service de sécurité actif et visible à l'intérieur de l'enceinte et aux abords du théâtre. L'observation d'une scène se déroulant devant l'entrée de la salle est là encore révélatrice de ce qui se joue dans pareil cas.

Le Théâtre Lino Ventura accueillait l'orchestre philharmonique de l'Opéra de Nice pour une représentation unique en fin d'après-midi. C'était la première fois qu'une opération de ce type était tentée par les organisateurs en raison de la réfection du bâtiment de l'Opéra, situé dans la vieille ville. Lorsque les spectateurs commencèrent à arriver sur les lieux, Ahmed, membre du service de sécurité du théâtre, se tenait prêt devant l'entrée pour les accueillir. Poli, aimable, il prenait soin de contrôler ostensiblement ses faits et gestes, de ne rien montrer de son rôle de " grand frère " qu'il exerce par ailleurs dans le quartier et pour lequel il a été recruté dans l'équipe du théâtre. Sur la demande discrète des organisateurs et pour que le public venu spécialement pour l'occasion ne s'imprègne pas d'une image négative du théâtre, il veillait avec soin à ce que personne ne traînât aux abords de l'enceinte : " Ne restez pas là s'il vous plaît les enfants " demanda-t-il à des jeunes du quartier qui s'amusaient sur le trottoir devant l'entrée. " Va jouer ailleurs " dit-il encore à une petite fille qui faisait de la bicyclette sur le parvis. Et comme ceux-ci ne faisaient pas vraiment attention à ses remarques, il se mit à insister et dévoila les motivations de ses recommandations : " Ne restez pas là comme ça sans rien faire, il y a des gens qui viennent, c'est pas bien, allez jouer ailleurs ".

Cette scène reflète bien la stratégie de banalisation du théâtre et de ses abords comme un espace urbain qui n'est pas directement touché par la réputation de ce quartier. Ainsi, le " nettoyage " de certaines personnes gênantes vise à rejeter un certain usage de l'espace urbain qui le marque en retour comme un espace spécifique et typique de ce que l'on peut s'attendre à voir lorsqu'on se trouve dans une banlieue de ce genre. En disant : " ne reste pas là comme ça sans rien

faire... ” à des jeunes du quartier, Ahmed ne faisait que mettre en application les instructions de l'équipe qui reposent sur une connaissance partagée des signes de reconnaissance d'un "quartier de banlieue". Le fait de traîner dans les rues, la présence répétée des enfants et leur visibilité ethnique — les jeunes en question étaient tous d'origine maghrébine — sont autant d'éléments qui marquent cet espace et que la direction du théâtre voulait faire disparaître en cette occasion particulière.

Une autre scène du même type s'est déroulée le jour de l'inauguration du théâtre. À cette occasion, les élus locaux, les services de l'Action culturelle municipale, des responsables associatifs mais aussi des personnalités extérieures au quartier furent très officiellement invités par la direction. Au programme, une série de discours et un buffet d'apéritif offert par la mairie. De nombreux jeunes du quartier flânaient devant le théâtre sans bouleverser pour autant leurs habitudes. Mais cette fois, l'agent de sécurité avait ordre de ne pas les laisser entrer. Et ce n'est que très discrètement qu'il prit l'initiative de leur apporter un plateau de pâtisseries en les priant d'aller les savourer devant leurs immeubles, un peu plus haut sur le boulevard de L'Ariane.

Là encore, il s'agissait pour les responsables de tenir compte des signes de reconnaissance de cet équipement comme un théâtre "de banlieue" et de prendre les dispositions nécessaires pour les éliminer le temps d'une visite. Dans tous les cas, les stratégies mises en œuvre consistent bien à fournir une présentation du lieu qui, partant de l'image stéréotypée et stigmatisante de la banlieue, vise à orienter et à gouverner les impressions que porte sur lui le public extérieur au quartier. On va voir maintenant qu'une telle maîtrise des impressions n'empêche pas pour autant de mener une politique favorisant le brassage entre des publics différents préalablement définis sur la base de spécificités culturelles attribuées à chacun.

Durant ses deux premières années d'activité, le théâtre a accueilli une centaine de spectacles qui peuvent être répartis selon différents genres : concerts musicaux, représentations théâtrales, spectacles de danse. Concernant les concerts, il est également possible de faire une distinction entre différents styles musicaux : classique, variété, rock, rap, reggae et raggamuffin, musique africaine, raï, flamenco.

