

Lieux de mémoire sonore

Des sons pour survivre,
des sons pour tuer

sous la direction de
Luis Velasco-Pufleau
et Laëtitia Atlani-Duault



Lieux de mémoire sonore

Des sons pour survivre, des sons pour tuer

Le (bien) commun

*Collection dirigée par Laëtitia Atlani-Duault,
Jean-Pierre Dozon et Laurent Vidal*

Aujourd'hui, le (bien) commun s'élabore de plus en plus en dehors du cadre de l'État-nation et se trouve souvent tiraillé entre, d'un côté, la production de normes à vocation universelle et parfois concurrentes et, de l'autre, une fragmentation de mondes sociaux qui revendiquent leurs particularismes et redessinent les visages de l'altérité. Cette collection rassemble des études et essais en sciences sociales (anthropologie, sociologie, économie, sciences politiques, démographie, géographie, etc.) qui s'attachent, sur des terrains multiples, à décrypter cette tension. S'adressant tout à la fois au grand public, aux universitaires et aux chercheurs, ces ouvrages, fondés sur des enquêtes approfondies, offrent ainsi des analyses critiques sur les mécanismes, les logiques et les enjeux contemporains des constructions du (bien) commun.

Déjà parus

La transformation des armées.

Enquête sur les relations civilo-militaires en France, de Grégory Daho

« Le rap, ça vient d'ici ! » Musiques, pouvoir et identités

dans le Gabon contemporain, d'Alice Aterianus-Owanga

Être juré populaire en cour d'assises. Faire une expérience démocratique,

de Célia Gissinger-Bosse

#info. Commenter et partager l'actualité sur Twitter et Facebook,

d'Arnaud Mercier et Nathalie Pignard-Cheynel

Partenaires inégaux. Fondations américaines et universités en Afrique,

de Fabrice Jaumont

Les coulisses du monde des catastrophes « naturelles », de Sandrine Revet

Du bidonville à l'hôpital. Nouveaux enjeux de la maternité au Rajasthan,

de Clémence Jullien

Apprentissages de la citoyenneté. Expériences démocratiques

et environnement, de Laura Seguin

sous la direction de
Luis Velasco-Pufleau et Laëtitia Atlani-Duault

Lieux de mémoire sonore

Des sons pour survivre, des sons pour tuer

Éditions de la Maison des sciences de l'homme

Éléments de catalogage

Lieux de mémoire sonore. Des sons pour survivre, des sons pour tuer. / par Luis Velasco-Pufleau et Laëtitia Atlani-Duault (dir.). – Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2021. – 304 p. ; 22 cm. – (Collection « Le (bien) commun », ISSN 2273-8258).

Les chapitres de Maria Ristani, Kathy Nguyen, Eckehard Pistrick, Émilie Da Lage et Beshwar Hassan, Helena Simonett et Katie Harling-Lee ont été traduits de l'anglais par Zachary Weiss.

L'introduction de Luis Velasco-Pufleau et Laëtitia Atlani-Duault ainsi que les chapitres de Maria Ristani, Nicolas Puig, Kathy Nguyen, Eckehard Pistrick, Émilie Da Lage et Beshwar Hassan et de Katie Harling-Lee ont fait l'objet d'une première publication en anglais dans la revue *Violence: An international journal* (vol. 1, n° 2, octobre 2020, Éditions de la Maison des sciences de l'homme et SAGE).

Illustration de couverture

Aris Messinis, Lybia - Conflict © AFP Photo

Relecture et mise en pages

Laura Olber

Relecture

Guillaume d'Estève

© Éditions de la Maison des sciences de l'homme, mars 2021

ISSN 2273-8258

ISBN 978-2-7351-2704-7

Imprimé en France

Lieux de mémoire sonore

Luis Velasco-Pufleau et Laëtitia Atlani-Duault

L'essor des *sound studies* et d'une anthropologie du sonore ont renouvelé la façon de penser les liens entre politique et son, en déplaçant l'attention vers les expériences de ce qui est audible et inaudible, les sons et les silences (DeNora 2000). En parallèle, les travaux en anthropologie politique de la musique ont montré à quel point « la musique, c'est du son, mais c'est aussi un lieu : un lieu de tension et de relâchement ; un lieu de rencontre avec soi-même et avec l'autre ; un lieu de réalisation, de mise en scène et de consommation ; un lieu de reproduction mais aussi de transformation. Bref, un lieu de pouvoir, un lieu du politique » (Pandolfi et McFalls 2018 : 7).

Mais quels sens donner aux pratiques sonores et musicales dans les situations de violence organisée ? Comment penser la relation dynamique qu'entretient le son avec l'expérience sensible des lieux, des personnes et des événements ?

Ce livre est organisé autour de deux propositions. La première est que les expériences sonores en contexte de violence organisée peuvent être comprises non seulement comme des événements politiques, mais aussi comme ce que nous proposons d'appeler des « lieux de mémoire sonore ».

Ces lieux de mémoire sonore supposent, comme l'écrit Pierre Nora à propos des lieux de mémoire, « l'enfourchement de deux ordres de réalités » : une réalité matérielle – inscrite dans l'espace et dans le temps – et une réalité symbolique, porteuse d'une histoire (Nora 1992 : 20)¹.

Loin d'être fixes ou canonisés, ces « lieux de mémoire sonore » sont en perpétuel mouvement, permettant de garder et d'actualiser des traces d'un passé au cœur de la constitution de la subjectivité. Indissociables de l'expé-

1. Pierre Nora définit un lieu de mémoire comme « toute unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique du patrimoine mémoriel d'une quelconque communauté » (Nora 1992 : 20).

rience individuelle et collective des lieux, ils constituent des réseaux de relations non prédéterminées (Solomos 2018 : 59), dans lesquels la mémoire des silences et des sons se construit et s'actualise.

Notre seconde proposition est que ces lieux de mémoire sonore peuvent être appréhendés sous une double perspective, à la fois la face noire et la face lumineuse d'un même phénomène.

D'une part, le son, la musique et le silence sont utilisés comme des armes en contexte de violence organisée, par exemple dans certains lieux de détention ou en situation de guerre ou de conflit politique. D'autre part, ils constituent des ressources symboliques qui contribuent à la (re)construction de subjectivités, notamment dans des situations faisant suite à des expériences d'exil forcé et de violence organisée.

Dans tous les cas, les pratiques sonores et musicales sont des ressources constitutives des êtres humains, qui peuvent être mobilisées tout autant comme des outils de survie que comme des dispositifs de surveillance, de torture et de destruction.

Le son et le silence comme armes

Un nombre important de travaux récents se sont intéressés au développement des technologies de contrôle sonore et aux usages policiers et militaires du son, généralement issus de programmes de recherche militaire (Volcler 2011). D'autres études interrogent les liens entre pratiques sonores et torture (Grant 2014 ; Ochoa Gautier 2017 ; Papaeti 2013b ; Chornik 2018), explorent l'expérience du silence par des victimes de violences organisées (Atlani 1997 ; Atlani et Rousseau 2000 ; Atlani-Duault 2009), ou encore l'expérience sonore de la guerre, tant par des combattants que par des civils (Daughtry 2015 ; Goodman 2010 ; Hartford 2017 ; Nuxoll 2014 ; Pilzer 2015 ; Sykes 2018 ; Velasco-Pufleau 2018, 2019 ; Williams 2019).

L'analyse de l'utilisation du silence et du son comme armes que propose dans ce livre la chercheuse grecque Maria Ristani sur la base de témoignages d'anciens prisonniers de la prison de Saydnaya, située à quelques kilomètres de Damas, s'inscrit dans cette dynamique. En effet, le silence et le son en tant qu'outils de torture ont été décrits, en particulier depuis la seconde moitié du ^{xx}e siècle, dans plusieurs sites d'emprisonnement dans le monde. L'un des jalons fondamentaux dans l'essor de ce champ de recherche est représenté par les travaux pionniers sur le réseau de prisons secrètes états-uniennes établies à l'étranger dans le cadre de leur « guerre contre la terreur » (Cusick

2006, 2008, 2013). D'autres études ont identifié des stratégies similaires de torture dans des prisons états-uniennes et latino-américaines (Ochoa Gautier 2017), dans certaines prisons grecques durant la guerre civile puis sous la junte militaire (Papaeti 2013a, 2013b), dans des centres de détention chiliens sous la dictature de Pinochet (Chornik 2013), ou encore dans les prisons portugaises durant l'Estado Novo (Duarte 2015).

À Saydnaya, aucun son n'est permis : aucun bruit, aucune parole, aucun chuchotement, même pas les cris sous la torture. Cette privation sensorielle extrême fait partie du dispositif de contrôle. On n'y entend rien, aucun son jour et nuit, rien d'autre que la voix de ceux qui viennent d'arriver et qui ne connaissent pas encore les règles de silence absolu, apprises rapidement ; rien d'autre que les râles de ceux qui meurent sous les coups. Les détenus sont maintenus aveugles et n'ont que le son comme repère, alors qu'il est réduit à l'extrême. Contraints de vivre dans le noir et le silence, les détenus décrivent une perception auditive qui s'affine et une géographie de la prison et de sa vie collective qui se construit progressivement, sur les variantes du silence imposé, à partir de percées de sons – de portes, de coups, de câbles électriques, de cris. L'écoute du silence et de ses nuances devient un outil de survie. En même temps, les rares bruits qui le rompent – la plupart du temps des cris de torture – sont comparés dans ce texte à des « attaques soniques » et sont vécus comme une forme de torture en soi, décuplée encore dans le cocon du silence total imposé aux prisonniers. Dans les marges du silence et volontairement amplifié par lui, tout son, et en particulier le peu des sons non contenus de la prison de Saydnaya, ceux de la violence, deviennent une hyperstimulation et une « torture sonore » (Hill 2012). Pour les survivants qui ont pu témoigner, Saydnaya constitue aussi un lieu de mémoire sonore qui les marque jusque dans leur plus profonde intimité.

Dans un tout autre contexte, l'anthropologue français Nicolas Puig s'intéresse à un lieu de mémoire sonore du quotidien, à l'échelle d'un quartier dans un camp de réfugiés palestiniens au Liban, et l'analyse comme un marqueur d'identité et de résistance à la violence politique pour une population placée depuis plus de soixante-dix ans « dans une marge citoyenne du monde ». Il se base sur trois types de données : les paroles de chansons qui décrivent la vie dans les camps de réfugiés ; les pratiques sonores ordinaires du camp de Chatila et du groupement de Sabra ; et les perceptions de ces lieux par leurs habitants à partir d'un recueil de « parcours sonores ». Puig décrit l'existence d'une communauté acoustique formée autour de « marqueurs sonores » (Schafer 1994 : 10), spécifiques au camp. Il analyse de quelle façon la pro-

duction et la perception sensorielles renvoient à l'existence de politiques du sensible : les pratiques d'aménagement de l'environnement acoustique du camp représentent autant de tentatives pour avoir prise sur son monde dans un contexte de limitation des possibles. Les pratiques sonores permettent ainsi aux habitants « d'agir sur et dans leur lieu de vie » et confèrent au camp de réfugiés, devenu avec le temps le quartier cosmopolite de Chatila, une identité spécifique.

La musique, en tant que lieu de mémoire sonore, construit et actualise des imaginaires politiques. Sa dimension performative joue un rôle central dans la construction de récits sur la violence organisée. Elle peut aussi être mobilisée au sein de dispositifs médiatiques afin de transformer la dimension politique des conflits en impératif moral. Les grands concerts humanitaires apparus dans le paysage médiatique depuis les années 1970 en sont une illustration. Du concert pour le Bangladesh, organisé notamment par George Harrison en 1971 au Madison Square Garden de New York, au Live 8 en 2005, en passant par le Live Aid en 1985, ces concerts avaient en commun de réunir des stars mondiales de la pop afin de récolter des fonds pour les victimes de famines (Chouliaraki 2013 ; Garofalo 1999 ; Velasco-Pufleau 2013, 2014). Mais tandis que les projecteurs se tournaient vers les stars internationales, essentiellement nord-américaines et européennes, les individus et nations affectés par ces crises sont restés, tant dans ces dispositifs musicaux et que dans les analyses qui en ont été faites, le plus souvent cantonnés à des rôles de figurants.

Complétant cette littérature, Abir Nur et Fernando Garlin montrent comment certains régimes du monde arabe ou d'Amérique latine ont également eu recours, sous couvert de dispositifs humanitaires, à de la propagande musicale pour construire des communautés morales et légitimer leurs récits des conflits. L'anthropologue franco-soudanaise Abir Nur, par l'analyse de deux chansons très largement diffusées dans le monde arabe – *Al-Helm Al-Arabi* (« Rêve arabe », 1996) et *Al-Dameer Al-Arabi* (« Conscience arabe », 2008) –, montre comment ces lieux de mémoire sonore ont pu contribuer au basculement du projet politique panarabe vers un discours promouvant les régimes autoritaires en place. Sous couvert de promouvoir une forme conformiste de nationalisme « arabe », ces chansons « tendent en réalité à consolider le *statu quo* politique dans les pays du Machrek au Maghreb en neutralisant toute contestation populaire contre les autocraties en place depuis les années 1990 ». Elles promeuvent le remplacement de la quête d'une unité politique arabe par un discours de solidarité culturelle, et des luttes

d'émancipation politiques par la charité philanthropique. *Al-Helm Al-Arabi* et *Al-Dameer Al-Arabi* construisent la figure de l'ennemi par la désignation explicite de responsables « de la détresse des populations arabes », c'est-à-dire « le soldat israélien, états-unien et par extension "l'autre" occidental ». Ainsi, suivant un processus de « repolitisation instrumentalisée », ces chansons effacent de façon délibérée « les inégalités socio-économiques qui découlent des mécanismes de domination entre "Arabes" et qui participent dans une certaine mesure aux crises de la région ».

La musique est la continuation de la politique par d'autres moyens – pour paraphraser Carl von Clausewitz. Les grands concerts humanitaires peuvent constituer des armes de guerre, comme le montre l'anthropologue franco-vénézuélien Fernando Garlin Politis dans son analyse de deux concerts produits en miroir. Organisés des deux côtés de la frontière entre la Colombie et le Venezuela en février 2019, le Venezuela Aid Live et le Hands Off Venezuela illustrent comment la dimension performative de la musique peut permettre la construction d'altérités nécessaires à l'exacerbation des tensions politiques. Du côté colombien de la frontière, le Venezuela Aid Live est organisé par l'homme d'affaires britannique Richard Branson afin « de collecter des fonds pour endiguer la crise humanitaire » au Venezuela tout en soutenant le leader d'opposition vénézuélien Juan Guaidó par la mobilisation d'un discours de résistance au régime autoritaire de Nicolás Maduro. Du côté vénézuélien de la frontière, le Hands Off Venezuela mobilise un discours de résistance face à l'ingérence internationale, et notamment états-unienne. Comme le montre Fernando Garlin, la « bataille des deux concerts » constitue ainsi une mise en scène du conflit soutenu par la rhétorique propre à chaque camp politique.

Les dispositifs musicaux humanitaires peuvent aussi être mobilisés par des réseaux locaux de musiciens qui en détournent les codes. Dans un chapitre écrit à quatre mains, le musicien du Vanuatu Jean-Pierre Sam et l'ethnomusicologue française Monika Stern étudient le cas du festival Vanuatu Wan Voes Kivhan créé dans l'archipel mélanésien du Vanuatu après le passage du cyclone Pam en mars 2015. En mobilisant des réseaux préexistants d'entraide, monter et produire ce festival fut la réponse des musiciens locaux au cyclone Pam, qui fut d'une intensité exceptionnelle pour cette région du monde. Pour Stern et Sam, le Kivhan est un exemple d'une « action musicale humanitaire endogène » qui montre « la capacité d'action des acteurs locaux face à la catastrophe, et en réaction à l'aide extérieure qui confine souvent la population à une position passive ou du moins secon-

daire». Grâce au festival Vanuatu Wan Voes Kivhan et par lui, le Vanuatu «aurait donc répondu à la catastrophe par le renforcement des liens sociaux».

Le son et la musique comme outils de survie

Les lieux de mémoire sonore peuvent constituer des formes de résistance à l'oubli et des ressources symboliques essentielles suite à des ruptures existentielles provoquées par l'expérience de la violence organisée. Ces ruptures entraînent souvent une reconfiguration et une renégociation «des significations considérées comme allant de soi et des situations quotidiennes» [«of taken-for-granted meanings and routine situations²»] (Kadianaki et Zittoun 2014 : 192), et les pratiques sonores et musicales permettent une médiation corporelle, symbolique et matérielle de l'expérience du monde, grâce à laquelle il est possible de construire des récits de soi-même et des événements (Born 2011 ; Manabe 2019 ; Velasco-Pufleau 2020).

Dans des situations de déplacement forcé ou d'exil, par exemple, les pratiques sonores et musicales sont autant de façons d'investir les «expériences nouvelles de localité» (Agier 2008 : 85), que ce soit pour délimiter des espaces et des temporalités ou pour les habiter. La musique permet la réactualisation des enjeux politiques d'une mémoire intime qui peut entrer en conflit avec ou s'opposer aux récits officiels de l'expérience migratoire. Des ethnomusicologues et des anthropologues ont analysé les enjeux de l'appropriation par des réfugiés de dispositifs musicaux longtemps restés aux mains des pop stars et de l'industrie du divertissement, avec par exemple le projet *Refugees for Refugees* en Belgique (Sechehaye et Martiniello 2019). Les pratiques musicales en situation de migration sont de plus étudiées lors des écoles d'été franco-allemandes organisées depuis 2017 par l'Institut ARI (Basque Anthropological Research Institute on Music, Emotion and Human Societies) de Bayonne et le Center for World Music de l'université d'Hildesheim (Laborde 2019, 2020).

Le son, la musique et les pratiques d'écoute sont ainsi devenues des entrées privilégiées pour étudier la négociation des identités et la construction de communautés, que ce soit dans des centres d'accueil, dans des villes ou dans des camps de réfugiés (LeBlanc, Sako et Fernando 2019 ; Pistrick 2018 ; Puig 2009 ; Vougioukalou *et al.* 2019 ; Western 2020). Ainsi, l'ethnomusicologue allemand Eckehard Pistrick nous montre comment les expé-

2. Traduction des auteurs.

riences de migration de musiciens qu'il a suivis pendant six mois dans un centre allemand pour demandeurs d'asile et réfugiés ont transformé non seulement leur rapport aux autres, mais également leur rapport à la musique. Ce centre accueille environ 900 personnes de 25 nationalités, une population sans cesse renouvelée mais rassemblée, pour un moment, dans un espace de surveillance et de temps suspendu. Dans ce que Pistrick propose d'appeler une « hospitalité sonore » [*sonic hospitality*], la musique est, pour les musiciens comme pour leur public à l'intérieur du centre, un partage de ces « *travelling memories* » (Fiddian-Qasmiyeh 2013) qui les accompagnent sur les chemins de l'exil. Mais surtout, Pistrick montre de quelle façon se créent par la musique des « communautés accidentelles » [*accidental communities*] (Rosen 2017), faites d'individus venus de mondes très différents et aux trajectoires migratoires et professionnelles hétérogènes, certains ayant été musiciens professionnels avant le départ du pays d'origine. Pour ces individus, jouer de la musique dans le camp relève de deux modalités possibles, « une créativité *en raison* ou *en dépit* de leur propre crise humanitaire existentielle ». Selon Pistrick, « [i]ls interprètent donc leur action soit comme un acte de résistance aux conditions auxquelles ils sont exposés, soit comme un besoin de poursuivre leurs activités culturelles dans le contexte d'une vie suspendue ».