Cette utilisation de la salle témoigne de la volonté de l'équipe de mettre en place une politique interculturelle capable de satisfaire différents publics tant par la diversité des styles musicaux que par la variété des genres de spectacles proposés. Une analyse des discussions menées lors des réunions de programmation montre comment les propositions sont classées en deux catégories distinctes : celles qui intéressent un large public sans distinction et

celles qui visent des publics plus spécifiques tels qu'on les trouve à L'Ariane et, plus globalement, dans les quartiers "sensibles" de la région.

Par exemple, lorsqu'un membre de l'équipe propose un groupe de rock intéressé par la salle, le débat porte sur le prix qu'il demande, sur sa notoriété, mais aussi sur la pertinence d'une telle programmation dans le respect de l'équilibre entre ce type de musique qui intéresse essentiellement un public extérieur et des groupes plus "ethniques" spécialement programmés pour le public du quartier. Calendrier à la main, les intervenants se basent sur la fréquences des derniers concerts de raï, de rap ou de flamenco organisés pour, le cas échéant, refuser le groupe en question ou décider de le programmer à une date ultérieure afin de préserver cet équilibre.

Ce même souci d'équité est à l'œuvre dans la programmation des groupes dits "ethniques". Là encore, un groupe de rap peut être refusé ou reporté au profit d'un chanteur de flamenco s'il ressort de la discussion que cette catégorie de spectacle accuse un trop grand déficit par rapport aux autres.

Les arguments discutés dans l'équipe ne sont pas simplement comptables, mais témoignent de la volonté de satisfaire le plus grand nombre d'utilisateurs et de tenir compte, dans la programmation des spectacles, de la spécificité de L'Ariane et de ses différentes "composantes" qui sont identifiées en termes ethnoculturels : les Maghrébins d'un côté, amateurs de musique raï et de rap pour les plus jeunes ; les Gitans de l'autre dont on connaît le goût pour le flamenco ; le tout en tenant compte également du public "extérieur" identifié comme étant plutôt porté sur la musique rock, le théâtre et la danse contemporaine.

Cette prise en compte des spécificités culturelles attribuées aux différents publics du théâtre apparaît encore plus nettement lorsqu'il est question de discuter de la politique de promotion des spectacles. Une fois qu'une date est arrêtée, une réunion d'équipe est consacrée à régler les différents aspects qui touchent à l'organisation de la soirée : accueil des artistes, préparation technique de la scène, diffusion de l'information, constitution du service d'ordre. Il importe alors de bien définir le public visé afin de déterminer par exemple où coller les affiches, à qui distribuer les tracts ou sur quelle radio locale passer l'information.

Les premiers temps, la promotion des spectacles s'effectuait dans toute la ville quels que soient la nature et le genre des programmes. Mais le constat d'échec de cette politique généraliste et universaliste qui ne parvenait pas à faire démarrer la fréquentation de la salle, et la réduction du budget attribué à la promotion des spectacles, ont amené les organisateurs à mieux cibler l'information et à discuter "au coup par coup" de la stratégie à adopter. C'est ainsi par exemple qu'il fut décidé de ne pas diffuser tracts et affiches dans toute la ville pour la promotion

d'un concert rassemblant plusieurs groupes de rap, mais de cibler essentiellement les quartiers périphériques susceptibles d'être intéressés par ce genre de spectacle.

Dans cette même logique, la plupart des concerts de rock, de funk, d'acid jazz ou de techno sont essentiellement annoncés sur les campus universitaires et dans les bars de la vieille ville fréquentés par les étudiants.

Ce n'est donc pas tant le public de L'Ariane, mais les publics de banlieue en général qui sont considérés comme spécifiques et amateurs de spectacles "ethniques" contrairement aux amateurs de rock ou de techno qui sont, eux, typiquement caractérisés comme un public de centre-ville.

Ainsi, la volonté réelle de désenclaver L'Ariane par une programmation dite interculturelle, ouverte sur l'extérieur et sur les différentes traditions culturelles identifiées dans le quartier passe paradoxalement par une reproduction des différences entre centre-ville et banlieues et par le renforcement du caractère spécifique de ces dernières, notamment en matière de goûts musicaux. Non seulement cette ouverture sur l'extérieur passe par une programmation culturelle différenciée qui ne favorise pas forcément le rapprochement des publics¹, mais elle contribue également à développer une prise en compte de l'interculturalité qui, en matière de politique promotionnelle par exemple, tend plus à reproduire les différences entre centre et périphérie qu'à les estomper.