Les pratiques sonores et musicales peuvent également constituer des leviers pour négocier et défier les assignations identitaires surplombantes, fixes et souvent misérabilistes – notamment celles de la victime, du criminel ou du héros – qui peuvent être mobilisées par certains médias, certaines autorités politiques ou organisations non gouvernementales. Le musicien kurde d'Irak Beshwar Hassan et la chercheuse française Émilie Da Lage se sont rencontrés dans le camp de Grande-Synthe, en France, alors que Beshwar Hassan était en chemin pour la Grande-Bretagne, vers laquelle il a parcouru un long chemin de migration. Ils proposent une analyse de la musique comme instrument d'émancipation et de survie en situation de migration. Ils montrent également, en suivant le parcours du musicien, comment la musique peut être un lieu de production d'une mémoire commune : que ce soit du cercle familial – via les réseaux sociaux avec les frères et la mère de Beshwar Hassan, éparpillés sur le chemin de l'exil – ou du collectif formé avec les musiciens réfugiés rencontrés dans le camp de Grande-Synthe. La matérialité des instruments et des traces musicales produites par des enregistrements sonores et vidéo à chaque étape de l'exil constituent des « points d'ancrage » qui configurent des lieux de mémoire sonore, de plus partageables tout au long de l'exil.

La matérialité de la musique peut également participer à la reconfiguration des mémoires individuelles et de la nostalgie qui les accompagne, tout en faisant résonner les silences et les absences du passé. La chercheuse états-unienne d'origine vietnamienne Kathy Nguyen revisite ainsi un corpus de musiques et de chants de guerre de soldats vietnamiens d'avant 1975, soit d'un pays ayant connu un conflit sanglant puis la victoire radicale d'un camp sur l'autre. Elle montre comment cette musique vietnamienne d'avant 1975 a pu devenir un lieu de mémoire sonore de la guerre et de l'exil qui s'en est suivi pour le camp des vaincus. Elle donne la possibilité de rendre audibles des expériences trop souvent ignorées par les historiens de la guerre du Viet Nam et montre comment cette musique de guerre d'avant 1975 est aujourd'hui mobilisée, en particulier chez les vaincus, comme un instrument de survie.

La chercheuse suisse Helena Simonett explore cette idée dans une perspective d'ethnomusicologie appliquée à partir de l'étude des pratiques musicales de mineurs réfugiés non accompagnés vivant en Suisse. Elle montre comment les activités musicales, parmi lesquelles l'écoute et la danse, jouent un rôle central dans la vie de la plupart de ces mineurs, notamment pour les aider à sortir du mutisme, la musique étant un « pont imaginaire » avec les êtres chers qu'ils ont laissés derrière eux.

Cette capacité des lieux de mémoire sonore à construire un espace de transformation de soi dans des situations d'exil forcé est également explorée, cette fois d'après un angle d'analyse venant de la psychiatrie transculturelle et de la psychologie, par les Canadiennes Élise Bourgeois-Guérin, Cécile Rousseau et Claire Lyke. En étudiant des ateliers d'expression créative dans des sites d'accueil temporaire pour demandeurs d'asile et réfugiés au Québec, elles analysent le rôle de la musique dans les premiers soins en santé mentale destinés aux enfants. Elles montrent comment la musique leur permet de dessiner les frontières d'un espace habitable et d'accéder à des formes de continuité affective, culturelle et temporelle qui revêtent une importance particulière pour ces jeunes dont le parcours migratoire est marqué par les ruptures. La musique devient elle-même un refuge et un espace de protection dans un contexte d'extrême précarité marqué par le temps de l'attente.

Enfin, la chercheuse britannique en littérature Katie Harling-Lee analyse la capacité d'un récit musico-littéraire de donner du sens à l'expérience de la violence organisée et de la transformer. Par l'exploration du roman *Le violoncelliste de Sarajevo* [*The Cellist of Sarajevo*] (Galloway 2009) et plus spécifiquement de la dimension sonore du siège de Sarajevo qui en est rendue, et tout en s'appuyant sur les travaux sur la guerre de Michael Walzer

dans *Just and Unjust Wars* (Walzer 2015), elle nous interroge sur l'humanité commune des auditeurs en contexte de violence organisée.

Investir les lieux de mémoire sonore participe donc de la reconfiguration du « partage du sensible », de « ce qui est donné comme notre réel, comme l'objet de nos perceptions, de nos pensées et de nos interventions » (Rancière 2008 : 84).

Bibliographie

AGIER Michel, 2008. *Gérer les indésirables. Des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire*, Paris, Flammarion (Bibliothèque des savoirs).

ATLANI Laëtitia, 1997. « Assistance aux victimes de violences sexuelles dans les camps de réfugiés », *Psychopathologie africaine*, vol. XXVIII : 25-53.

ATLANI Laëtitia et ROUSSEAU Cécile, 2000. « The politics of culture in humanitarian aid to women refugees who have experienced sexual violence », *Transcultural Psychiatry*, vol. 37, n° 3 : 435-449. <https://doi.org/10.1177/136346150003700309>.

ATLANI-DUAULT Laëtitia, 2009. *Au bonheur des autres. Anthropologie de l'aide humanitaire*, Paris, Armand Colin.

BORN Georgina, 2011. « Music and the materialization of identities », *Journal of Material Culture*, vol. 16, n° 4 : 376-388. <https://doi.org/10.1177/1359183511424196>.

CHORNIK Katia, 2013. « Music and torture in Chilean detention centers: Conversations with an ex-agent of Pinochet's secret police », *The World of Music*, vol. 2, n° 1 : 51-65.

—, 2018. « Memories of music in political detention in Chile under Pinochet », *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 27, n° 2 : 157-173. <https://doi.org/10.1080/13569325.2018.1450742>.

CHOULIARAKI Lillie, 2013. *The Ironic Spectator: Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*, Cambridge, Polity Press.

CUSICK Suzanne G., 2006. « Music as torture/ Music as weapon », *Trans. Revista Transcultural de Música*, n° 10, disponible en ligne : <<https://www.redalyc.org/pdf/822/82201011.pdf>> [dernière consultation novembre 2020].

—, 2008. « "You are in a place that is out of the world...": Music in the detention camps of the "global war on terror" », *Journal of the Society for American Music*, vol. 2, n° 1 : 1-26. <https://doi.org/10.1017/S1752196308080012>.

—, 2013. « Towards an acoustemology of detention in the "global war on terror" », in G. Born (dir.), *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge, Cambridge University Press : 275-291. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511675850.017>.

DAUGHTRY J. Martin, 2015. *Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*, New York [NY], Oxford University Press.

DeNORATia, 2000. *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press.

DUARTE Anabela, 2015. « Acousmatic and acoustic violence and torture in the Estado Novo: The notorious revelations of the PIDE/DGS trial in 1957 », *Music and Politics*, vol. IX, n° 1, disponible en ligne : <<http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0009.101>> [dernière consultation novembre 2020].

FIDDIAN-QASMIYEH Elena, 2013. « The intergenerational politics of "travelling memories": Sahrawi refugee youth remembering homeland and home-camp », *Journal of Intercultural Studies*, vol. 34, n° 6 : 631-649. <https://doi.org/10.1080/07256868.2012.746170>.

GALLOWAY Steven, 2009. *The Cellist of Sarajevo*, Londres, Atlantic Books.

GAROFALO Reebee, 1999 [1992]. *Rockin' the Boat: Mass Music & Mass Movements*, Cambridge [MA], South End Press.

GOODMAN Steve, 2010. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge [MA], MIT Press.

GRANT Morag Josephine, 2014. « Pathways to music torture », *Transposition*, n° 4, disponible en ligne : <<https://doi.org/10.4000/transposition.494>> [dernière consultation novembre 2020].

HARTFORD Cassandra, 2017. « Listening to the din of the First World War », *Sound Studies*, vol. 3, n° 2 : 98-114. <https://doi.org/10.1080/20551940.2017.1392227>.

HILL Ian E. J., 2012. « Not quite bleeding from the ears: Amplifying sonic torture », *Western Journal of Communication*, vol. 76, n° 3 : 217-235. <https://doi.org/10.1080/10570314.2011.652287>.

KADIANAKI Irini et ZITTOUN Tania, 2014. « Catalysts and regulators of psychological change in the context of immigration ruptures », in K. R. Cabell et J. Valsiner (dir.), *The Catalyzing Mind: Beyond Models of Causality*, New York [NY], Springer : 191-207.

LABORDE Denis, 2019. « Préface », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 32 : 9-21. Disponible en ligne : <<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/3525>> [dernière consultation décembre 2020].

—, 2020. « L'idéal du musicien et l'âpreté du monde », *Gradhiva*, n° 31 : 10-23. <https://doi.org/10.4000/gradhiva.4848>.

LEBLANC Sébastien, SAKO Hatouma et FERNANDO Nathalie, 2019. « Musiques et diversité à Montréal. Un orchestre dans une communauté d'immigrants roumains et moldaves », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 32 : 59-79.

MANABE Noriko, 2019. « Chants of the resistance: Flow, memory, and inclusivity », *Music and Politics*, vol. 13, n° 1. <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0013.105>.

NORA Pierre, 1992. « Comment on écrit l'histoire de France », in P. Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. 3 : *Les France*, vol. 1 : *Conflits et partages*, Paris, Gallimard : 11-32.

NUXOLL Cornelia, 2014. « Borrowed tunes. Commando and morale booster songs of RUF fighters in the Sierra Leone war », *Transposition*, n° 4, disponible en ligne : <<https://doi.org/10.4000/transposition.598>> [dernière consultation novembre 2020].

OCHOA GAUTIER Ana María, 2017. « El silencio como armamento sonoro », in C. de Gamboa et M. V. Uribe (dir.), *Los silencios de la guerra*, Bogotá, Editorial Universidad del Rosario : 117-157. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1zxsksg>.

PANDOLFI Mariella et McFALLS Laurence H. (dir.), 2018. *Création, dissonance, violence. La musique et le politique*, Montréal, Boréal.

PAPAETI Anna, 2013a. « Music and "re-education" in Greek prison camps: from Makronisos (1947-1955) to Giaros (1967-1968) », *Torture*, vol. 23, n° 2 : 34-43.

—, 2013b. « Music, torture, testimony: Re opening the case of the Greek Junta (1967-1974) », *The World of Music*, vol. 2, n° 1 : 67-89.

PILZER Joshua D., 2015. « The study of survivors' music », in S. Pettan et J. T. Titon, *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Oxford, Oxford University Press : 481-510. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199351701.013.17>.

PISTRICK Eckehard, 2018. « La sonorité du vide. Comment les migrants se font entendre à travers le son et le silence ? », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 144 : 61-80. <https://doi.org/10.4000/remmm.11804>.

PUIG Nicolas, 2009. « Bienvenue dans les camps ! », *La pensée de midi*, vol. 2, n° 28 : 166-177.

RANCIÈRE Jacques, 2008. « Les paradoxes de l'art politique », in J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique : 56-92.

ROSEN Matthew, 2017. « Accidental communities: Chance operations in urban life and field research », *Ethnography*, vol. 19, n° 3 : 312-335. <https://doi.org/10.1177/1466138117727553>.

SCHAFER R. Murray, 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester [VT], Destiny Books.

SECHEHAYE Hélène et MARTINIELLO Marco, 2019. «Refugees for Refugees: Musicians between confinement and perspectives», *Arts*, vol. 8, n° 1 : 14. <https://doi.org/10.3390/arts8010014>.

SOLOMOS Makis, 2018. «L'écoute musicale comme construction du commun», *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 28, n° 3 : 53-64. <https://doi.org/10.7202/1055194ar>.

SYKES Jim, 2018. «Ontologies of acoustic endurance: Rethinking wartime sound and listening», *Sound Studies*, vol. 4, n° 1 : 35-60. <https://doi.org/10.1080/20551940.2018.1461049>.

VELASCO-PUFLEAU Luis, 2013. «Chansons humanitaires, dépolitisation des conflits et moralisation des relations internationales à la fin de la guerre froide», *Relations internationales*, vol. 4, n° 156 : 109-123. <https://doi.org/10.3917/ri.156.0109>.

—, 2014. «Réflexions sur les rapports entre musique et propagande», in M. Sala (dir.), *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Turnhout, Brepols : 3-15.

—, 2018. «No sound is innocent: réflexions sur l'appropriation et la transformation de l'expérience sonore de la violence extrême», *Filigrane*, n° 23, disponible en ligne : <[https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index](https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=888)

<https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=888>> [dernière consultation novembre 2020].

—, 2019. «Quand il ne reste que la guerre pour tuer le silence : Écouter No One Is Innocent après le 13 novembre 2015», *Volume I*, vol. 15, n° 2 : 91-99. <https://doi.org/10.4000/volume.6533>.

—, 2020. «Introduction. Son, musique et violence», *Transposition*, hors-série 2. <https://doi.org/10.4000/transposition.5067>.

VOLCLER Juliette, 2011. *Le son comme arme. Les usages policiers et militaires du son*, Paris, La Découverte.

VOUGIOUKALOU Sofia, DOW Rosie, BRADSHAW Laura et PALLANT Tracy, 2019. «Wellbeing and integration through community music: The role of improvisation in a music group of refugees, asylum seekers and local community members», *Contemporary Music Review*, vol. 38, n° 5 : 533-548. <https://doi.org/10.1080/07494467.2019.1684075>.

WALZER Michael, 2015 [1977]. *Just and Unjust Wars: A Moral Argument with Historical Illustrations*, 5^e édition, New York [NY], Basic Books.

WESTERN Tom, 2020. «Listening with displacement: Sound, citizenship, and disruptive representations of migration», *Migration and Society*, vol. 3, n° 1 : 294-309. <https://doi.org/10.3167/arms.2020.030128>.

WILLIAMS Gavin (dir.), 2019. *Hearing the Crimean War: Wartime Sound and the Unmaking of Sense*, Oxford, Oxford University Press.

PREMIÈRE PARTIE

Le silence et le son comme armes

Prisonniers du son

La prison de Saydnaya en Syrie

Maria Ristani

Dans Saydnaya

Saydnaya est une prison militaire, située à plusieurs kilomètres au nord de Damas, la capitale de la Syrie, et gérée par la police militaire du régime de Bachar el-Assad. Faisant partie d'un réseau complexe de prisons secrètes pratiquant la torture en Syrie, elle a principalement accueilli des officiers militaires et des soldats, mais également des détenus civils, soupçonnés de s'opposer au gouvernement (en particulier depuis le début de la guerre syrienne en 2011). Son usage systématique de la torture, de pratiques dégradantes et de la terreur, ainsi que les exécutions massives de dizaines de milliers de détenus sont notoires. Amnesty International (AI) estime qu'entre septembre 2011 et décembre 2015, 5 000 à 13 000 personnes ont été exécutées à Saydnaya (Amnesty International 2017 : 6). Ce lieu a longtemps été un espace clandestin, une zone d'ombre inexplorée et impénétrable, interdite aux regards extérieurs. Pendant de nombreuses années, strictement aucune documentation visuelle ou représentation graphique de la prison n'était disponible, à l'exception de quelques vagues images satellite provenant de Google Earth ou DigitalGlobe. Les détenus eux-mêmes demeurent dans l'obscurité et n'ont que peu ou pas d'expérience visuelle de leur espace de détention, étant le plus souvent maintenus les yeux bandés à l'intérieur de la prison, ou contraints de s'agenouiller par terre et de se couvrir les yeux (*ibid.* : 33). C'est en 2016, à l'initiative d'AI, que l'univers resté si longtemps inconnu de Saydnaya a été rendu visuellement accessible au grand public. Grâce à un projet collaboratif mené par l'association et par le groupe d'architecture d'investigation Forensic Architecture (FA) de l'université Goldsmiths de Londres, cet espace invisible a été dévoilé à travers un processus minutieux de

transformation des témoignages auditifs en représentations spatiales/architecturales. Plusieurs ex-détenus de Saydnaya¹ ont partagé leurs expériences acoustiques avec des architectes et concepteurs sonores, qui ont à leur tour travaillé avec des logiciels de modélisation acoustique et architecturale en 3D pour reproduire numériquement le contenu de leurs récits oraux. Ainsi, des mémoires sonores ont permis de visualiser l'intérieur de la prison, l'oreille anticipant et guidant l'œil. Désormais, le site web d'AI consacré à Saydnaya (<https://saydnaya.amnesty.org/>) donne accès à la reconstitution numérique de ce complexe longtemps caché, tel qu'il a été recréé à partir de la mémoire acoustique². Une visite virtuelle et multimodale de l'intérieur de Saydnaya est disponible – on est invité à parcourir les lieux visuellement et même à écouter les bruits qui accompagnent couramment la vie en prison.

Comme le révèlent ces témoignages auditifs, Saydnaya est un lieu de torture et de violence permanentes exercées à huis clos ; un « abattoir humain », comme le qualifie AI dans son rapport de 48 pages de 2017, citant de nombreux récits de violences atroces qui provoquent chaque jour la mort de nouveaux prisonniers. Toutes les formes possibles de torture sont relatées comme existantes dans cette structure carcérale, y compris des violences corporelles extrêmes avec de graves passages à tabac, le maintien dans des positions douloureuses et toutes sortes de traitements physiques abusifs, des violences et humiliations sexuelles, la négligence médicale, des conditions de détention inhumaines et insalubres, la privation de biens de première nécessité et même des disparitions forcées. Parallèlement à ces techniques de torture, et pour renforcer mutuellement leur impact, l'usage de la violence

1. Les entretiens mentionnés ici sont au nombre de cinq, réalisés par Forensic Architecture (FA) et Amnesty International (AI) avec d'anciens détenus en avril 2016 ; le projet de reconstruction numérique de Saydnaya s'est également fondé sur des entretiens réalisés par AI de décembre 2015 à février 2016 et publiés dans ses rapports de 2016 et de 2017 (Amnesty International 2016, 2017). Le rapport sur Saydnaya (Amnesty International 2017 : 5) fait état de 84 personnes interrogées au total à cette date, dont d'anciens détenus, des parents de victimes, d'anciens juges, des fonctionnaires ou gardiens de prison, des médecins et avocats syriens ainsi que des experts en matière de détention en Syrie.

2. Compte tenu des difficultés nécessairement associées à un tel projet, qui dépend entièrement de la mémoire auditive et de l'expression de survivants (très probablement) traumatisés, AI et FA (Amnesty International 2016) présentent leur méthodologie aux visiteurs du site dédié à Saydnaya, en soulignant le rôle actif des personnes interrogées dans le processus de reconstruction de Saydnaya, le travail de recoupement, ainsi que la reconnaissance des erreurs manifestes dans les témoignages, qui reflètent « l'expérience subjective des détenus et les traumatismes psychologiques qu'ils ont subis ». Voir la section « Méthodologie » sur <https://saydnaya.amnesty.org/en/methodology.html> (consulté le 27 mai 2020).

acoustique et acousmatique semble être systématique à Saydnaya, infligée aux prisonniers dans le but de déstabiliser encore davantage, et finalement de détruire, leur identité propre, leur perception du temps ou de leur environnement. La pratique tristement courante de transformation du son (y compris la musique) et du silence en arme, largement documentée dans plusieurs établissements de détention de par le monde, en particulier à partir de la seconde moitié du ^{xx}^e siècle – notamment dans les centres de détention des États-Unis, le plus célèbre étant celui de la baie de Guantánamo (Cusick 2008), dans les camps de prisonniers en Grèce pendant la guerre civile et plus tard sous la junte militaire (Papaeti 2012, 2013), dans les centres de détention chiliens sous la dictature de Pinochet (Chornik 2013), dans les prisons portugaises durant l'Estado Novo (Duarte 2015) et ailleurs – est, ici aussi, une réalité. La dimension auditive apparaît généralement comme primordiale dans la logique et la dynamique carcérales de Saydnaya. Je tenterai de développer ici l'idée que l'écoute y est mise en avant, et que le son – avec tout son « potentiel atmosphérique, haptique et émotionnel » (Hemsworth 2016: 90) – tout comme son absence (c'est-à-dire le silence) semblent constituer des outils puissants de torture et de contrôle carcéraux.

« Un silence dont vous n'avez pas idée »

Hassan³, un fermier de Lattaquié détenu à Saydnaya de 2013 à 2014, décrit son souvenir de la prison syrienne aux chercheurs d'AI en ces termes : « Dans la prison règne un silence total, l'absence de tout bruit. Si on jette une aiguille, on l'entend [...]. C'est une sorte de silence dont vous n'avez pas idée » (Amnesty International 2017: 36). L'autorité pénitentiaire de Saydnaya a clairement adopté le silence comme principale logique disciplinaire de sa structure carcérale⁴. Les prisonniers n'ont pas le droit d'émettre le moindre bruit, pas même de parler, de murmurer ou de crier lorsqu'ils sont soumis à la torture physique; espace d'un mutisme absolu, cette prison syrienne est

3. Le nom réel du témoin n'est pas révélé dans le rapport d'AI (2017), comme c'est le cas pour la plupart des témoignages figurant dans les deux documents d'AI cités ici.

4. Saydnaya applique le « système silencieux » d'incarcération – très célébré au ^{xix}^e siècle, puis abandonné, et qui a récemment connu une résurgence importante (les prisons modernes de très haute sécurité, dites Supermax, en sont un exemple). Les prisons du « système silencieux » se caractérisent par un contrôle strict du bruit et un confinement auditif prioritaire (pour une discussion plus approfondie, voir LaBelle 2010: 66-74).

imprégnée d'un silence tonitruant⁵. Par cette absence cauchemardesque de sonorité, qui dépasse l'entendement, le lieu en lui-même s'annonce comme un espace tout aussi inconcevable – un sombre purgatoire à l'écart du champ acoustique du quotidien. Ce silence extrême rappelle ce que Suzanne Cusick a qualifié de « dystopie acoustique⁶ » – un univers hermétique « hors de ce monde » qui refuse de façon troublante de se révéler à ceux qui l'habitent. Le silence devient alors un mécanisme complexe de manipulation sensorielle et de dislocation spatio-temporelle – une force paralysante, une menace quasi ontologique; les détenus sont privés de « schémas sensoriels familiers » (Cusick 2008 : 5) et se retrouvent abandonnés dans des limbes étranges, coupés de l'espace relationnel que forme notre monde. Au sujet du « silence mortel » de Saydnaya, James Parker dresse un parallèle avec la torture musicale et évoque les mécanismes d'auto-annihilation que celle-ci entraîne : « comme pour les usages de la musique en détention, ce genre de silence provoque une certaine dislocation par rapport au monde, il prive le prisonnier de son autonomie acoustique et s'attaque peu à peu à son corps et à son esprit » (Parker 2019 : 78).

Saydnaya n'est évidemment pas littéralement silencieuse (ce lieu, comme nous le verrons, est plutôt rythmé par le croisement accablant de sons acousmatiques et d'un silence écrasant); le silence est plutôt une mesure disciplinaire, une interdiction acoustique qui « assourdit⁷ » la vie des détenus et engage ainsi une économie de pouvoir (qui peut être entendu? Qui ne le peut pas?) invoquant en même temps un « protocole de contrôle invisible » (Goodman 2012 : xvi). L'analyse que fait Brandon LaBelle du silence carcéral dans son ouvrage *Acoustic Territories* est ici particulièrement éloquente; le

5. L'artiste sonore et enquêteur audio Lawrence Abu Hamdan (qui a directement participé aux interviews et au projet en ligne d'AI et FA sur Saydnaya) fait état d'une baisse encore plus importante des niveaux sonores autorisés dans la prison après les événements de 2011 : « les détenus devaient faire quatre fois moins de bruit qu'avant 2011 [...] et ne pouvaient notamment pas respirer de manière audible, ni marcher dans leur cellule sans craindre des sanctions » (Abu Hamdan 2019 : 56).

6. Au sujet de la détention dans le cadre de la « guerre mondiale contre le terrorisme », Cusick (2013 : 285) décrit comment des prisonniers ont été délibérément placés, par des interventions sonores, dans une sorte de « dystopie acoustique » – « un monde divisé acoustiquement entre l'agressivement bruyant et le silence » qui perturbait fondamentalement leur sens de l'orientation et leur identité.

7. Cusick constate quelque chose de similaire lorsqu'il décrit le silence « relatif » dans le cas de Bagram (un centre de détention dans la base aérienne de Bagram en Afghanistan). Le silence à Bagram, selon la description des lieux faite par les prisonniers, était « moins une réalité acoustique qu'une volonté affichée de réprimer toutes les vocalisations de détenus qui ne répondaient pas docilement à leurs interrogateurs » (Cusick 2008 : 6).

silence à Saydnaya est une contrainte auditive « éclipçant le droit au silence et le droit à la parole avec une force terrible » (LaBelle 2010 : 72). L'ancien détenu Sameer, arrêté en 2013 alors qu'il était étudiant militaire à Homs et libéré de Saydnaya en 2014, décrit ce silence obligatoire : « Les gardes nous disaient que nous ne pouvions faire aucun bruit, car libérer le corps de la douleur était interdit. Si vous êtes courageux, vous laissez peut-être juste échapper un murmure, mais cela entraînera d'autres coups » (Amnesty International 2017 : 36). Un autre ex-détenu a expliqué à Lawrence Abu Hamdan qu'on peut distinguer les nouveaux prisonniers des plus anciens par leur degré de préparation et d'adaptation à ces diktats paralysants de silence : « On entend les coups, mais pas les voix des victimes... Nous savions donc toujours quand il y avait de nouveaux arrivants dans la prison, on entendait leurs cris de douleur » (Abu Hamdan 2017). Le silence à Saydnaya est un acte de domination et de contrôle exercé par les tortionnaires, il indique clairement la dynamique de pouvoir qu'ils souhaitent établir dans leur relation avec leurs victimes. Dans son analyse de l'utilisation de la musique en prison, Morag Josephine Grant observe qu'une logique similaire détermine « la musique imposée aux détenus » ; ceci est de la torture, écrit-elle, avec « une fonction communicative [...] non pas pour obtenir des informations ou démontrer la culpabilité, mais pour faire passer un message » – un message de pouvoir et de contrôle autoritaire (Grant 2013 : 6).

C'est le pouvoir du silence en tant qu'arme – ce que le silence *peut faire* aux détenus – qui est exploité à son plein potentiel à Saydnaya, mobilisé comme il l'est « contre le sujet incarcéré » (LaBelle 2010 : 74). Le silence en détention, à travers l'atmosphère perturbante qu'il crée, alimente tout d'abord l'anxiété et la peur ; il « aide à produire une mauvaise ambiance » (Goodman 2012 : xiv). Il installe également ses propres barrières sensorielles, immatérielles mais plus étroites encore que les contraintes physiques déjà existantes, ce qui crée une « hyper-incarcération⁸ ». C'est également le principal argument de Lawrence Abu Hamdan sur l'expérience du silence à Saydnaya. Il soutient à juste titre qu'avec un silence extrême imposé, les détenus de la prison syrienne ne pouvaient habiter qu'une « plage d'audibilité » extrêmement limitée (Abu Hamdan 2019 : 55) s'ils ne voulaient pas être sévèrement punis ; ils se voyaient obligés de ne produire que des sons (des chuchotements, par exemple) à un volume inférieur à l'audibilité humaine.

8. J'emprunte ce terme à Katie Hemsworth (2016) qui recourt à l'idée d'« hyper-incarcération » pour décrire le sentiment de surpopulation des cellules de prison.

Ainsi, le silence «était un outil acoustique permettant de resserrer l'espace d'incarcération, au-delà des limites architecturales déjà restreintes de l'espace dans lequel ils étaient enfermés» (*ibid.*).

Oreille pour œil

Prison silencieuse, Saydnaya apparaît aussi (paradoxalement ou non) comme un lieu d'écoute «extrême», avec une mise en avant a priori délibérée du mode auditif en son sein. Écouter, et plus précisément être écouté (être entendu), est le mécanisme de surveillance le plus élémentaire dans ce paysage carcéral. Une Oreille omniprésente surveille ici en permanence les prisonniers – Oreille omniprésente qui répond à l'Œil omniprésent de Michel Foucault dans sa réflexion autour du panoptique de Jeremy Bentham dans son ouvrage publié en 1975, *Surveiller et punir* (Foucault 2012). La règle du silence absolu imposée à Saydnaya permet ce contrôle de type «panaudique⁹», car le silence attire l'attention sur le moindre bruit. Interviewé par des chercheurs d'AI, l'ancien détenu Jamal A., arrêté en 2012 pour avoir porté assistance à des civils en détresse à Damas après les événements de 2011, en fait la description suivante: «Il était interdit de parler – même un murmure – donc nous chuchotions plus doucement encore. Les gardes enlevaient leurs chaussures et essayaient de nous surprendre, de nous prendre à murmurer ou à parler. Ils nous disaient même que si nous respirions trop fort, nous serions punis» (Amnesty International 2016: 54). Les prisonniers sont sous écoute permanente et sévèrement punis s'ils enfreignent le silence imposé, s'ils chuchotent plus fort qu'il n'est permis ou s'ils crient sous la torture. Les corps sont ici soumis à la vigilance constante de l'Oreille, qui guette jusqu'aux plus petits bruits; comme le fait remarquer Brandon LaBelle au sujet du système silencieux de la prison d'Auburn à New York, le corps incarcéré est dans ces conditions «contrôlé non seulement dans les limites du corps lui-même, mais aussi et surtout par son prolongement audible» (LaBelle 2010: 70).

Mais les détenus de Saydnaya ne sont pas uniquement soumis au contrôle d'un garde-Oreille, qui veille aux moindres chuchotements et exige leur silence. Ils sont eux-mêmes réduits, dans une sorte d'essentialisme beckettien, à de simples oreilles; les yeux fermés (ils ont souvent les yeux bandés), la bouche fermée (forcés, comme on l'a dit, au silence absolu), ce sont essen-

9. Une adaptation du terme «panoptique» utilisé par Foucault.

tiellement leurs oreilles qui sont délibérément tenues en éveil. Le recours à différents degrés de privation sensorielle en détention n'est pas nouveau ; Grant présente de façon intéressante l'origine de ces formes de torture, figurant dans les programmes de détention et punitifs de nombreux pays, qui remontent aux années 1950 et 1960, période à laquelle un travail de recherche systématique a été réalisé « en silence » aux États-Unis, au Canada et en Grande-Bretagne, dans le but de découvrir des formes de torture sans contact, comme « la privation sensorielle ou l'isolation perceptive », empêchant « une interaction sensorielle significative avec l'environnement par la vue, le toucher ou l'ouïe » (Grant 2014 : 5). Ce qui distingue Saydnaya, c'est qu'elle place l'écoute au centre de cette politique de privation sensorielle partielle, « au centre de l'expérience de la captivité » – comme plus généralement l'attention à tout signal susceptible d'éclairer les prisonniers sur leur emprisonnement (Kutzler 2014 : 248) –, mais dans le cas de Saydnaya, l'écoute est une priorité forcée compte tenu de ce degré forcé de privation sensorielle. Abu Hamdan (2017 : 2) remarque de façon éloquente sur les prisonniers des cellules de Saydnaya que, « à moins de ressentir quelque chose directement sur leur corps, toute leur perception [était] centrée sur ce qui était entendu ».

N'étant qu'en position d'auditeurs, les prisonniers sont placés – et j'expliquerai pourquoi – dans une position assez vulnérable. « Le soi qui se définit par l'écoute », écrit Brandon LaBelle (2012), « est sujet à une vulnérabilité particulière, en ce que la force incontrôlable du son peut envahir le corps. » Écouter (ou plus exactement « entendre », pour reprendre la distinction bien connue de Roland Barthes¹⁰) est nécessairement lié, à des degrés divers, à la perte de contrôle et à la renonciation à son pouvoir d'agir ; cela implique de s'exposer et de se livrer à l'imprévisible, à l'inconnu, ce qui nous prend au dépourvu. Il s'agit donc d'une forme de torture mentale et psychologique des plus redoutables dans des conditions d'emprisonnement qui, par définition, impliquent déjà des niveaux variables d'incertitude, d'aporie et de perte du contrôle actif. Dans le cas de Saydnaya, l'écoute semble être associée à d'autres formes de violence acoustique (ou non acoustique) dans le but de provoquer des dommages mentaux, psychologiques et physiques. Les détenus sont des auditeurs silencieux et donc privés de toute auto-

10. Roland Barthes (1985 : 246) sur la distinction entre entendre et écouter : « Entendre est un phénomène physiologique ; écouter est un acte psychologique. Il est possible de décrire les conditions physiques de l'audition (ses mécanismes), par le recours à l'acoustique et à la physiologie de l'ouïe mais l'écoute ne peut se définir que par son objet, ou, si l'on préfère, sa visée. »

mie acoustique : ils ne peuvent qu'écouter, et non produire délibérément de bruit (audible). Ils ne peuvent pas activement influencer ou participer au paysage sonore qui les entoure et qui semble monopolisé par les détenteurs du pouvoir. Ce sont également des auditeurs aveugles, privés de leur vue et des informations utiles qu'elle pourrait leur fournir lorsqu'un son, léger ou vif, atteint leurs oreilles. Comme l'explique un « témoignage auditif » de Saydnaya, dresser une représentation spatiale des sons que l'on entend les yeux bandés est une tâche souvent difficile : « Le son émane des murs. On ignore s'il provient d'en haut ou d'en bas. Toute la structure résonne. Les murs vibrent avec le bruit » (Elkamel 2018). Dissocier l'écoute de la vue est une pratique tristement courante de la torture en détention (au moyen de cagoules, de bandeaux sur les yeux, etc.) visant à briser toute stabilité perceptive chez les détenus ; la plupart des bruits revêtent alors le caractère accablant de l'« acousmatique » (c'est-à-dire un son sans source visible) lorsqu'ils pénètrent le corps des auditeurs, exerçant une pression extrême sur leur appareil perceptif et mental.

Oreille comme œil

Si l'oreille qui écoute est mise au premier plan par les autorités de cette prison syrienne, elle est aussi – bien malgré eux – libre de se développer pleinement. Face à ces conditions extrêmes, les prisonniers de Saydnaya compensent l'absence marquée du mode visuel en aiguisant leurs oreilles ; ils deviennent, comme nous l'apprennent les récits d'anciens détenus, des auditeurs expérimentés, capables de distinguer, de reconnaître et d'interpréter les sons. Comme l'écrit Oliver Wainwright (2016) dans son article sur Saydnaya paru dans le *Guardian*, « les détenus ont développé une sensibilité auditive aiguë, ils sont capables d'identifier les différences entre les bruits de ceintures, de câbles électriques ou de balais contre la chair, et de distinguer un corps qui reçoit un coup de poing, un coup de pied, ou qui est frappé contre un mur ». S'adaptant progressivement aux nouvelles informations sonores, l'oreille décode les stimuli et fournit de précieuses informations sur un environnement autrement opaque. Salam Othman, un ancien détenu de Saydnaya, décrit le savoir auditif comme la source d'information la plus précieuse de son expérience de détention : « On reconnaît une personne au bruit de ses pas. On sait l'heure des repas au son du bol. Si on entend crier, on sait que des nouveaux sont arrivés. Quand il n'y a pas de cris, on sait qu'ils sont habitués à Saydnaya » (*ibid.*). Paradoxalement, l'écoute devient

aussi un instrument de survie, qui offre une capacité d'action dans des conditions de privation totale, et qui permet même aux prisonniers de démystifier quelque peu la dynamique du pouvoir carcéral. Les prisonniers négocient la vie en prison avec leurs oreilles comme point de mire : ils sont capables de visualiser mentalement leur environnement, d'être vigilants à l'égard de tout danger éventuel, de rompre leur isolement et de recueillir des informations sur leur détention, sur des visages sans visage, sur des voix indistinctes et des événements obscurcis survenant à l'intérieur de leurs cellules et en dehors. Abu Hamdan a constaté que les détenus « écoutaient tous les signes et signaux sonores pour tenter de recueillir le plus d'informations possible sur le lieu où ils étaient incarcérés, les personnes qui les détenaient et les formes de torture qu'ils subissaient » (Hore-Thorburn 2018). L'écoute s'est transformée en témoignage, « permettant d'aller là où la vue ne le peut pas » (Schafer 1992 : 44), répondant au silence forcé par un « affrontement interprétatif » (Kutzler 2014 : 248) auquel elle a spontanément donné naissance. La quantité considérable de données désormais disponibles sur le site web d'AI sur Saydnaya – toutes obtenues par l'ouïe – est en soi une preuve de la capacité des oreilles à remplir le rôle des yeux.

Mais ceci n'est encore une fois pas sans coût. Une écoute aussi précise et attentive a permis d'opposer une certaine résistance interne et de constituer un « exutoire manifeste » face aux pressions et à l'assujettissement inhérents à la détention, tout en risquant nécessairement d'infliger des dommages physiques ou psychologiques aux mêmes corps qu'elle autonomisait. Lawrence Abu Hamdan cite deux cas d'ex-détenus dont les capacités auditives et d'expression se sont trouvées altérées après leur libération, preuve qu'une telle dépendance à l'appareil auditif dans des situations de silence anormal peut entraîner des effets secondaires ; l'un, Jamal, explique qu'« après avoir chuchoté si longtemps, [sa] langue avait perdu l'habitude de parler fort », et l'autre, Diab, raconte qu'il trouve les voix de ses proches excessivement fortes et leur demande constamment de « cesser de crier » (Abu Hamdan 2019 : 53-54).