L'événement est dans la salle

Revenons maintenant sur les discussions tenues lors des réunions de programmation culturelle et plus particulièrement sur un échange qui eut lieu suite à la décision d'organiser un concert de flamenco dans la salle. Une fois la date arrêtée, il fut question de régler les problèmes d'encadrement et de sécurité. Un intervenant souleva le problème de la composition de l'équipe de sécurité et en proposa une plus en adéquation à la situation. Il voulait que cette équipe fût essentiellement composée de "Gitans" de manière à obtenir le respect de ce public qui, selon lui, se pliait difficilement à l'autorité imposée par les agents de sécurité du théâtre. Après avoir entendu les exemples d'incidents auxquels avaient été confrontés les membres de l'équipe, l'ensemble des intervenants retint cette proposition. Et ceux qui furent pressentis pour l'encadrement de ce concert étaient précisément des personnes reconnues comme très influentes parmi ceux qu'il est alors convenu d'appeler "les Gitans du quartier", des personnes dont l'autorité ne pouvait être mise en question en cas d'intervention dans l'exercice de leur fonction au théâtre.

¹ Une enquête portant sur la fréquentation de la salle montre en effet la présence de différents usagers qui côtoient le théâtre pour des raisons diverses sans jamais se rencontrer (Rinaudo, 1993).

Ce débat se retrouva à l'ordre du jour à l'occasion de l'organisation d'un concert de raï, quelques semaines plus tard. Les mêmes arguments furent discutés — cette fois par rapport à l'attitude des “jeunes d'origine maghrébine” — et la même décision de prévoir une équipe mieux “adaptée” fut retenue. Dès lors, cette mesure d'organisation devint systématique et s'appliqua par la suite sans discussion préalable.

Des observations menées lors des spectacles viennent confirmer que cette manière d'appréhender le public à partir de caractéristiques ethniques est envisagée par l'équipe de sécurité comme le meilleur moyen de régler les tensions et les conflits interculturels avant qu'ils ne prennent une tournure plus menaçante. C'est ainsi que les agents en fonction lors des concerts dits “ethniques” se répartissent les interventions dans la salle selon l'ethnicité attribuée de ceux qu'ils doivent “raisonner” ou “expulser” pour cause de chahut ou de bagarre.

Un exemple peut être tiré de cette soirée flamenco qui fut animée par un chanteur andalou, connu sous le nom d'El Cabrero. Ce soir-là, le public s'était, distinctement et de sa propre initiative, séparé en deux dans la salle. D'un côté se trouvait une cinquantaine d'amateurs de cet artiste, dont un petit groupe d'Espagnols. C'était pour l'essentiel un public extérieur au quartier, venu spécialement à L'Ariane pour assister à ce concert. De l'autre côté de la salle s'étaient regroupés une soixantaine d'individus connus pour appartenir à la communauté gitane de L'Ariane, venus, comme ils le disaient, pour participer à cette “fête gitane” organisée à leur intention.

Et si cette division de l'espace était déjà sensible avant même l'arrivée sur scène du chanteur, elle devint de plus en plus marquée au fil de sa prestation. Dès la première chanson, un petit groupe de “Gitans du quartier” s'employa à “mettre de l'ambiance”. Ils criaient : “El Cabrero”, “Hay !”, tapaient dans les mains, ponctuaient la musique andalouse par de petits coups de sifflets stridents. De l'autre côté de la salle, le public amateur d'El Cabrero s'exaspérait et demandait le silence. Les “Gitans” continuaient. Ils étaient maintenant debout et le bruit de leurs claquements de mains couvrait presque la guitare du chanteur.

Voyant la tension monter entre les deux parties de la salle, les agents de sécurité intervinrent. L'un d'eux, qui n'était pas lui-même embauché pour sa qualité de “gitan” et pour sa compétence à gérer les relations avec cette “population”, s'approcha du petit groupe d'amateurs d'El Cabrero. Une femme lui expliqua alors qu'il s'agissait d'un récital de flamenco classique qui devait s'écouter en silence et lui fit comprendre que le comportement des dits “Gitans” était déplacé. L'agent s'en retourna vers son collègue “gitan” pour lui rapporter les propos de l'auditrice excédée. Celui-ci partit dans le hall à la recherche d'un

autre agent “ gitan ”, puis ils descendirent ensemble dans le bas de la salle pour intervenir.