Violence acoustique et acousmatique

Je voudrais revenir ici sur la notion de son acousmatique, brièvement évoquée plus haut, et sur la violence qu'elle exerce sur les détenus, par son interaction avec le silence. L'exposition à l'acousmatique, souvent évoquée dans les récits de détention et de torture comme on le verra plus loin, peut être qualifiée d'attaque sonore virtuelle. Un corps qui entend n'est que fai-

blement protégé contre les bruits inattendus – sans parler des bruits dont la source n'est pas visuellement ou cognitivement repérable –, qui le prennent au dépourvu, l'obligent à prêter attention et laissent peu de place aux tentatives d'évasion. Steve Goodman en donne une description éloquente dans *Sonic Warfare* :

« Ce son fait froid dans le dos. On ne peut pas fermer ses oreilles, on est sans défense. On se couvre les oreilles, mais la peau reste exposée. On ne peut pas non plus le voir venir. Il se fraye un chemin vers vous, furtivement, insidieusement, peut se reproduire on ne sait combien de fois. Il vous cherche. Du moins, il cherche à se servir de vous. Puis s'en va. Il se rapproche avec une intimité croissante, crépitante, frémissante, grouillante qui rappelle la vie microbienne. » (Goodman 2012 : 138)

Les anciens détenus de Saydnaya attestent de cette perception des sons presque microbienne à laquelle ils ne pouvaient pas échapper. Ils racontent leur agression – « furtive, insidieuse » – par les sons et décrivent la contraction de leur espace privé, littéralement submergé et absorbé par un paysage sonore accablant et soigneusement orchestré, « croassant, crépitant, frémissant, grouillant ». Nader (pseudonyme d'un ex-détenu, homme d'affaires à Damas) décrit ces attaques sonores : « On entendait un bruit énorme. De 22 heures à minuit, ou de 23 heures à 1 heure du matin, on entendait des cris et des hurlements, venant d'en dessous de nous » (Amnesty International 2017 : 21). Hamid, officier militaire au moment de son arrestation en 2012, délivre un témoignage approchant, cité dans le rapport d'Amnesty International (2017 : 25) :

« On entendait le bruit de quelque chose qu'on sort – comme un morceau de bois, peut-être – puis on entendait un bruit d'étranglement... Si on plaquait ses oreilles au sol, on pouvait entendre une sorte de gargouillement. Cela durait environ 10 minutes... Nous dormions au bruit de personnes mourant étouffées. C'était alors devenu normal pour moi. »

Des cris, des étranglements, des gargouillements, des bruits d'étouffement envahissent les prisonniers de Saydnaya par leur urgente immédiateté. L'utilisation de tels sons (en particulier les cris et les hurlements) est une pratique souvent évoquée dans les récits de torture et de détention. Parmi les nombreux témoignages disponibles, celui d'Anabela Duarte sur la violence

acousmatique dans les prisons portugaises pendant les années de l'Estado Novo mentionne spécifiquement l'utilisation de « voix, cris et pleurs enregistrés, placés dans des pièces voisines et transmis à la salle de torture pour convaincre le prisonnier que ses amis ou sa famille se faisaient torturer » (Duarte 2015 : 12). Les sons acousmatiques peuvent encore accentuer le stress et la peur en détention et sont donc souvent utilisés conjointement avec des techniques d'interrogation, le maintien dans des positions douloureuses, ou d'autres formes de torture physique (comme c'est le cas dans le récit de Duarte). Écouter des stimuli sonores non identifiés en ayant les yeux bandés et en étant réduit au silence est un autre exemple de combinaison de tortures. Les sons surgissent de l'obscurité et du silence, dominent la topographie acoustique du lieu de manière inattendue, mais intime, et maintiennent les auditeurs de Saydnaya captifs dans une deuxième cellule, acoustique, encore plus restreinte. Voici à nouveau Nader et sa mémoire de bruits déchirants en prison : « Mais ces personnes criaient comme si elles avaient perdu la tête... Ce n'était pas un bruit normal, ce n'était pas ordinaire. On aurait dit qu'on les écorchait vifs » (Amnesty International 2017 : 21).

Les sons acousmatiques de Saydnaya et la manière dont ils affectent les auditeurs-détenus sont manifestement liés, stimulés et alimentés par le silence qui règne dans la prison et qui constitue ici le contexte idéal pour provoquer une hyper-stimulation sonore, ce qui permet d'« augmenter le volume de la "torture sonore" » (Hill 2012 : 218)¹¹. Le silence accablant de Saydnaya transforme les lieux en une chambre de résonance virtuelle. Les niveaux de réverbération élevés rendent les sons d'autant plus acerbés et déstabilisants, leur donnant essentiellement plus d'ampleur et les faisant paraître plus proches des prisonniers qu'ils ne le sont en réalité. En étudiant la résonance sonore d'un tuyau en plastique percutant un corps humain lors de son travail avec d'anciens détenus, Lawrence Abu Hamdan découvrit que « les murs tremblaient non pas sous l'effet de la force de frappe, mais sous celui de la résonance », qui se déplaçait « des cellules de groupe au 3^e étage aux cellules d'isolement au sous-sol » (Hore-Thorburn 2018). En raison du silence absolu qui est imposé, les cellules individuelles peuvent facilement, de pièces closes, se transformer en un réseau complexe de résonances et de bruits amplifiés ; les bruits de pas, de portes qui claquent, de voix qui

11. Cusick (2013 : 275-291) a longuement écrit sur la combinaison délibérée de ces deux modes sonores opposés (bruit et silence) dans les environnements carcéraux comme mécanisme de torture et de perte d'orientation.

parlent, de câbles ou de ceintures, sont tous amplifiés de façon anormale dans un environnement résonnant d'un silence extrême. L'ex-détenu Tarek, un ancien soldat, décrit ces bruits amplifiés qui parviennent à des prisonniers paradoxalement privés de leur propre voix :

« La plupart des nuits où je “dormais”, j'étais en fait éveillé, en train de prier. On entendait les mêmes bruits une heure exactement avant la prière du matin. Les voitures arrivaient, puis on entendait un grand bruit... On ne savait pas ce que c'était – on aurait dit une chaîne de fabrication... On entendait toujours le bruit de quelque chose qui frappait de l'acier... On entendait des voix... Il était interdit de parler dans nos cellules, alors nous nous disions les uns aux autres, en chuchotant et en faisant des gestes – “Les bruits, à 3 heures, 4 heures du matin – qu'est-ce que c'était? Que se passait-il?” » (Amnesty International 2017 : 27)

C'est finalement sa nature même, dans toute son économie mobile, virale et fluide, qui semble exacerber la torture infligée par l'exposition au son, comme les cris ou les hurlements, qui brisent le silence autrement extrême de Saydnaya. Le son est notoirement intrusif, allergique aux cadres et aux cloisons, échappant aux portes fermées et à toute forme de contenant ; tout bruit émis dans une pièce se propage rapidement aux autres. Cette économie mobile et fluide du sonique – ce que Steven Connor décrit avec justesse comme sa « fuite exaltante et délinquante » (Connor 2005) – semble être pleinement mise à profit à Saydnaya : « Comme une forme de sonar, les bruits des coups illuminaient l'espace alentour », explique Lawrence Abu Hamdan, « torturer une personne revient à torturer tout le monde, car le son circule librement, à travers les bouches d'aération et les canalisations d'eau. On ne peut pas y échapper » (Wainwright 2016). Cette fuite sonore – qui pourrait faire partie de la logique d'aménagement de cette prison syrienne – peut à première vue sembler incompatible avec la conception cellulaire et les restrictions physiques et visuelles de l'institution carcérale telle que nous la connaissons ; un environnement carcéral se compose de murs et de cellules et a pour but « de séparer, d'éloigner, de contenir » (LaBelle 2010 : 66). Cependant, permettre un désordre et une porosité sonores ne signifie pas pour autant minimiser le pouvoir assujettissant de la prison. Au contraire, l'effet final – qui trouve une résonance particulière à Saydnaya – est d'accentuer l'effet de la torture, car les fuites sonores peuvent en réalité révéler l'environnement carcéral comme un espace commun de souffrance

(la souffrance comme expérience contagieuse, continue, et donc d'autant plus atroce). Cet « isolement paradoxalement non privé » (Cusick 2013 : 276) ne consent aucun repos ni aucune distanciation à l'abri de la douleur. Un mur acoustiquement poreux est essentiellement un mur armé, qui brutalise les détenus puisqu'il ne constitue pas un bouclier suffisant contre le choc sonore de la souffrance. Sameer a décrit le souvenir du passage à tabac d'autres prisonniers, qu'il souhaitait faire cesser, étant même prêt à échanger sa propre jambe ne serait-ce que pour que le bruit s'arrête : « Les coups étaient si violents. On aurait dit qu'ils essayaient de planter un clou dans la pierre. C'était impossible, mais ils continuaient. J'aurais préféré qu'ils me coupent les jambes plutôt que de les battre encore » (Amnesty International 2017 : 32). Défiant la logique cellulaire, ce qui est organisé à Saydnaya est une expérience de souffrance collective, qui dépasse l'entendement, immersive et presque inéluctable¹².

Violence sans contact

Toutes les formes de violence décrites dans cette analyse de Saydnaya, que ce soit la surveillance auditive, l'écoute transformée en arme, le silence forcé ou les agressions sonores, bien qu'elles constituent des formes de violence sans contact, détruisent la psychologie des détenus et agressent physiquement le corps, comme le fait toujours la torture. Elles sont aussi dommageables psychologiquement et mentalement que toute autre forme de torture, car elles attaquent la subjectivité des détenus de manière fondamentale. Elles sont aussi « intensément corporelles » (Connor 2013 : 157) que notre conception conventionnelle de la torture, car elles affectent directement les corps des personnes concernées. Abu Hamdan (2019) décrit le silence à Saydnaya comme un obstacle physique qui entrave l'espace vital des détenus ; un choc sonore est aussi une perturbation physique distincte, profondément ancrée dans notre appareil corporel car elle « nous meut, nous secoue et nous touche au sens propre » (Connor 2013 : 157)¹³. Les pratiques de torture s'élargissent

12. Eyal Weizman – le directeur fondateur de Forensic Architecture – a attiré l'attention sur l'architecture de la torture et de la souffrance de Saydnaya, mise en lumière par le projet d'AI : « En rassemblant ce modèle, nous nous sommes rendu compte que ce bâtiment n'est pas seulement un espace destiné à l'incarcération, à la surveillance et à la torture, mais que le bâtiment en lui-même est un instrument de torture architectural » (Wainwright 2016).

13. J. Martin Daughtry a également attiré l'attention sur le son, le décrivant comme étant « non seulement un texte polysémique à interpréter, mais aussi une force matérielle qu'il nous faut

et se diversifient, tout comme notre compréhension et notre définition de ce terme; cette étude espère jeter plus de lumière sur le cas de Saydnaya et sur ces atrocités, qui sont peut-être moins explicites ou moins crues, mais qui donnent tout autant forme à cet « abattoir humain ».

Bibliographie

ABU HAMDAN Lawrence, 2017. « Saydnaya (The Missing 19db) », installation artistique, 13^e Biennale de Sharjah, Émirats arabes unis.

—, 2019. « The Missing 19db », in Steve Goodman, Toby Heys et Eleni Ikoniadou (dir.), *Audint—Unsound: Undead*, Falmouth, Urbanomic.

AMNESTY INTERNATIONAL, 2016. *Syria: « It breaks the human »: Torture, Disease and Death in Syria's Prisons*, disponible sur <<https://www.amnesty.org/en/documents/mde24/4508/2016/en/>> [dernière consultation mai 2020].

—, 2017. *Human Slaughterhouse: Mass Hangings and Executions at Saydnaya Prison, Syria*, disponible sur <<https://www.amnesty.org/en/documents/document/?indexNumber=mde24%2f5415%2f2017&language=en>> [dernière consultation mai 2020].

BARTHES Roland, 1985. « Listening », in Roland Barthes, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation* [trad. Richard Howard], Berkeley [CA], University of California Press: 245-260.

CHORNIK Katia, 2013. « Music and torture in Chilean detention centers: Conversations with an ex-Agent of Pinochet's Secret Police », *The World of Music*, vol. 2, n° 1: 51-65.

CONNOR Steven, 2005. « Ears have walls: on hearing art », *stevenconnor.com*, disponible sur <<http://stevenconnor.com/earshavewalls.html>> [dernière consultation mai 2020].

—, 2013 [2004]. « Edison's teeth: touching hearing », in Veit Erlmann (dir.), *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, Oxford, Berg: 153-172.

CUSICK Suzanne G., 2008. « "You are in a place that is out of the world...": Music in the detention camps of the "global war on terror" », *Journal of the Society for American Music*, vol. 2, n° 1: 1-26. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1752196308080012>.

—, 2013. « Towards an acoustemology of detention in the "global war on terror" », in Georgina Born (dir.), *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge, Cambridge University Press: 275-291.

DAUGHTRY J. M., 2014. « Thanatosonics: Ontologies of acoustic violence », *Social Text*, vol. 32/2, n° 119: 25-51. DOI: <https://doi.org/10.1215/01642472-2419546>.

DUARTE Anabela, 2015. « Acousmatic and acoustic violence and torture in the Estado Novo: The notorious revelations of the PIDE/DGS Trial in 1957 », *Music and Politics*, vol. 9, n° 1: 1-20. DOI: <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0009.101>.

ELKAMEL Sara, 2018. « Reflections on walls: on Lawrence Abu Hamdan's latest project », *madamasr.com*, disponible sur <<https://madamasr.com/en/2018/04/26/feature/culture/reflections-on-walls-on-lawrence-abu-hamdans-latest-project/>> [dernière consultation mai 2020].

bien mesurer » (Daughtry 2014: 30). « Les ondes que nous percevons sous forme de sons », écrit-il, « si elles sont suffisamment puissantes, et qu'on se trouve suffisamment proche de leur source, ne sont plus perçues comme des sons, ou même comme un alliage auditif et haptique, mais comme une force brutale, comme un objet massif qui s'écrase contre votre corps » (*ibid.*: 38).

FOUCAULT Michel, 2012 [1975]. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* [trad. Alan Sheridan], New York [NY], Vintage Books.

GOODMAN Steve, 2012 [2009]. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge [MA], MIT Press.

GRANT Morag Josephine, 2013. «The illogical logic of music torture», *Torture: Quarterly Journal on Rehabilitation of Torture Victims and Prevention of Torture*, vol. 23, n° 2: 4-13.

—, 2014. «Pathways to music torture», *Transposition. Musique et sciences sociales*, n° 4: 1-23. DOI: <https://doi.org/10.4000/transposition.494>.

HEMSWORTH Katie, 2016. «“Feeling the range” emotional geographies of sound in prisons», *Emotion, Space and Society*, vol. 20: 90-97. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2016.05.004>.

HILL Ian E. J., 2012. «Not quite bleeding from the ears: Amplifying sonic torture», *Western Journal of Communication*, vol. 76, n° 3: 217-235.

HORE-THORBURN Isabelle, 2018. «All Wall and No Wall At All: Lawrence Abu Hamdan at daadgalerie», *berlinartlink.com*, disponible sur <<https://www.berlinartlink.com/2018/10/08/all-wall-and-no-wall-at-all-lawrence-abu-hamdan-at-daadgalerie/>> [dernière consultation mai 2020].

KUTZLER Evan A., 2014. «Captive audiences: Sound, silence, and listening in Civil War prisons», *Journal of Social History*, vol. 48, n° 2: 239-263.

LaBELLE Brandon, 2010. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, New York [NY], Continuum Publishing Corporation.

—, 2012. «On listening», *Kunstjournalen B-post*, n° 1_12, disponible sur <<https://b-post.no/en/12/labelle.html>> [dernière consultation mai 2020].

McCOY Alfred W., 2006. *A Question of Torture. CIA Interrogation. From the Cold War to the War on Terror*, New York [NY], Henry Holt and Co.

PAPAETI Anna, 2012. «Music and ‘re-education’ in Greek prison camps: From Makronisos (1947–1955) to Giaros (1967–1968)», *Torture: Quarterly Journal on Rehabilitation of Torture Victims and Prevention of Torture*, vol. 23, n° 2: 34-43.

—, 2013. «Music, torture, testimony: Reopening the case of the Greek Junta (1967–1974)», *The World of Music* [new series], vol. 2, n° 1: 67-89.

PARKER James E. K., 2019. «Sonic warfare: On the jurisprudence of weaponised sound», *Sound Studies*, vol. 5, n° 1: 72-96.

SCHAFER Murray R., 1992. *A Sound Education: 100 Exercises in Listening and Sound-Making*, Indian River, Arcana Editions.

WAINWRIGHT Oliver, 2016. «“The worst place on earth”: Inside Assad’s brutal Saydnaya prison», *theguardian.com*, disponible sur <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/aug/18/saydnaya-prison-syria-assad-amnesty-reconstruction>> [dernière consultation mai 2020].

Chatila sous le son

Cultures, pratiques et perceptions sonores dans un camp de réfugiés au Liban

Nicolas Puig

Saïda, Liban, octobre 2017 : le Khan el-Franj, un caravansérail du ^{xviii}e siècle situé à l'entrée de la vieille ville, accueille deux jours durant un festival palestinien. Les discours, concerts et récitaions poétiques s'accompagnent d'expositions d'artefacts emblématiques de la culture palestinienne à l'extérieur de la grande salle voûtée du Khan. L'association pour les objets patrimoniaux *al-Mi'ārī lil-turaṭiyyāt*, présidée par Abū Rashīd al-Mi'ārī, présente ainsi quelques objets du quotidien des Palestiniens avant l'exil de 1948. Alors que les musiques et les chants s'échappent de la salle et résonnent dans la cour intérieure, une radio et un ventilateur, disposés sur un coffre en bois, lui aussi relique de la Palestine mandataire, demeurent inanimés (fig. 1). Le silence qui les fige contraste singulièrement avec le rappel sonore de la salle, et souligne leur statut de témoins du passé préexilique des réfugiés palestiniens au Liban. Al-Mi'ārī me confie alors : « Tu sais, celui qui néglige son histoire n'a pas de nationalité. » Si les objets silencieux du passé rappellent à la communauté son histoire, qu'en est-il de ceux qui peuplent son présent et qui contribuent à en façonner l'environnement sonore ?

Je voudrais aborder dans cette contribution ces questions centrales de l'histoire, de la mémoire et de la dynamique des appartenances, non pas frontalement – la somme de travaux historiques et anthropologiques sur ce thème étant déjà conséquente¹ –, mais en les insérant dans un continuum acoustique qui, des musiques aux sons du quotidien, dessine des éléments

1. Dresser ici la liste des travaux en sciences sociales sur les réfugiés palestiniens au Liban serait trop long, tant cette question a suscité l'intérêt des chercheurs depuis de nombreuses années. Je ne cite ici que quelques écrits de premier plan qui abordent cette problématique sous différents aspects : histoire orale et histoire palestinienne au Liban : Sayigh 1994, Sfeir 2008, Abou Zaki 2017 ; insertions urbaines : Doraï et Puig 2012 ; sociopolitique des camps : Peteet



Fig. 1. Saïda, 2017, expositions d'objets palestiniens
Photographie Nicolas Puig

d'une « culture sonore » dans les camps de réfugiés palestiniens au Liban. Que peuvent nous dire les contenus musicaux en particulier et l'environnement sonore en général, généré par le voisinage, les oiseaux ou les scooters qui circulent dans les ruelles étroites, de la vie dans l'un de ces camps, et du quotidien d'un groupe national placé depuis plus de 70 ans dans une marge citoyenne du monde ? Les réfugiés palestiniens sont souvent reclus dans ces espaces de pauvreté, qui apparaissent aujourd'hui comme des quartiers de ville dégradés dont la désignation « camp » renvoie au statut de l'espace et de ceux qui y vivent davantage qu'à une forme urbaine précise. Les transformations des environnements sonores et la formation éventuelle d'une « culture sonore » partagée pourraient permettre de saisir de façon sensible le maintien dans le temps long de ce groupe. Cette culture que Jonathan Sterne désigne comme « une forme de sensibilité englobante et partagée » est historicisée, à l'instar de la culture visuelle, et doit être recomposée par l'analyse à partir d'un « agencement inédit de propos, musiques, technologies et autres pratiques sonores » (Sterne 2015 : 11). Elle s'incarne dans

2005, Latif 2008, Puig 2014 ; identités et dynamiques sociopolitiques : Hanafi 2010, Khalidi 2010 ; diaspora et dimension de l'exil : Dorai 2006.

des modes de vie, des goûts esthétiques, des imaginaires et des habitudes d'écoute. L'approche adoptée dans ce chapitre procède d'un intérêt à présent bien ancré depuis les travaux pionniers de R. Murray Schafer sur le *soundscape* (1994), qui vise à « aborder l'homme et le monde à partir de la dimension sonore » (Augoyard 2003 : 26) dans un contexte scientifique où, habituellement, les enquêtes sociologiques et anthropologiques privilégient la matière visible et le regard. L'étude des « modes audibles² » offre ainsi « la possibilité concrète d'aborder autrement les phénomènes sociaux » (*ibid.*), pour la recherche présentée ici, les relations sociales et la production de l'environnement sensible dans les camps palestiniens.

De la musique politique et nationaliste, structurée par l'impératif du souvenir et la hantise de la dispersion de la communauté, aux musiques festives des rituels de fiançailles et de mariage, les musiques des camps dessinent un arc artistique fortement déterminé par la situation de refuge (Puig 2009). Je propose de décrire ici trois nouvelles dimensions de la culture sonore des Palestiniens au Liban : les discours sur la communauté et ses espaces (les camps) dans la production musicale ; les pratiques sonores à l'intérieur du camp et enfin la description de ce dernier et de ses environs par les habitants à partir d'un parcours sonore. L'analyse prendra d'abord appui sur les contenus des chansons pour décrire ce que la musique exprime de la vie dans les camps de réfugiés. Une deuxième exploration concernera le camp de Chatila et le groupement³ de Sabra : d'une superficie d'un kilomètre carré, Chatila héberge 14 010 habitants en 2017 (entre 22 000 et 30 000 en 2014 avec les quartiers contigus, selon les sources de Hala Abou Zaki⁴). Il s'agira de détailler les pratiques sonores ordinaires qui contribuent à établir la singularité de cet espace et des quartiers environnants comme la zone commerciale de Sabra. Dans un troisième temps, je décrirai les perceptions de ces lieux par leurs habitants à partir de la méthode des parcours sonores. Enfin, j'interrogerai l'existence d'une communauté acoustique formée autour d'un certain nombre de « marqueurs sonores » – *soundmarks* (Schafer 1994 :

2. Augoyard ne les définit pas, on peut les concevoir comme les modes d'accès au réel par l'audition.

3. Un groupement est un quartier intégré dans une municipalité libanaise qui comprend une majorité d'habitants palestiniens. Dans ce cas, c'est le Liban qui gère l'urbanisme et la voirie, à la différence des camps où ces services sont assurés par l'UNRWA (voir note 5, *infra*).

4. *Population and Housing Census in Palestinian Camps and Gatherings in Lebanon*, 2017 [en ligne : http://www.cas.gov.lb/images/PressRoom/census%20findings_2017_en.pdf] et communication personnelle.

10) – spécifiques au camp, qui créent éventuellement une frontière entre les habitants palestiniens installés depuis longtemps et les personnes arrivées plus récemment, pour la plupart en provenance de Syrie.

Les trois quarts des réfugiés palestiniens au Liban résident dans des camps et des groupements, se trouvant de fait mis à l'écart et renvoyés à leur différence. Au nombre de douze, les camps sont gérés par un organisme des Nations unies dédié au seul soutien des réfugiés palestiniens au Proche-Orient, l'UNRWA⁵. Ces espaces incarnent le statut discriminant auquel les réfugiés sont réduits depuis leur arrivée en 1948 au Liban, statut qui s'accompagne de méfiance à leur égard, parfois proche d'un « racisme de nationalité » de la part d'une partie de la population libanaise ; le legs traumatisant de la guerre civile (1975-1990) n'a pas amélioré les relations, bien au contraire. Après plus de 70 années de présence au Liban, les réfugiés palestiniens sont toujours considérés comme des étrangers et la gouvernance de leur existence « a été transférée d'un côté aux mains de la police et de l'armée et de l'autre à des organisations de secours apolitiques telles que l'UNRWA » (Hanafi 2010 : 38).

Plus anciens réfugiés du monde contemporain, les Palestiniens sont soumis, plus que tout autre groupe, au régime humanitaire qui gère l'ensemble des services urbains et sociaux dans les camps, de la santé à l'éducation. Néanmoins, ils continuent de produire un discours sur eux-mêmes, peut-être moins audible que celui des grands poètes et écrivains du passé à l'audience internationale comme Mahmoud Darwich ou Ghassan Kanafani, mais cela ne les empêche pas d'exprimer, inlassablement, leur expérience de réfugiés dans ses dimensions aussi bien existentielles que politiques et sociales.

Chanter le camp

La chanson palestinienne au Liban aborde peu la question des camps, principalement par déférence envers l'hôte libanais. Il serait malvenu, en effet, d'évoquer ces espaces et ce qu'ils traduisent de la situation des réfugiés palestiniens. En conséquence, les orchestres de chanson politique et nationaliste financés par les organisations et partis se concentrent sur l'évocation du pays perdu, de son peuple et de sa diaspora, sur les figures des leaders (qui

5. United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East : Office de secours et de travaux des Nations unies pour les réfugiés de Palestine dans le Proche-Orient créé en 1949. Voir : <http://www.unrwa.org/> (consulté le 9 avril 2020).

varient selon le parti qui soutient le groupe), sur la lutte contre le sionisme et, d'une façon générale, sur la situation en Palestine. Toutefois, les camps sont évoqués à certaines occasions, comme dans une chanson de variété locale⁶ produite autour de 2010 (« La fille des camps », *bint al-mukhayamāt*⁷). Cette chanson de Mustafa Zamzam raconte l'histoire d'un homme qui, après avoir rencontré une jeune fille des camps, la cherche partout, prétexte à énumérer l'ensemble des douze camps du Liban avec un accent palestinien prononcé. Plus récemment, ce chanteur a écrit une chanson sur la migration des jeunes des camps qui tous, presque sans exception, aspirent à quitter le Liban. Intitulée « Le camp et la migration », elle est présentée comme « un message du camp adressé à ses enfants qui ont migré ou pensent le faire car la migration est une aventure qui efface le droit au retour et provoque l'oubli de la cause pour laquelle des milliers sont morts en martyrs. Ils savent que le camp est la première et la dernière étape pour la Palestine » (statut Facebook de Mustafa Zamzam, 2015). Avant cela, en 2007, une soudaine confrontation entre des combattants islamistes infiltrés et l'armée libanaise aboutit, après trois mois de conflit, à la destruction du camp de Nahr el-Bared au nord du Liban. Le sort de ce camp, en reconstruction depuis, a suscité une production musicale mettant le drame en mots et en musique (Puig 2014 : 184).

Mais c'est avec un album produit par le groupe de rap palestinien Katibā Khamsā (transcription latine usuelle, Katibeh Khamseh, « phalange cinq ») que la vie dans les camps de réfugiés au Liban est devenue un motif explicite de la production culturelle palestinienne. Intitulé « Bienvenue dans les camps » (Beyrouth, label Incognito, 2008), il traite différents aspects de l'existence collective et individuelle sans omettre les problèmes au sein même des camps. Dans la chanson *Jama'iyāt* (« Associations »), les rappeurs critiquent les « pratiques politiques de clientélisme et de patronage [qui] dominent les camps depuis longtemps » (Hanafi 2010 : 33). Véhiculant une tradition de critique sociale bien comprise par une nouvelle génération de chanteurs, le rap qui se développe dans les années 2000, essentiellement dans les camps de Burj al-Barājnā (phonétique Burj al-Brajné) à Beyrouth et de 'Ayn al-Halwā (Ayn el-Héloué) à Saïda, prend en compte les difficultés de la vie quotidienne. Les rappeurs trouvent dans ce style un vecteur expressif leur permettant d'aborder la question des conditions de vie « ici et maintenant » (voir Puig

6. *Dabkeh*, transcription latine usuelle de *dabkā*, danse festive du Proche-Orient, le terme recouvre également un style musical régional aussi qualifié de « populaire », *sha'abī*.

7. <https://www.youtube.com/watch?v=ZcC5QGK3-Lc> (consulté le 9 avril 2020).

2010). L'apparition d'une nouvelle esthétique musicale en parallèle de la chanson nationaliste installée depuis les années 1960 (Puig 2009) a ainsi permis l'éclosion d'un discours sur les camps, discours auparavant maintenu sous le boisseau par les organisations politiques pour des raisons de diplomatie par égard pour l'hôte libanais, comme souligné plus haut. La question des camps comme cadre de vie et support identitaire a donc émergé dans la chanson rap. L'existence « d'un esprit de camp » propre à chacune des douze implantations palestiniennes est bien connue des habitants-réfugiés ; la crise de Nahr el-Bared en 2007 a mis en exergue cette différenciation quand des milliers d'habitants de ce camp du nord du Liban ont été contraints de se réfugier dans le camp voisin de Baddawi. L'impression qui domina était que l'on trouvait désormais « deux camps dans un seul » (Puig 2014).

Le rap a ainsi exprimé en musique ce qui se disait dans l'intimité. Ces discours remettent en cause la gestion du camp en mettant dos à dos l'UNRWA et les comités populaires, accusés de corruption et d'inaction. Lors d'une conversation, un habitant du camp (qui dit avoir l'âge de la cause, puisqu'il est né en 1948) me le précise avec humour, en parodiant le célèbre slogan des années révolutionnaires *al-thawra ḥatā an-naṣr*, « la révolution jusqu'à la victoire », remplacé par *al-fawḍa ḥatā an-naṣr*, « le désordre jusqu'à la victoire ».

Aussi trouve-t-on des textes de chansons de rap palestinien au Liban qui abordent frontalement le sujet des camps comme espaces de relégation, et y ajoutent les rivalités entre jeunes issus de camps différents, à l'instar de Chatila et Burj al-Brajné, tous deux situés au sud de Beyrouth et séparés de deux kilomètres. Dans les extraits suivants, les rappeurs de Katibeh Khamseh, originaires de Burj al-Brajné, décrivent les jeunesses des deux camps et leur relation :

Extrait 1 :

« Il faut que tu me supportes un peu
 Pour que je te parle un peu de la mort lente qu'on subit
 Petit à petit
 Ça commence par zoner au bout de la rue
 [...]
 Par la zone entre notre quartier et l'autre quartier
 L'électricité coupe sans cesse, et ça crame
 Pourtant elle se vend comme si on ne savait pas d'où elle vient
 Comme si personne n'en connaissait la source

Un tableau électrique allumé par une main inconnue
L'humeur des jeunes de Burj [al-Brajné] et Chatila est du gaz sous pression.»

Bayna hayi wa hayak, 2011 (« Entre mon quartier et le tien », paroles et chant Jazzar, production Osloob).

Extrait 2 :

« La différence entre notre quartier et ton quartier

Elle n'est que dans nos têtes

Comme l'ombre qui te suit

Ce que tu as dans ta poche, garde-le !

Et sois content s'il t'en reste la moitié

Plutôt que de te retrouver en tôle !

Laisse al-Burj [al-Brajné] informer Chatila, sur une nouvelle catastrophe, un nouvel indic, une Nouvelle maison

Détruite [en chœur]

Des nouveaux problèmes

Qu'ils nous cachent [en chœur]

Et ne laisse pas les regards me cerner et te cerner, parce qu'on a la même chose dans la tête

Alors pourquoi me dis-tu : « qu'est-ce que tu as ? »

Pourquoi ? Vous venez d'où les gars ? »

Abdel-Jabbar, roman musical *'alal-ḥifā*, 2012 (paroles et chant Abdel-Jabbar, production Osloob)

Outre le fait qu'elles contribuent à la musique des camps par leur circulation sur les ordinateurs et les smartphones, ces chansons participent à la perception ambivalente de cet espace, à la fois lieu de vie dégradé et conservatoire de la communauté nationale⁸. Leurs contenus alimentent la culture sonore des Palestiniens au Liban, au moins celle des nouvelles générations, et participent à l'établissement d'une « intimité culturelle » constitutive de l'entre-soi national.

⁸. Elles sont à présent redoublées par le travail très professionnel d'une association de jeunes journalistes palestiniens (du Liban et de Syrie) qui ont créé une chaîne Facebook (*Kāmbji*, en arabe, transcrit par leur soins *Campji*, « campiste ») alimentée par de courtes vidéos sur des questions relatives à la vie dans les camps (comme les rumeurs par exemple).

Cependant, le camp est désormais un espace partagé qui abrite des résidents non palestiniens, principalement des Syriens, dont certains sont présents de longue date, mais également des migrants asiatiques, notamment bangladais.

Ces nouveaux venus sont également susceptibles de produire des descriptions des espaces dans lesquels ils vivent. Celles-ci ne sont (pour l'instant) pas destinées à être mises en musique et appartiennent plutôt au champ littéraire et poétique. Hasan, originaire de Syrie, vit au Liban depuis une petite dizaine d'années⁹. Il est employé dans un magasin de vêtements situé dans le marché de Sabra, et loue un petit appartement de deux pièces en rez-de-chaussée à Chatila. Hasan est également écrivain et, parmi ses nombreuses œuvres, certaines dépeignent dans de brèves chroniques l'ambiance des rues de Sabra et de Chatila, sans omettre les dimensions sonores. Dans un texte intitulé « Dans la rue bondée », il décrit ainsi « le vacarme et l'enchevêtrement des humains dans le marché » [de Sabra], « le désordre des passants et des enfants sous la pluie » ou encore « la bruine printanière et les cris des enfants », motifs récurrents de l'ambiance sonore de Sabra comme du camp.

Un discours sur le camp est apparu dans la création culturelle. Les descriptions de Hasan, les chansons de rap ou les adresses à la jeunesse de Mustafa Zamzam participent à la sédimentation des représentations sur cet espace. Il reste néanmoins à savoir comment les habitants en fabriquent et perçoivent les caractères sensibles, et plus précisément sonores. Pour appréhender ce qui reste une sorte de continent inconnu de notre connaissance sur les camps, je me suis intéressé aux différents sons produits dans la zone Chatila-Sabra et à la façon dont cette production pouvait être éventuellement stratifiée selon les appartenances nationales (par les Palestiniens et les Syriens, notamment).

Sonoriser le camp

Comment « sonne » un camp de réfugiés palestiniens au Liban ? Existe-t-il en son sein des sons spécifiques ? Quelles valeurs les habitants attribuent-ils à ces sons, comment se différencient-ils selon les groupes nationaux dans leur relation à l'environnement sonore du camp ?

⁹. Au moment de rendre ce chapitre, Hasan a quitté le Liban pour l'Égypte où il réside depuis le début de l'année 2020.

Ces questions incitent à penser la relation entre les sons et l'habiter dans cet espace particulier. Au Liban, après plus de soixante-dix années d'existence, les camps palestiniens ont été transformés en quartiers précaires, parfois très cosmopolites, surtout lorsqu'ils sont intégrés dans les villes (ce qui est le cas d'une partie des camps à Beyrouth, Tripoli, Saïda et Tyr)¹⁰. Au silence des objets du passé présentés au début de ce texte s'opposent des sons d'aujourd'hui, des sons du quotidien qui structurent la familiarité, attisent la conflictualité, suscitent l'interrogation, la réprobation, ou encore l'acceptation. Ces sons façonnent l'une des dimensions sensibles de l'espace du camp. Dans son travail sur la ville de Naples, Olivier Féraud souligne que le sonore « est producteur d'espace » : « la voix est productrice d'espaces sociaux et [...] pour leur part, les détonations sont productrices d'espaces d'affirmation et d'altérité » (Féraud 2010 : 24). On évoque de la sorte la « vocalité¹¹ » du camp, où l'environnement sonore, outre les sons du religieux – appels à la prière cinq fois par jour, récitations coraniques –, est fortement structuré par les jeux d'enfants, les discussions dans l'espace public, les adresses publiques et, souvent, les querelles à voix fortes. Ces dernières emplissent les ruelles et se répercutent assez loin dans l'espace en vertu de l'acoustique spécifique de l'endroit, due aux rues étroites et à la hauteur des immeubles qui créent des effets de résonance.

Pour étudier la perception et la production sonores des différents habitants et les frontières que cette relation au monde sonore permet de délimiter, j'ai procédé à plusieurs enregistrements et déployé différents dispositifs.

La première démarche est l'observation participante. Afin de comprendre comment les habitants du camp entendent et surtout quelles valeurs ils attribuent à ce qu'ils entendent, j'ai résidé une dizaine de jours dans un appartement en rez-de-chaussée à Chatila en mai 2019. J'ai été hébergé par Hasan, un ami syrien d'une trentaine d'années, celui-là même qui écrit des textes littéraires sur le camp. Hasan laisse en permanence tourner un ventilateur dans la pièce et un extracteur d'air placé sur la porte d'entrée donnant sur une ruelle d'un mètre de large au plus (fig. 2). Ces appareils,

10. Le même terme de camp (*mukhayam*) est utilisé pour désigner les espaces abritant les réfugiés syriens dans la plaine de la Bekaa notamment. Ces derniers y louent un emplacement pour installer un logement léger dans un camp bien délimité et organisé, placé sous la responsabilité d'un gardien percepteur. Dans ce type de camp, relativement récent, les formes de l'habiter et l'ambiance sonore sont bien différentes de celles des vieux camps urbains façonnés par la présence sur le long terme des habitants.

11. La vocalité peut être définie comme un « acte de voix » (Féraud 2010 : 24).

contrairement à celui exposé par al-Mī'ārī, produisent un son continu dans l'appartement ; ce type de son est parfois qualifié de « bruit blanc », un tampon acoustique qui filtre les bruits extérieurs. Hasan apprécie cette ambiance qui lui permet d'échapper aux bruits de la ruelle et notamment aux interminables querelles qui l'animent, qu'il documente à mon attention, en les enregistrant avec son smartphone (je lui avais bien prêté un enregistreur Zoom, mais il a préféré utiliser son téléphone avec lequel il est plus à l'aise, et qui dénote moins qu'un enregistreur en sa qualité d'objet ordinaire). Les sons du ventilateur et de l'extracteur d'air peuvent aussi s'analyser comme des « murs sonores » (*sound walls*) dont Murray Schafer constate l'omniprésence dans le monde moderne et qui sont aussi tangibles pour l'homme moderne que des murs véritables. Ces murs sonores enferment les individus dans leur environnement familial et les protègent contre l'extérieur. Schafer les compare aux jardins des châteaux du Moyen Âge, avec leurs oiseaux et leurs fontaines, qui s'opposaient à l'environnement extérieur hostile (1994 : 93). Dans le son 1, les voix des habitants de la ruelle sont largement couvertes par le bruit de l'extracteur d'air. La présence du voisinage émerge quand le porteur des micros (moi-même, dans cet exemple) passe la porte et pénètre dans la ruelle. Le son diminue et disparaît au fur et à mesure que je m'enfonce dans le camp.



[Son 1. Chatila depuis l'appartement de Hassan, 8 mai 2019, 15 h 49, micro binaural, enregistré par Nicolas Puig]¹²

Comme la plupart des Syriens résidant dans le camp de Chatila, Hasan prend soin de ne pas se faire remarquer, ni de se trouver engagé dans un conflit avec un voisin palestinien. Le camp est réputé plus sûr que d'autres lieux, comme le quartier attenant de Hay al-Gharbé, en partie grâce à la relative solidarité unissant les Palestiniens, aussi divisés fussent-ils, et au contrôle sécuritaire exercé par les factions palestiniennes ; toutefois, il reste

12. Tous les sons décrits dans cet article sont accessibles via ce QRcode ou sur le site <https://zenodo.org/record/4012489#.X9lhey17SDV> (consulté le 10 décembre 2020).