Les “ Gitans de L’Ariane ” étaient toujours debout, mais ne tapaient plus dans leurs mains. Ils demandaient au chanteur d’être plus expansif et se plaignaient de l’expression trop plaintive et du rythme monotone de sa musique. Les deux agents leur recommandèrent de s’asseoir et de ne plus faire de bruit. Dépités, plusieurs d’entre eux quittèrent progressivement la salle et El Cabrero put continuer sa prestation devant son public qui l’écoula ensuite dans le plus grand silence.

Le cadre maintenu par les agents de sécurité était bien celui d’un *résumé de musique andalouse*, donné dans une salle de spectacle appropriée et qu’un petit groupe d’individus a tenté de transformer en une “ fête gitane ” où tout le monde participe par des encouragements, des claquements de mains, des sifflements. Leur intervention avait donc pour but d’éviter que le concert ne se transforme en tout autre chose et d’anticiper l’éclatement d’un conflit identifié comme interculturel sur la base d’une définition ethnique de la situation : d’un côté, des amateurs d’El Cabrero se plaignaient ouvertement de la conduite des “ Gitans ” qui ne respectaient pas le silence imposé par ce type de récital ; de l’autre, les dits “ Gitans de L’Ariane ” qui ne faisaient que mettre en pratique des comportements dictés par leur propre définition de la situation — ils faisaient ainsi ce qu’il était “ normal ” de faire lors d’une “ soirée gitane ” —, et qui s’agaçaient de l’attitude des “ Gadgés² ” qui écoutaient religieusement le concert et leur demandaient de se calmer.

Plus encore, cet exemple révèle un paradoxe qui tient à la manière de faire du flamenco une “ musique gitane ”. On a vu en effet que la programmation des concerts de flamenco venait précisément de la reconnaissance d’un public défini comme “ gitan ” en raison notamment de spécificités culturelles attribuées et de la volonté de le satisfaire en lui proposant une musique censée lui correspondre. Cela revient inévitablement à supposer qu’il existe une forme musicale connue et reconnue comme proprement “ gitane ” et que les chansons d’El Cabrero rentrent bien dans cette catégorie. Or, le paradoxe vient du fait que ce concert organisé dans cette salle de L’Ariane en raison de la présence d’une population qualifiée de “ gitane ”, se trouve, de fait, transformé en quelque chose que ces “ Gitans du quartier ”, informés spécialement de la production d’un spectacle à leur intention, ne reconnaissent plus eux-mêmes comme de la “ musique gitane ”.

Conclusion : Le processus d’ethnicité « en acte »

² Terme employé pour désigner l’altérité, ceux qui ne font pas partie du groupe.

L'examen rapide du fonctionnement routinier de ce théâtre municipal n'a pas pour objectif de confirmer la prégnance des catégories ethno-raciales qui servent à classer des personnes en fonction d'attributions catégorielles de prédicats culturels ou raciaux. La démonstration de cet usage intensif des références ethniques dans tous les domaines de la vie sociale n'est aujourd'hui plus à faire. Il vient juste illustrer un point essentiel qui est pourtant rarement souligné à ce propos : ce qui dote ici les catégories ethniques — et les attributions culturelles qui leur sont associées — de leur efficacité sociale tient à ce que leur sens et leur référence dépendent du contexte de leur utilisation, qu'elle tient, pour reprendre l'expression de Douglass et Lyman, à ce qu'il s'agit de concepts quotidiens *pour l'action* (1976 et 1972).

Nous avons montré par ailleurs comment les surveillants du collège implanté dans ce même quartier de L'Ariane en venaient à imputer des caractéristiques culturelles aux élèves, non pas *en dépit* du principe d'indifférence aux différences cher à l'école républicaine, mais plutôt par souci d'une meilleure intégration de ces élèves au cadre scolaire. Nous avons montré comment ils en arrivaient à faire de l'ethnicité une ressource mobilisable dans les situations de crise propres aux collèges de banlieue pour faciliter l'intégration des élèves les plus difficiles. Nous avons également souligné à cette occasion que l'usage de la catégorie "gitan" n'avait de sens dans cet établissement que par sa mise en relation avec des caractéristiques culturelles particulières et notamment avec le fait de poser des problèmes à l'institution. Ainsi, lorsqu'un élève qui pouvait dans certaines situations être qualifié de "gitan" ne posait pas de problème particulier, il perdait du même coup cette étiquette, il était en quelque sorte "dégitanisé". De telles observations ne disent rien de l'appartenance "réelle" de ces élèves à une quelconque "communauté gitane". Elles signalent simplement que ceux-ci peuvent être identifiés comme "gitans" lorsque leurs comportements sont en phase avec les stéréotypes culturels généralement associés à ce groupe : ceux de la marginalité, de l'agressivité, de l'imprévisibilité, du manque d'assiduité et de ponctualité, etc. (Rinaudo, 1999b).