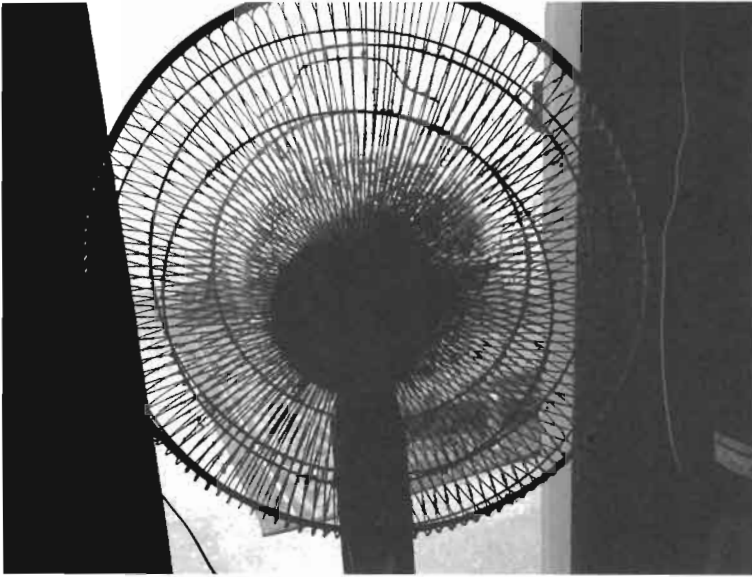


Fig. 2. Chatila, 2019, ventilateur dans un logement loué par un Syrien
Photographie Nicolas Puig

périlleux de s'opposer à ceux qui administrent cet espace, même s'ils n'en sont plus les occupants majoritaires.

Lorsque je lui ai demandé de récolter des sons significatifs pour lui, Hasan s'est mis à collecter toutes les querelles verbales telles qu'elles parviennent à ses oreilles au travers des murs de son appartement et du filtre de ses ventilateurs. Pour lui, l'acoustique du camp est fortement marquée par les problèmes entre les habitants, que ce soient des Palestiniens s'en prenant aux turbulents enfants syriens, des querelles de voisinage ou des scandales récurrents provoqués par un jeune de la ruelle qui boit et fume trop. Autant d'incidents qui se produisent très fréquemment, comme il ne manque pas de le souligner.

[Son 2. « Problème dans la ruelle » (*maškal fil-ḥāra*), 12 juin 2019, téléphone portable, enregistré par Hasan]

La même demande adressée à Nidal, un Palestinien originaire du camp, reçoit une réponse très différente. Là encore, la démarche n'est pas complètement couronnée de succès : Nidal enregistre uniquement quelques séquences en une dizaine de jours. Néanmoins, les choix réalisés sont révélateurs de l'univers sonore qu'il perçoit. Il enregistre ainsi des voix d'enfants qui jouent

dans la ruelle et le *musaharātī*, la personne qui réveille les jeûneurs pour qu'ils prennent un repas avant le lever du soleil durant le mois de ramadan. Le *musaharātī* circule dans les rues du camp (ou de la ville) et joue d'une percussion (en général une darbouka) tout en appelant d'une voix forte les jeûneurs à se lever avec des formules rituelles¹³.

[Son 3. Réveilleur de Ramadan, 16 mai 2019, 2 h 30, Zoom H2, enregistré par Nidal]

[Son 4. Jeux d'enfants dans la ruelle, 10 mai 2019, 15 h 30, Zoom H2, enregistré par Nidal]

Pour les Palestiniens de Chatila comme Nidal, le bruit des jeux d'enfants dans les ruelles, les appels du réveilleur, mais également les coups de feu qui sont régulièrement tirés à l'intérieur du camp¹⁴ (la plupart du temps des tirs festifs en l'air pour célébrer un mariage ou un événement heureux, bien plus rarement un incident entre personnes ou factions) contribuent à dessiner les contours d'un environnement familial, aussi honni pour ses piètres qualités urbanistiques que défendu comme une dernière parcelle de territoire palestinien, en même temps que lieu de la vie ordinaire. La description de l'environnement sonore du camp par Nidal fait émerger une communauté acoustique qui s'accorde sur un certain nombre de « marqueurs sonores » – *soundmarks* (Schafer 1994 : 10) – et qui spécifie le camp par ses sons. Pour Schafer, la communauté peut être définie de différentes façons : comme une entité politique, géographique, religieuse ou sociale ; mais la communauté idéale peut aussi être définie avantageusement en termes acoustiques. Et la maison peut être appréhendée « comme un espace acoustique établi pour la première des communautés, la famille » (*ibid.* : 215). De fait, l'espace domestique est le premier lieu sur lequel les membres de la famille peuvent intervenir, en agissant sur leur environnement, en le décorant mais aussi en le sonorisant. Cela se manifeste d'abord, dans les appartements du camp, par l'intermédiaire des habituelles pratiques d'écoute de musique, de la récitation coranique parfois, et de l'usage d'objets à l'espace acoustique (l'espace dans lequel ils sont audibles) variable, mais pas seulement. La volonté d'avoir prise sur le monde sonore est attestée, dans le camp comme dans la ville en

13. Nidal, à ma demande, prend soin de terminer son enregistrement par l'énumération des données permettant de l'identifier par la suite (date, heure, lieu).

14. Lorsque des coups de feu sont tirés, Nidal ne manque jamais de s'assurer que tout va bien pour moi s'il me sait dans le camp. Ces tirs, quoique relativement banals, provoquent néanmoins toujours une écoute d'alerte.

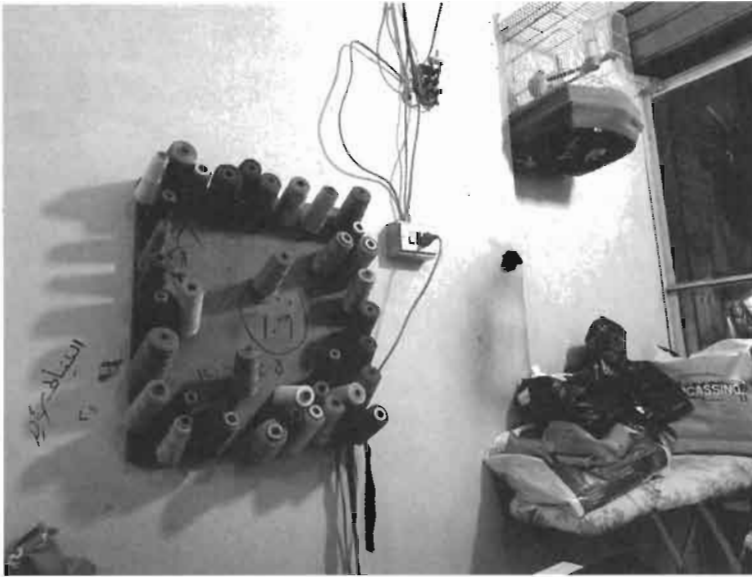


Fig. 3. Chatila, 2019, canari dans la boutique d'un tailleur syrien
Photographie Nicolas Puig

général, par la présence de nombreux oiseaux en cage, généralement des canaris, très appréciés pour leur chant (fig. 3).

Nidal, sensibilisé à l'environnement sonore par nos expériences et discussions, mentionne que durant les interruptions des bombardements israéliens de l'été 2006, « on entendait les oiseaux chanter » : au fracas des bombes succédait un pesant silence qui enveloppait la ville dont seul émergeait le chant des oiseaux. L'incorporation de ce souvenir sonore montre toute l'importance du camp en tant qu'environnement sensoriel à la fois produit et perçu par les habitants.

La production de cet environnement se manifeste également par la vocalité déjà évoquée : les Palestiniens, du moins certains d'entre eux, appliquent une certaine emphase dans leur expression vocale, qui renvoie directement à leur légitimité à occuper l'espace et à s'y maintenir. Cette vocalité est répandue dans l'ensemble du pays où elle est associée à des manifestations de masculinité. Dans le camp, elle prend place dans la nouvelle relation avec les Syriens désormais très nombreux qui, bien que tolérés, se voient reprocher d'envahir l'espace. Ces derniers font d'ailleurs attention à ne pas entrer dans une querelle où le ton monte, ou même une discussion animée. Ces échanges vocaux, autant compétition entre Palestiniens qu'expression de la



Fig. 4. Sabra, 2019, un stand de vente de petits appareils domestiques
Photographie Nicolas Puig

domination sur un résident étranger, peuvent être rapprochés de l'acte de voix qualifié à Naples de « *dare la voce* », « donner la voix », qui « exprime toujours l'acte de vocaliser, en l'occurrence ici avec une voix particulièrement forte, un énoncé verbal » (Féraud 2010 : 271).

La production sonore du camp est également le fruit de divers actes tels que l'usage des pétards, des feux d'artifice, des coups de feu ou encore des processions musicales dans le camp, à l'occasion de festivités de fiançailles ou de mariage. Toutes ces pratiques sont intentionnelles et adressent un message sonore aux habitants du camp. Elles mettent en œuvre des objets et instruments dont l'espace acoustique déborde la sphère privée et domestique pour acquérir une dimension publique. Si cela ne pose pas de problème dans le cas des processions qui font également office de bans, les pétards et coups de feu sont la source de querelles importantes : en effet, les autorités tentent de réglementer l'usage des armes à feu dans le camp, sans vraiment obtenir des résultats probants. Ces détonations placent chacun des habitants sous leur « autorité sonore » (Féraud 2010 : 418). Par ailleurs, l'usage des pétards dessine une frontière nette entre Palestiniens et Syriens : toléré quand il est le fait d'enfants palestiniens, il provoque inmanquablement des plaintes appuyées quand ils sont syriens.

Les objets préexiliques présentés au début de ce texte, un ventilateur et une radio, continuent d'accompagner le quotidien des habitants du camp. Certes, quelques bureaux et administrations jouissent parfois d'un climatiseur et l'usage de la radio à transistor s'est amenuisé au profit de la télévision dans un premier temps puis, à l'époque actuelle, des écrans d'ordinateur et des smartphones. Il n'en demeure pas moins que ces deux objets sonores de la culture matérielle restent présents dans chaque maison, de Palestiniens comme de Syriens et de migrants d'Asie ou d'Afrique (fig. 4). Que des objets aussi banals aient été sélectionnés pour figurer parmi les témoins de la vie avant 1948 signale toute l'importance accordée à ces temps dont les moindres traces disposent d'un fort pouvoir évocateur, celui de rendre présente la Palestine historique.

Écouter le camp

Pour mieux comprendre les perceptions sonores du camp, et notamment le contraste avec celles de son voisinage le plus direct, nous avons recouru, avec Hala Abou Zaki (postdoctorante à l'université d'Oxford Brookes en Angleterre), à une méthode que nous avons inaugurée au Caire avec Vincent Battesti en 2011¹⁵.

Nous avons ainsi proposé à deux habitants d'effectuer un parcours sonore de Chatila jusqu'au marché voisin de Sabra, aller et retour. Le premier parcours a été réalisé par une femme syrienne d'une quarantaine d'années, Um Abdallah, qui réside à Chatila depuis son mariage en 1994 avec un Palestinien du Liban né en 1971, boucher à Sabra, présent au moment du commentaire. Um Abdallah raconte avoir connu un certain ostracisme, confinant au racisme parfois, de la part de sa belle-famille et des habitants du camp, du fait de sa nationalité syrienne. Elle a également dû faire face aux accusations visant le régime syrien qu'elle personnifie aux yeux de certains. Son mari est originaire de Sabra, il s'est réfugié en Syrie avec sa famille durant les années 1980, fuyant l'invasion israélienne et les violences qui l'ont accompagnée. Il est rentré au Liban au début des années 1990 avec son épouse syrienne.

15. Le procédé consiste à équiper des participants de micros binauraux pour qu'ils effectuent un parcours pédestre dans un espace donné (un quartier par exemple). À la suite du parcours, l'enregistrement est écouté (il s'agit donc d'une écoute réactivée) et les participants sont invités à décrire et à commenter les sons enregistrés (voir Battesti et Puig 2016, 2020). L'expérience libanaise a été conduite à la fin de l'année 2012.

Le second parcours¹⁶ est effectué par Jamal, un homme né à Chatila en 1965 dont la famille fait partie des premiers arrivants au camp peu après son exil de Jaffa vers le Liban en 1948. Jamal a dû s'éloigner du camp durant quelques années lorsque les factions prosyriennes de Chatila étaient trop menaçantes car il est militant du Fatah, le mouvement de libération de la Palestine fondé par Yasser Arafat¹⁷. Il est ensuite rentré dans son camp dont il commente les évolutions démographiques et urbaines avec un certain dépit¹⁸.

Ces deux parcours ont d'abord mis en avant l'importante présence des étrangers qui peuplent désormais Chatila, et le commentaire des participants sur cette évolution à partir de leur expérience sonore qui se traduit ici par l'audition de différentes langues (bengali, éthiopien) et accents arabes (libanais, syrien, palestinien). En ce sens, les parcours mettent en relief la dimension de Babel horizontale que revêt à présent le marché de Sabra jouxtant le camp de Chatila, et la complexité du peuplement du camp. Ils mettent la vocalité des lieux en exergue, et les participants se livrent lors de la réécoute à une construction discursive de l'autre.

Les Syriens, dont on reconnaît les différents accents arabes locaux, sont très présents dans les enregistrements. Jamal est irrité par cette forte présence, alors que Um Abdallah, elle-même syrienne, est beaucoup plus tolérante. En effet, Jamal éprouve un sentiment de déclassement et de perte de repères par rapport à la transformation de l'espace à Chatila; il en dénonce la dégradation et le fait qu'il échappe de plus en plus aux Palestiniens. Chatila représente pourtant pour lui et ceux de sa génération une référence identitaire et politique forte et constituait, avec le groupement voisin de Sabra, une centralité politique et culturelle palestinienne qu'il a défendu avec ses camarades du Fatah les armes à la main durant la guerre des camps¹⁹.

16. Pour accéder aux transcriptions intégrales des commentaires des deux parcours, voir <http://vbat.org/spip.php?article749> (consulté le 10 avril 2020). Les *times codes* dans le texte renvoient aux transcriptions arabes (transcriptions réalisées par Manal Jaafar).

17. La guerre des camps (1985-1987) a opposé la milice Amal, appuyée par la Syrie, à l'Organisation de libération de la Palestine (OLP) au Liban. Le camp de Sabra est alors complètement détruit, celui de Chatila l'est à 85 %.

18. En 2020, Jamal et sa famille se sont résolus à quitter le camp pour s'installer dans un groupement palestinien vers Saïda

19. Abou Zaki indique que cet épisode «représente un important marqueur temporel dans leur vie et celle du camp. À cette période, Chatila avait été presque entièrement détruit et ses habitants dispersés. Le contrôle du camp était passé aux mains des factions palestiniennes prosyriennes. Cette guerre a profondément transformé la structure sociale et politique du camp, de même qu'elle a créé une réelle fracture entre les Palestiniens et les Libanais chiites qui vivaient alors côte à côte» (Abou Zaki 2017 : 60).

L'importante présence des étrangers, des Syriens et de nombreux travailleurs et travailleuses asiatiques qui se pressent dans le marché et louent des appartements dans le camp et ses environs trouble les habitants palestiniens²⁰. Jamal déclare ne pas avoir de contact avec les migrants du Bangladesh dans son quotidien, même s'il les connaît. Il distingue ainsi les vendeurs syriens, libanais et palestiniens des Bangladais « qui viennent à des jours déterminés, le dimanche, qui ont leurs magasins et leurs produits précis qu'ils vendent ici » (commentaire parcours Jamal 07:28). Ces derniers sont désignés ensuite comme les « vendeurs étrangers » (14:14). Les voix des acteurs arabes du marché sont donc distinguées dans le parcours (voix syriennes, libanaises et palestiniennes), y compris dans le cas de Palestiniens s'exprimant avec un accent libanais (12:18). Toutefois, dans ce cas précis, connaître la personne qui parle joue un rôle important pour l'identification.

En revanche, Jamal n'a pas la même précision pour décrire les voix des migrants asiatiques puisqu'il qualifie de sri lankais un groupe de Bangladais en train de discuter (18:35). Au moment de l'enquête, en novembre 2012, Jamal indique confondre les Asiatiques du marché : pour lui, ce sont tous les mêmes et il ne distingue pas le Bangladais de l'Indien ou du Sri Lankais, même s'il n'ignore pas que des ressortissants de cette première nationalité viennent à présent s'installer dans le camp. Il semble glisser sur ce monde des migrants et du marché et n'avoir que peu de prise sur lui. Enfin, les premières personnes qu'il rencontre au sortir de sa maison lors de son parcours sont des enfants syriens turbulents ; il confie qu'il les aurait volontiers réprimandés. Pour Jamal, « être du camp » (*min al-mukhayam*) signifie être palestinien, aussi ne considère-t-il pas les résidents non palestiniens comme en faisant partie.

**[Son 5. Début du parcours, 30 octobre 2012, micro binaural,
enregistré par Jamal]**

Abu Abdallah, le mari de Um Abdallah qui a effectué le premier parcours sonore, développe quant à lui une vision assez circonscrite des nationalités en présence (il intervient dans le commentaire de l'enregistrement de son épouse).

20. Si l'on en croit le recensement de 2017, les Syriens représentent plus de la moitié des habitants de Chatila.

Il distingue ainsi les étrangers « arabes » – Syriens, Irakiens, Palestiniens – des migrants asiatiques – les Philippins, les Sri Lankais et les Bangladais – qui occupent le marché la nuit du samedi jusqu'au dimanche matin (38:41).

À l'instar de Jamal et comme fréquemment sur le marché, Abu Abdallah emploie souvent le gentilé, le nom du pays pour désigner les ressortissants, Philippines, Sri Lanka ou bien Bangladesh: « Au Liban, on trouve maintenant le monde entier: Sri Lanka, Bangladesh, Égyptiens, Philippins. Toute l'Asie presque s'y retrouve [...] ». Il les regroupe ensuite selon leurs habitudes culturelles et religieuses: « tous mangent du piment, écoutent tous la même musique [...] ». La seule différence entre ces groupes nationaux relèverait de leur appartenance religieuse, « musulmans, chrétiens et sikhs ».

Son épouse Um Abdallah débute son parcours par un achat à Chatila. Tandis qu'elle est encore en bordure du camp, ses micros captent des échanges entre une femme libanaise et deux Sri Lankaises. Après que la première a assuré aux migrantes qu'il n'y avait pas de tsunami au Liban, elles continuent de discuter de ce sujet. Um Abdallah rapporte l'échange:

- « Elles parlent de tsunami. Elle lui a dit:
 – [la migrante] Et s'il y avait un tsunami au Liban?
 Alors elle lui répond:
 – [la Libanaise] On meurt tous, normal [rires]. »

Ensuite, la Sri Lankaise échange avec son amie en cinghalais (13:33). Elle entend également les voix locales qu'elle différencie aisément: « La plupart sont palestiniennes et libanaises, quelques-unes syriennes » (15:26).

[Son 6. 30 octobre 2012, micro binaural,
 enregistré par Um Abdallah]

La conversation relatée plus haut commence à 0:45.

À noter les bruits de pas, les chants des oiseaux en cage et le petit haut-parleur à pile placé devant un commerce.

À la différence de son mari et de Jamal, Um Abdallah ne recourt pas à des stéréotypes pour désigner les étrangers de Sabra, elle décrit simplement leurs interactions. Elle n'essentialise pas les femmes asiatiques sous des catégories générales.

Elle pénètre ensuite dans le marché aux légumes de Sabra pour faire un achat. Dans son commentaire, elle décrit la foule qu'elle éprouve par le son.

Dans le flux sonore, les voix des vendeurs syriens très présents dans cette partie du souk émergent (29:33-30:30).

Les enregistrements et les commentaires soulignent ainsi les spécificités des aires de Sabra et de Chatila et de leurs peuplements respectifs. Les voix des marchands syriens, majoritaires dans le marché aux légumes, sont omniprésentes, tandis que le fond sonore est caractéristique de l'ensemble de la zone: bruits des moteurs de Vespa et marqueurs sonores religieux (récitation coranique, appel à la prière en provenance de la mosquée). Puis, Um Abdallah croise dans son parcours des Syriens qui occupent l'espace sonore car présents en nombre dans le marché. Son mari palestinien affirme être capable de repérer leur région d'origine en Syrie (Alep, Lattaquié...).

Enfin, l'environnement sonore du camp est suffisamment spécifique pour que Um Abdallah se localise grâce aux voix des enfants qui jouent dehors à la nuit tombée, ce qui signale l'entrée dans un espace déjà en partie privatisé, un prolongement de l'espace domestique (01:05:06).

Cet effet de seuil est également noté par Jamal, qui identifie grâce au changement d'ambiance sonore le passage du camp à l'avenue de Sabra: « Ici, je suis arrivé au début du camp qui donne sur l'avenue Sabra parce qu'il y a beaucoup de bruit, de deux-roues et de voitures » (03:13). Ces effets de seuil pointés par les informateurs signalent le rôle de l'audition dans l'établissement des familiarités avec l'environnement. Ils tracent les frontières sensorielles entre l'ordinaire du camp et la zone plus ouverte et mobile de Sabra où se produit en priorité la rencontre avec les étrangers proches et lointains.

Conclusion : politiques du sensible

La production et perception sensorielle renvoie à l'existence de politiques du sensible, qui désignent à la fois les ordres et les conjonctures qui contraignent les univers de vie, et les pratiques d'aménagement de l'ordinaire qui leur font pendant et se déploient dans les situations de crises humanitaires diversement durables. La critique de leur condition par les réfugiés articule, en effet, deux échelles: la première est géopolitique et historique. Elle conduit à la relégation durable des Palestiniens et à leur maintien aux limites du monde et de la vie citoyenne. La seconde est proche de l'expérience et concerne les conditions de la vie quotidienne dans ses dimensions aussi bien socio-économiques que sensorielles. L'environnement sonore du camp est ainsi tributaire de la production urbaine informelle des habitants qui compose avec les normes urbanistiques de l'UNRWA et du gouvernement libanais

(superficie limitée du camp, limitation des constructions, caractéristiques des matériaux, déficience des infrastructures et services urbains) dans un contexte d'afflux de réfugiés en provenance de Syrie, de migrants asiatiques ou de Libanais pauvres. De ce point de vue, les sons des enfants échappés des appartements surpeuplés, la présence des bruits de moteurs comme de générateurs, mais aussi les processions musicales, les feux d'artifice ou encore les tirs d'armes à feu résultent autant des spécificités du milieu urbain qu'ils ne reflètent un état social plus ou moins conflictuel. De la même façon, dans le domaine visuel, « la canopée de fils électriques enchevêtrés qui surplombe chaque ruelle de Shatila est une carte des luttes politiques et socio-économiques complexes qui se déroulent à la fois dans le camp et entre les résidents et la ville environnante » (Allan 2013 : 101)²¹. Dans ces épreuves, qui dans le cas des réfugiés palestiniens s'étalent sur plusieurs générations, « les acteurs font l'expérience de la vulnérabilité de l'ordre social, du fait même qu'ils éprouvent un doute au sujet de ce qu'est la réalité » (Lemieux 2012 : 174). Les pratiques d'aménagement des aspects sensibles (lumière, eau, espace, paysages sonores, etc.) de cet environnement, aussi microscopiques soient-elles, représentent autant de tentatives pour avoir prise sur son monde dans un contexte de limitation des possibles : mauvaise qualité des matériaux de construction, rationnement de l'énergie, difficultés de l'accès à l'eau, etc. Parmi elles, les pratiques sonores confèrent au camp de réfugiés, devenu avec le temps un quartier cosmopolite de la pauvreté, une identité spécifique, et contribuent à l'établissement de familiarités avec les lieux tout en créant des frontières entre les groupes. Elles répondent à la nécessité pour tous les habitants d'agir sur et dans leur lieu de vie, depuis cette marge urbaine où ils se trouvent durablement « confinés » par des forces qui les dépassent et par le jeu des politiques du sensible.

Bibliographie

ABOU ZAKI Hala, 2017. *Chatila à la croisée des chemins : guerres, mémoires et urbanités d'un camp de réfugiés palestiniens au Liban*, thèse de doctorat en anthropologie, Paris, EHESS.

ALLAN Diana, 2013. *Refugees of the Revolution: Experiences of Palestinian Exile*, Stanford

[CA], Stanford University Press (Stanford Studies in Middle Eastern and Islamic Societies and Cultures).

AUGOYARD Jean-François, 2003. « Une sociabilité à entendre », *Espaces et sociétés*, n° spécial

21. « The canopy of tangled electrical wire hanging over every alley of Shatila maps complex political and socioeconomic struggles taking place both within the camp and between residents and the surrounding city », traduction de l'auteur.

«Ambiances et espaces sonores», vol. 4, n° 115: 25-42.

BATTESTI Vincent et PUIG Nicolas, 2016. «The sound of society”: A method for investigating sound perception in Cairo», *The Senses and Society*, vol. 11, n° 3: 298-319.

—, **2020.** «Towards a sonic ecology of urban life: Ethnography of sound perception in Cairo», *The Senses and Society*, vol. 15, n° 2: 170-191.

DORAÏ Kamel, 2006. *Les réfugiés palestiniens du Liban : une géographie de l'exil*, Paris, CNRS Éditions (Moyen-Orient).

DORAÏ Kamel et PUIG Nicolas (dir.), 2012. *L'urbanité des marges. Migrants et réfugiés dans les villes du Proche-Orient*, Beyrouth/Paris, IFPO/Éditions Téraèdre (Un lointain si proche).

FÉRAUD Olivier, 2010. *Voix publiques. Environnements sonores, représentations et usages d'habitation dans un quartier populaire de Naples*, thèse de doctorat en anthropologie sociale, Paris, EHESS.

HANAFI Sari, 2010. *Governing Palestinian refugee camps in the Arab East: Governmentalities in search of legitimacy*, American University of Beirut, Issam Fares Institute, Working Paper series #1.

KHALIDI Muhammad Ali (dir.), 2010. *Manifestations of Identity: The Lived Reality of Palestinian Refugees in Lebanon*, Beyrouth, Institute for Palestine Studies.

LATIF Nadia, 2008. «Space, power and identity in a Palestinian refugee camp », *Asylon(s)*, n° 5. <http://www.reseau-terra.eu/article800.html>.

LEMIEUX Cyril, 2012. «Peut-on ne pas être constructiviste ? », *Politix*, vol. 4, n° 100: 169-187.

PETEET Julie, 2005. *Landscape of Hope and Despair. Palestinian Refugee Camps*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

PUIG Nicolas, 2009. «Exils décalés. Les registres de la nostalgie dans les musiques palestiniennes au Liban », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 25, n° 2: 83-100. <https://doi.org/10.4000/remi.4953>.

—, **2010.** «“Bienvenue dans les camps !” L'émergence d'un rap palestinien au Liban : une nouvelle chanson sociale et politique », in M. A. Khalidi (dir.), *Manifestations of Identity: The Lived Reality of Palestinian Refugees in Lebanon*, Beyrouth, Institute for Palestine Studies: 109-124.

—, **2014.** «Nahr al-Bared (Liban). Le camp et ses doubles », in M. Agier (dir.), *Un monde de camps*, Paris, La Découverte: 178-192.

SAYIGH Rosemary, 1994. *Too Many Enemies: The Palestinian Experience in Lebanon*, Londres, ZED Books.

SCHAFER R. Murray, 1994 [1977]. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester (NY), Destiny Books.

SFEIR Jihane, 2008. *L'exil palestinien au Liban. Le temps des origines (1947-1952)*, Paris/Beyrouth, Karthala/IFPO.

STERNE Jonathan, 2015. *Une histoire de la modernité sonore*, Paris, La Découverte/Philharmonie de Paris – Cité de la musique (Culture sonore).

Du *Rêve* à la *Conscience* arabes : les chansons humanitaires, outils du basculement de l'unité politique à la solidarité philanthropique

Abir Nur

Introduction

Sur le modèle du concert géant organisé en juillet 1985 par le Band Aid britannique et humblement intitulé « Le jour où la musique changea le monde¹ », vingt-trois des plus célèbres artistes du Machrek au Maghreb se sont réunis en 1996 pour plaider en faveur du « Rêve arabe » (*Al-Helm Al-Arabi*). Donnant naissance à la première chanson humanitaire du monde arabe, le concert du 21 novembre 1996 qui s'est tenu à Abu Dhabi a été retransmis en direct sur les grandes chaînes de radio et de télévision satellitaires de la région, avant d'être intégré dans le vidéoclip d'*Al-Helm Al-Arabi*, enregistré en studio en 1997, au Caire. Le second concert de « l'opérette² » s'est tenu à Beyrouth le 5 octobre 1998, avec, semblerait-il, la participation de 1 000 artistes et la présence de plus de 160 000 spectateurs rassemblés sur la place des Martyrs³, au moment même où les chaînes télévisées menées par Rotana diffusaient pour la première fois le vidéoclip de la désormais célèbre chanson. Sur fond d'archives historiques reprenant les grandes heures, plus

1. AMOS Felicity, 2015. « The legacy of Live Aid: The day rock and roll changed the world », *One*, disponible sur : <https://www.one.org/us/blog/the-legacy-of-live-aid-the-day-rock-and-roll-changed-the-world/> (consulté le 27 avril 2020).

2. Dans sa définition égypto-arabe, l'opérette est un genre musical qui plonge ses racines dans le théâtre chantant de la fin du XIX^e siècle. Associé à un enregistrement visuel d'une dizaine de minutes, ce genre réunit un ensemble d'artistes vedettes pour l'enregistrement d'une chanson engagée sur fond de nationalisme arabe. L'opérette connaît son heure de gloire dans les années 1960-1980.

3. Chiffres donnés dans l'introduction du vidéoclip d'*Al-Dameer Al-Arabi* en 2008.

désastreuses que glorieuses, de la Nation arabe, la trentaine d'artistes, parmi lesquels on compte Diana Haddad, Assala Nasri, Nabil Shuail ou encore l'émirat Ahlam, entonnent tous et toutes le même refrain à l'unisson, plaidant alors pour l'unité des Arabes. Inspirés par les grandes chansons nationalistes arabes qui fleurissent dans les années 1960⁴, portées par les figures légendaires de l'ubiquitaire Abdel Wahab et de « la cantatrice du peuple » Oum Kalthoum⁵, le compositeur égyptien Helmy Bakr et le producteur palestinien Ahmed Al-Aryan ont profondément marqué la scène musicale arabe par cette production qui se distingue de l'opérette nationaliste classique par sa portée philanthropique.

L'opérette a été réalisée entre la première et la deuxième Intifada palestinienne (1987-2000), soit dans un contexte géopolitique de retrait majeur, voire de disparition totale du rêve arabe d'unité, comme l'explique le politiste Joseph Massad (2003). Cette période est notamment marquée par la volonté de réalisation du « projet de renaissance qui permettrait à la Nation arabe (Umma) de retrouver sa mission humaniste dans la civilisation humaine » (Hafez 2004). Cette ambition quasiment prophétique trouve un écho substantiel dans le « Rêve arabe », dans un contexte pourtant rythmé par des guerres fratricides au Moyen-Orient et par l'enchaînement des défaites des pays arabes face à l'État d'Israël. Les territoires palestiniens, le plateau du Golan syrien ainsi que le sud du Liban sont encore aux mains de l'État hébreu dans les années 1990, et la résistance des peuples dont les terres sont occupées trouve très peu d'écho dans les sphères du pouvoir des pays voisins. Cette décennie est par ailleurs traversée par la première guerre du Golfe, déclenchée par l'invasion et l'annexion du Koweït par l'Irak de Saddam Hussein, ce qui a entraîné l'intervention d'une coalition armée menée par les États-Unis, conduisant à une division d'autant plus accrue entre les États de la Ligue arabe qu'une partie avaient rejoint les rangs de George W. Bush. Ce conflit explique l'absence d'artistes irakiens dans la chanson *Al-Helm Al-Arabi* dont l'exclusion a été imposée par un veto koweïtien, rendant alors le rêve d'unité arabe caduc. Enfin, la signature des accords d'Oslo par Yasser

4. L'une des plus notables est certainement le *all-star cast* égyptien *Watani habibi, watani al akbar* (« Ma patrie chérie, ma grande patrie ») mené par le chanteur et compositeur Abdel Wahab en 1960 et rassemblant entre autres Abdel Halim Hafez, Warda, Sabah et d'autres. Voir Carle (2015).

5. Sa chanson *Thuwwār, Thuwwār* (« Révolutionnaires, Révolutionnaires ») est notamment une référence pour Medhat Al-Adl, parolier d'*Al-Helm Al-Arabi*, qui se confiait en 2013 au journal égyptien en ligne *El-Watan*. Article disponible sur : <https://www.elwatannews.com/news/details/376484> (consulté le 31 mars 2020).

Arafat en 1993, suivis des accords entre Israël et la Jordanie, ont entériné les divisions nationales et détruit le mouvement palestinien qui fédérait alors les peuples arabes. Joseph Massad (2003) et Saad Ad-Dîn Ibrahim (2018) évoquent ainsi ce qui s'apparente à un « cauchemar arabe », expression qui semble également correspondre au contexte de réalisation de la seconde chanson humanitaire que nous analyserons dans ce papier.

Al-Dameer Al-Arabi (la « Conscience arabe »), présenté comme le second volet d'*Al-Helm Al-Arabi*, est diffusé en 2008 et rassemble un casting impressionnant d'une centaine d'artistes de tout le monde arabe, dont l'auteur-compositeur et chanteur irakien Kathem Al-Saïer, la *pop star* libanaise Nancy Ajram ou encore la Tunisienne Latifa. Dix ans après le tube régional, Ahmed Al-Aryan rappelle l'exigence d'unité des « frères » arabes sur un ton « moins humaniste que militant⁶ ». Le vidéoclip, composé de séquences de l'enregistrement studio de la chanson complétées par des images d'archives couvrant la période qui s'étend d'août 1998 à février 2008, est diffusé à une période où les chansons nationalistes politisées semblaient avoir disparu face à l'avènement de la pop arabe calquée sur le modèle occidental, et qui met en scène des starlettes égyptiennes et libanaises tout autant controversées qu'adulées pour leurs chansons qui parlent d'amour et leurs clips « sexy ». La deuxième Intifada palestinienne (2002) ravive toutefois un style musical plus engagé bien que davantage dédié à la gloire des dirigeants arabes, s'inscrivant alors dans la tradition musicale qui remonte aux années d'apogée du nationalisme nassérien (*al-qawmiya*) et qui œuvre à légitimer de façon symbolique et culturelle de nouveaux dirigeants, tout en poursuivant un enjeu de diffusion globale à un large public. La seconde opérette, dont la production a été retardée, devait sortir peu après la guerre de juillet 2006 opposant l'armée israélienne au Hezbollah (Buccianti-Barakat 2007), comme une réponse à la destruction du sud du Liban mis à feu et à sang par l'aviation israélienne. Cette année est également marquée par une guerre civile interconfessionnelle en Irak, déclenchée par l'attentat de Samarra le 22 février et mettant fin au projet de « réconciliation nationale » (Benraad 2007) alors même que l'occupation militaire américaine se poursuit dans le pays. La question palestinienne est enfin toujours aussi pressante à l'échelle de la région, malgré une réduction progressive de l'aide des États arabes à l'Organisation de libération de la

6. GONZALEZ-QUIJANO Yves, 2007, « Chanson et politique arabe : le rêve arabe », *Culture et politique arabes* [carnet de recherche], 15 janvier 2007. En ligne : <https://cpa.hypotheses.org/180> (consulté le 27 avril 2020).

Palestine (Rubin et Touboul 2006). À l'échelle nationale, les territoires palestiniens voient se multiplier les conflits armés entre leurs différentes fractions à la suite des élections législatives remportées par le Hamas face au Fatah de Mahmoud Abbas. Les dix années d'intervalle entre la première et la seconde chanson humanitaire témoignent bien de l'échec du « rêve arabe » d'unité, reflété par ailleurs par la faible réception d'*Al-Dameer Al-Arabi* qui n'a pas bénéficié de l'enthousiasme ayant accueilli le premier tube.

Ce chapitre propose d'analyser ces deux opérettes arabes à portée philanthropique qui, sous couvert de promouvoir une forme conformiste de nationalisme arabe, tendent en réalité à consolider le *statu quo* politique dans les pays du Machrek au Maghreb en neutralisant toute contestation populaire contre les autocraties en place depuis les années 1990. Cette analyse s'inspire notamment des travaux interdisciplinaires qui ont été menés ces dernières années sur les chansons humanitaires européennes et nord-américaines⁷. S'il est particulièrement intéressant de noter les similitudes avec ces chansons, il semble d'autant plus pertinent de relever l'échec du panarabisme du siècle dernier dont les chansons étudiées semblent être la preuve. Le nationalisme arabe (*al-qawmiya*) paraît alors dépourvu de toute portée politique dans les deux œuvres musicales, ne se fondant plus sur la quête d'une unité politique des pays arabes⁸ mais simplement sur la solidarité entre Arabes (Dawisha 2003a), promouvant ainsi une forme d'arabisme culturel appuyé par les outils techniques contemporains. Ce vide politique s'illustre d'ailleurs par la multiplication des accords entre pays arabes, qui cherchent à fonder des réseaux d'échanges socio-économiques et culturels, comme en atteste la création en 1976 de l'organisation arabe des satellites de communications (ArabSat) par les 21 États membres de la Ligue arabe, qui a permis aux chaînes télévisées transnationales de s'installer dans la région.

Étonnamment, ces chansons ont peu fait l'objet de productions scientifiques ou journalistiques, les deux principales sources d'analyse étant l'article de Joseph Massad qui porte sur le *Rêve arabe* et plus largement sur les chansons emblématiques traitant de la Palestine depuis la *Nakba* (1948)⁹, ainsi que les billets d'Yves Gonzalez-Quijano dans son carnet de recherche trai-

7. Voir notamment Carlet et Seca (2005), Chouliaraki (2006), Street (2012) et Velasco-Pufleau (2013).

8. L'exemple le plus emblématique de promotion d'une unité politique jusqu'au début des années 1960 est celui de l'union de l'Égypte et de la Syrie pour former un seul État entre 1958 et 1961 : la République arabe unie.

9. L'article, paru en 2003, aborde très succinctement la chanson de 1998.

tant de la culture et de la politique arabes¹⁰. *Al-Helm Al-Arabi* et, dans une moindre mesure, *Al-Dameer Al-Arabi* ont pourtant fédéré les imaginaires populaires romancés, comme en témoignent les nombreux commentaires enthousiastes d'internautes de différentes nationalités arabes que l'on peut retrouver sur les blogs et forums populaires¹¹.