L'examen des modalités d'administration du théâtre Lino Ventura montre à son tour que le processus d'ethnicité *en acte* tel qu'il s'exprime dans certaines situations décrites dépend étroitement du sens que les acteurs sociaux accordent à leurs actions. Lorsqu'il s'agit de présenter l'établissement comme un théâtre "ordinaire" en dépit de son implantation dans un quartier souvent qualifié de "ghetto", tous les signes susceptibles de l'identifier comme une salle "de banlieue" sont soigneusement écartés et les identités ethniques des gardiens ne sont pas soulignées. Inversement, lorsqu'il est question d'anticiper ou de faire face à des situations de crise dans lesquelles le statut de ces derniers risque d'être mis en cause, la présentation d'une identité ethnique appropriée peut être une

manière de désamorcer les conflits potentiels ou réels et de faire en sorte que l'activité initialement prévue puisse suivre son cours dans des conditions normales.

Dans tous les exemples présentés, l'interculturalité dont il est question ne renvoie pas à des entités collectives stables, à des "communautés". Elle se présente comme une ressource disponible par les acteurs sociaux pour faire ce qu'ils ont à faire : maintenir un cadre scolaire dans des contextes où il est menacé, établir la programmation culturelle d'un théâtre municipal en phase avec ses objectifs de départ, inciter les gens extérieurs au quartier à se rendre au spectacle tout en tenant compte de leurs *a priori* présumés, anticiper des conflits "interculturels" lors de certains spectacles en instaurant, pour l'occasion, un corps spécialisé de gestion des relations interculturelles, etc.

Une telle perspective ne se donne pas comme objectif de savoir si les tentatives d'aménagement d'une gestion interculturelle de cet établissement peuvent être analysées comme un échec ou comme un succès. On a vu que les administrateurs de la salle jouaient sans cesse avec les définitions de l'interculturalité tantôt pour favoriser des "équilibres", tantôt pour masquer les conséquences d'une telle politique en termes de visibilité ethnique aux abords du théâtre. Elle consiste plutôt à voir comment, au niveau institutionnel, cette notion peut être mobilisée par les acteurs eux-mêmes dans le cadre de leurs activités de gouvernance et à voir comment, au niveau des interactions routinières, des traits culturels peuvent servir de ressources d'identification des personnes ou des événements et de définition de la situation. Ainsi, quelles que soient les intentions des acteurs, cette "interculturalité de sens commun" constitutive d'une ethnicité "pratique" informe l'anthropologie "du proche", "du quotidien", sur les processus d'attribution culturelle à l'œuvre dans nos sociétés dites "pluriculturelles" et sur les façons d'appréhender — et par là même de construire — l'altérité.

Références bibliographiques

Camilleri, C., (1994). Identité et gestion de la disparité culturelle : essai d'une typologie. *Intercultures*, 24, 7-36.

Douglass, W. A., & Lyman, S. M. (1976). L'ethnie : structure, processus et saillance. *Cahiers internationaux de sociologie*, LXI, 197-220.

Gohard-Radenkovic, A. (1998). Peut-on former à l'interculturel ? Quels concepts et quelle démarche ? *Bulletin de l'ARIC*, 30, 20-28.

Hall, E.T. (1973). *Le langage silencieux*. Paris : Seuil.

Lyman, S.M., & Douglass, W.A. (1972). Ethnicity : Strategies of Collective and Individual Impression Management. *Social Research*, XL, 344-365.

Oriol, M. (1995). “Le statut épistémologique des théories de l’identité”. *Bulletin de psychologie*, 419, ILVIII, 260-264.

Rinaudo, C. (1993). *Le théâtre Lino Ventura. Évaluation sociale et étude d'impact*. Rapport d'étude. Nice: A.R.E.S.

Rinaudo, C. (1999a). *L'ethnicité dans la cité. Jeux et enjeux de la catégorisation sociale*. Paris: L'Harmattan.

Rinaudo, C. (1999b). L'imputation de catégories ethniques dans l'encadrement de la vie scolaire. *Revue européenne des migrations internationales*, 14, 3, 27-43.

Taboada-Leonetti, I., *et al.* (1997). *Stratégies identitaires*. Paris : Presses Universitaires de France (2^{ème} édition).

Winkin, Y. (1981). *La nouvelle communication*. Paris : Flammarion.