Un dispositif humanitaire au service de la moralisation des enjeux géopolitiques

Al-Helm Al-Arabi et *Al-Dameer Al-Arabi* reprennent le dispositif musical humanitaire, décrit notamment par Luis Velasco-Pufleau dans ses travaux sur le Band Aid, USA for Africa, Chanteurs sans frontières et l'association Aznavour pour l'Arménie (Velasco-Pufleau 2013), ainsi que par Lilie Chouliaraki dans ses travaux sur le Band Aid et le Live 8 (Chouliaraki 2013). Le format de la chanson qui réunit de façon exceptionnelle des musiciens et musiciennes arabes populaires, sous la forme d'un concert afin de récolter des fonds dans un but philanthropique, est directement hérité du *charity rock* britannique (Carlet et Seca 2005), une pratique rendue populaire par le Band Aid monté par Bob Geldof en 1984. Les vidéoclips des deux tubes arabes reprennent également les codes occidentaux : les artistes, casques hi-fi sur les oreilles et paroles sous les yeux dans le studio d'enregistrement, semblent avoir été réunis dans l'urgence pour cette cause humanitaire. Ils sont par ailleurs filmés en train de retravailler et de réviser leurs textes au début des vidéoclips dont la durée rappelle davantage les chansons nationalistes des années 1950 et 1960 que le format de trois minutes privilégié par les chaînes satellitaires. La mise en scène est poussée encore plus loin grâce à une véritable « esthétisation des émotions » (Velasco-Pufleau 2013) qui passe par le jeu d'acteur des artistes, riant et se prenant dans les bras à leur arrivée au studio d'enregistrement pour afficher leur complicité et leur enthousiasme, puis arborant une mine solennelle pour exprimer la gravité des événements qui les réunissent. La mise en scène de « l'émulation de la communauté morale » (*ibid.*) est également calquée sur le modèle européen et nord-américain, à travers une composition de l'œuvre en solo, duo, trio,

10. GONZALEZ-QUIJANO Yves, 2007. « Chanson et politique arabe : le rêve arabe », *Culture et politique arabes* [carnet de recherche], 15 janvier 2007. En ligne : <https://cpa.hypotheses.org/180> (consulté le 27 avril 2020).

11. Des discussions évoquant les deux chansons se trouvent, entre autres, sur les forums en ligne « Orientement. Le portail du Maghreb et de l'Orient », « Algérie-Dz » et « Orange Room ».

clôturée par un climax final durant lequel tous les artistes chantent à l'unisson pour symboliser l'unité du monde arabe. Ce crescendo se retrouve aussi dans les deux chansons arabes à travers la diffusion d'images de plus en plus violentes, notamment entre *Al-Helm Al-Arabi* et *Al-Dameer Al-Arabi*. La particularité de ces chansons résiderait alors dans l'emploi des différentes langues arabes par les artistes qui renvoient à leurs origines nationales, tout comme leurs tenues vestimentaires respectives, dans l'optique de représenter la Nation arabe dans toute sa diversité. Cette stratégie permet aux auditeurs et auditrices, « de l'océan (Atlantique) au Golfe » (« *min al-muheet ila al-khaleej*¹² »), de se sentir intimement liés aux artistes et par analogie à la cause qu'ils défendent à travers ces chansons. Il y a par ailleurs l'idée largement répandue que le registre de l'émotion ne peut être atteint par l'arabe littéral considéré comme trop formel et n'appartenant véritablement à aucun peuple. Le refrain des deux chansons est ainsi chanté en arabe égyptien, l'Égypte ayant longtemps été considérée comme le pilier du nationalisme arabe, notamment grâce à son dirigeant Gamal Abdel Nasser. Le choix de l'égyptien relèverait ainsi presque d'une évidence pour tous, laissant supposer qu'il ne pourrait y avoir d'unité arabe sans « la grande sœur » égyptienne pour en assumer la direction. Par ailleurs, en reprenant le format du *charity rock* occidental agrémenté d'éléments « locaux », dont l'emploi de certains instruments tels que le qanûn, les deux chansons arabes s'inscrivent dans ce que Mark Slobin définit comme la « superculture » (Slobin 1993) qui renvoie au système culturel dominant et englobant bénéficiant d'un rayonnement régional et transnational. Les frontières entre ces différentes « cultures » n'étant pas hermétiques, ces œuvres relèveraient également de « l'interculture » qui lierait alors les groupes de la superculture, à savoir ici le modèle musical occidental hégémonique, et ceux de la « subculture », qui serait une culture ancrée dans un lieu circonscrit avec un rayonnement local. Ce *melting-pot* reflète le « cosmopolitisme des élites » (Dakhli 2009) du monde arabe, représentées par les artistes des deux chansons humanitaires, qui permet de déchiffrer la circulation des cultures et des idées. Zachary Lockman écrit alors à ce propos :

« [Les artistes] rencontrent [ainsi] des idées originalement étrangères pour leur donner sens dans leurs propres présupposés culturels et enfin

12. Célèbre expression forgée par les panarabistes renvoyant alors à une vision extensive de l'arabité.

les mettent en œuvre dans leur propre société, à travers leurs écrits, ou les incarnent dans des institutions nouvelles ou “réformées”, en faisant des moyens pour atteindre les classes les plus basses¹³. »

Les chansons humanitaires arabes se distinguent néanmoins de leurs homologues européens et nord-américains en partie sur le fond, l'idéal d'unité panarabe étant mis en avant par le biais de la répétition d'un vocabulaire « nationaliste », renvoyant systématiquement à l'identité arabe ainsi qu'à la fraternité entre Arabes. Ainsi, contrairement au registre occidental, *Al-Helm Al-Arabi* et *Al-Dameer Al-Arabi* ne reposent pas sur la construction d'une altérité radicale séparant d'un côté « eux », les victimes, et de l'autre « nous », les artistes et plus largement les donateurs et donatrices. Bien au contraire, on insiste sur la proximité entre victimes et artistes, tous et toutes unis par leur « arabité ». Quand l'universalité de l'aide proposée est mise en avant dans les *charity rock* européens et nord-américains qui tentent d'effacer l'appartenance nationale ou régionale des musiciens, les opérettes soutiennent et promeuvent explicitement une appartenance au monde arabe uni et reconstitué par le groupe d'artistes. Cette mise en scène de l'unité arabe est d'ailleurs renforcée par la participation inédite de huit chanteurs du Golfe dans *Al-Helm Al-Arabi*. Ainsi, l'appel au don ne repose pas sur un registre misérabiliste mettant en scène des enfants et des mères faméliques dans un cadre désertique quelque part en Afrique¹⁴, mais davantage sur la proximité géographique entre victimes et donateurs, tout comme sur le sentiment d'appartenance à la même « communauté arabe » qui semble en réalité s'apparenter à une « communauté imaginée », pour reprendre l'expression de Benedict Anderson, car même les membres de la plus petite des nations ne connaîtront jamais l'ensemble de leurs concitoyens « bien que dans l'esprit de chacun d'eux vive l'image de leur communion », et qu'en dépit des inégalités, elle « [soit] toujours conçue comme une camaraderie profonde, horizontale » (Anderson 1983). *Al-Helm Al-Arabi* et *Al-Dameer Al-Arabi* présentent donc le basculement du statut de donateur à celui de victime comme étant imminent si aucune mesure n'est prise. L'opérette est alors érigée en solution à travers la mise en place d'un système de dons par appels téléphoniques durant les deux concerts d'*Al-Helm Al-Arabi*, puis grâce

13. Traduction de Leyla Dakhli (2009) d'après Lockman (2002).

14. Les chansons du Band Aid ou du Collectif Paris-Africa (à partir de la fin des années 1980) en sont une bonne illustration.

à la vente du disque d'*Al-Dameer Al-Arabi* produit par le label Music Boss dont les recettes seraient intégralement reversées aux associations caritatives partenaires. Les chansons humanitaires s'apparenteraient ainsi aux bailleurs de fonds qui financeraient les opérations humanitaires d'ONG intervenant dans le « monde arabe ».

La mise en scène d'un processus « d'émotion-réprobation » (Hours 1998) qui trouve son ressort dans le spectacle humanitaire du vidéoclip semble néanmoins comparable aux productions occidentales : d'un côté sont mises en scène la violence et la détresse des victimes à qui est donnée la parole pendant quelques secondes dans les deux vidéoclips ; de l'autre sont représentées les personnes qui leur portent secours à travers la figure de l'artiste engagé. Toutefois, les dispositifs humanitaires arabes prennent leurs distances avec l'effacement des notions de responsabilité, d'engagement dans un conflit et de partis pris, qui contribuent à présenter la victime comme un sujet « fondamentalement inconscient car il est réduit à son corps biologique, dépouillé de psychisme et de subjectivité » (Hours 1999). En effet, si les responsabilités politiques et les causes des famines sont éludées dans les tubes européens et nord-américains afin d'illustrer l'apolitisme des artistes et de légitimer les interventions humanitaires, les responsables de la détresse des populations arabes (principalement palestiniennes, libanaises et irakiennes) sont au contraire explicitement pointés du doigt, notamment dans le second vidéoclip, participant ainsi à construire la figure de « l'ennemi¹⁵ » : le soldat israélien, états-unien et par extension « l'autre » occidental. Le processus de dépolitisation des enjeux géopolitiques dans un idéal humaniste n'est donc finalement qu'un processus de repolitisation instrumentalisée. Si les mécanismes de dépolitisation et repolitisation des chansons diffèrent d'une production à l'autre, toutes restent néanmoins les vecteurs d'une forme de moralisation des enjeux politiques derrière les crises humanitaires. Cela s'explique en grande partie par le phénomène de globalisation qui a instauré le retour des hégémonies morales avec la recréation des notions de bien et de mal ainsi que la définition de nouveaux comportements moraux. La moralisation des discours se traduit dans ces chansons, tout comme dans les nouvelles croisades humanitaires, par l'idée implicite ici que les Arabes font « le bien » en secourant leurs « frères » arabes, contre « le mal » et « l'injus-

15. Le terme « ennemis » est explicitement employé dans *Al-Dameer Al-Arabi*, notamment par l'artiste syrien Nour Mhanna dans les dernières minutes de la chanson : « Ô Allah, nos ennemis nous ont détruits » (traduction personnelle du texte original : « Allah yā Allah 'āzu bina al-a'dā' »).

tice » incarnés par l'Occident. Tout comme dans les tubes occidentaux de renom international, les deux opérettes arabes s'articulent ainsi autour de la morale et placent le cœur au centre de leurs paroles. Ce processus semble évident dans le titre de la chanson parue en 2008, *Al-Dameer Al-Arabi* ou « la Conscience arabe », mais également dans le refrain : « Les cœurs des humains sont inanimés, les gens ont perdu tout sens de l'honneur et semblent avoir oublié un jour que les Arabes étaient frères¹⁶. » Le titre de cette chanson en dit alors long sur le dessein de ses réalisateurs car, comme le confiait Ahmed Al-Aryan lors d'une interview donnée à Jawhra FM, *Al-Dameer Al-Arabi* se veut un hymne à la paix. L'ambition est de dépasser le double nexus des Nations unies qui entendait lier humanitaire et développement, pour promouvoir précocement un troisième pilier, jugé indispensable à partir de 2016 : celui de la construction de la paix. Ces chansons mettent finalement en avant la solidarité et l'unité arabes de manière romancée, effaçant délibérément les inégalités socio-économiques qui découlent des mécanismes de domination entre « Arabes » et qui participent dans une certaine mesure aux crises humanitaires de la région.

L'arabisme, vecteur d'une repolitisation manichéenne des conflits régionaux

En 1963, le champion du nationalisme arabe Gamal Abdel Nasser déclarait que la solidarité entre les États arabes leur permettrait d'être plus forts grâce à leur coopération dans les champs économique, militaire et culturel. Il présentait néanmoins cette solidarité comme une étape pour atteindre l'objectif ultime du nationalisme : l'unité des Arabes dans une seule formation politique. Or, cette aspiration à l'unité politique concrète de tous les arabophones a foncièrement disparu du discours se réclamant du nationalisme contemporain et du discours produit par ces deux chansons humanitaires. L'idée de l'unité politique des Arabes dans un seul État était en effet défendue par de nombreux théoriciens panarabes, dont Sati al-Husri (1963), comme l'unique moyen de vaincre Israël. La division des Arabes en une multiplicité d'États expliquerait alors, selon lui, la défaite des sept pays arabes contre Israël lors de la guerre de 1948. Le discours nationaliste semble toutefois avoir perdu toute substance politique dans les deux opérettes humanitaires

16. Traduction personnelle du texte original : « Mātat qulūb an-nās, mātat bina an-nakhwa, yemkin nisīna fi-ywm in al-`arab ikhwa ».

dont le succès repose néanmoins sur la mobilisation du sentiment de nostalgie du nationalisme. En plus d'en appeler aux symboles en choisissant de performer *Al-Helm Al-Arabi* sur la place des Martyrs à Beyrouth, baptisée en hommage aux militants nationalistes exécutés en 1916 par l'Empire ottoman, cette nostalgie s'établit sur une conception idéologique de l'arabité autour des notions d'harmonie et de fraternité, loin d'un nationalisme politique fondé sur la nécessité de création et de mise en pratique de politiques publiques régionales panarabes¹⁷. Cela s'illustre notamment par le discours d'ouverture du concert de 1998, prononcé par l'acteur et humanitaire égyptien Hussein Fahmy, qui fait de l'opérette une réussite équivalente à la réalisation du rêve passé d'une « *wataniya* » arabe, rêve qu'il semble alors très aisément abandonner devant un large public dont la présence valide le nouveau projet. En d'autres termes, et pour reprendre ceux d'Yves Gonzalez-Quijano, « la réalisation de la vidéo se suffit à elle-même en se substituant à tout autre objectif ; sa représentation médiatique fait du rêve – arabe – une réalité » (Gonzalez-Quijano 2018). Ce nationalisme arabe remanié s'illustre également sur les places révolutionnaires durant les « printemps arabes » qui ont promu une solidarité transnationale entre peuples soulevés, notamment à travers les slogans de fraternité avec le peuple tunisien entendus sur la place Tahrir en Égypte.

Les deux productions relèvent ainsi davantage d'une forme d'arabisme, soit de la reconnaissance d'une unité culturelle à travers des traditions et coutumes qui se ressemblent, que du nationalisme arabe tel que conçu sous Nasser (*qawmiya*). Cet arabisme est notamment véhiculé par les chaînes satellitaires et les réseaux sociaux qui permettent la circulation de ces formes artistiques et des discours qu'elles véhiculent. Faute de capitale du roman national arabe¹⁸, ce sont désormais ces acteurs transnationaux qui portent et symbolisent le panarabisme contemporain, au premier rang desquels la célèbre chaîne d'information qatari Al-Jazeera. Contribuant à l'émergence d'une nouvelle sphère publique arabe, Al-Jazeera se veut la nouvelle « *Sawt al-Arab* »¹⁹ (la voix des Arabes) en mobilisant les questions fondamentales

17. La Ligue arabe ne dispose pas d'organes communautaires pour créer des politiques publiques communes à ce jour, ni de mécanismes régionaux pour régler les conflits intra- et interétatiques.

18. Au temps du nationalisme nassérien, Le Caire occupait ce rôle.

19. Station radio impulsée par Gamal Abdel Nasser en 1953 comme outil privilégié de la propagande nationaliste arabe, et sur laquelle étaient aussi bien retransmises toutes les allocutions de Nasser que les chansons de Oum Kalthoum.

du discours arabiste, dont celle de la Palestine, de l'unité arabe ou encore des sanctions américaines sur l'Irak, tout en tentant d'apporter des solutions « arabes » à ces problématiques communes. Il en est de même pour le journal *Al-Quds Al-Arabi* (La Jérusalem arabe), fondé en 1989 par des membres de la diaspora palestinienne à Londres, pour qui le rêve arabe est une réalité à portée de main. Ces chaînes n'hésitent alors pas à diffuser des revendications démocratiques en dénonçant tout autant l'impérialisme occidental que les despotes arabes pour violation des libertés individuelles. C'est notamment le cas du journal basé à Londres, qui a fait de la question irakienne une problématique profondément arabe, accusant tantôt l'armée américaine pour son ingérence en Irak, tantôt Saddam Hussein pour son règne autocratique (Lynch 2003). Toutefois, au-delà de la représentation du panarabisme contemporain, ces médias s'inscrivent davantage dans une logique néolibérale de gain de marchés mondiaux face à des géants comme la BBC ou CNN, et sont soutenus par des capitaux provenant de régimes et groupes liberticides. Dans un autre registre, tout autant symptomatiques du capitalisme arabe, on retrouve les émissions de télé-réalité calquées sur les modèles européens, telles que *The Voice Arab* ou *Star Academy Arabia*. Ces programmes, particulièrement populaires dans la région, s'inscrivent dans une double logique liant modernité et panarabisme, à travers la réappropriation des codes occidentaux remodelés pour proposer une idéologie arabiste consensuelle. Comme les chansons humanitaires, ces émissions culturelles rassemblent des candidats et des téléspectateurs du Machrek au Maghreb, en passant par les diasporas, symbolisant alors l'unité imaginée de la « Nation arabe ». Elles sont néanmoins discréditées par les chaînes d'information mentionnées en amont, car elles détourneraient l'attention du « peuple arabe » des questions politiques essentielles. En réalité, la télé-réalité arabe a un impact fort sur les sociétés, chaque candidat devenant un acteur politique représentant son pays (Kraidy 2009). Cela tend alors à accentuer le principe d'appartenance étatique, comme l'illustre la présence des drapeaux sur les plateaux de télévision, tout comme les déclarations patriotiques des candidats ou encore les tensions entre candidats qui se calquent sur les discordes politiques entre États arabes²⁰. Ainsi, le potentiel politique unificateur du nationalisme est autant neutralisé dans ces programmes que dans les

20. En 2005, le candidat libanais de SuperStar a été éliminé en demi-finale, entraînant des manifestations des fans dans les rues de Beyrouth, qui dénonçaient un complot syrien alors même que les troupes syriennes occupaient encore le sud du Liban.

opérettes philanthropiques, au profit d'un arabisme linguistique et culturel, entérinant alors ce qui était autrefois vécu comme une « balkanisation » du territoire arabe. Le nationalisme arabe au sens nassérien (*al-qawmiya*) serait alors mort avec la défaite arabe de juin 1967 à l'issue de la guerre des Six Jours, suivie du sommet de la Ligue arabe à Khartoum en août de la même année, qui consacre le nationalisme territorial de chaque État (*wataniya*) comme idéologie dominante, avec la mise en avant du principe de souveraineté étatique sur laquelle se fondent désormais toutes les relations entre pays arabes. Ainsi, le nationalisme arabe contemporain, ou arabisme, s'appuie davantage sur les concepts d'intégration (*indimā*) et de coopération (*ta'āwun*) que sur celui d'unité (*wihda*) au cœur de la rhétorique panarabe d'antan. Désormais, la priorité est donnée à la création d'institutions pour développer un nouveau modèle de relations interétatiques fondé sur le respect mutuel de la souveraineté de chaque État (Hudson 1998).

Cependant, alors que les chants patriotiques militants semblent s'être édulcorés en rengaines nostalgiques sur les chaînes satellitaires avec « le Rêve » et « la Conscience » arabes, on observe une forme de durcissement et de repolitisation du dispositif humanitaire dans le passage de la chanson de 1998 à celle de 2008. En effet, sur le modèle européen et nord-américain, *Al-Helm Al-Arabi* met en exergue les victimes, palestiniennes d'abord, notamment lors de l'exode massif de 1948 à la suite de la *Nakba*, mais également libanaises, en 1975 à l'aube de la première guerre civile puis en 1982 à la suite de l'invasion israélienne, et enfin irakiennes, en 1998, à la suite de l'opération « Desert Fox » durant laquelle les États-Unis ont mené une campagne de bombardements intensifs sur le territoire irakien. Ces images d'enfants et de familles fuyant la guerre et de bâtiments détruits par les bombardements sont complétées par d'autres archives, plus glorieuses, comme celles du rassemblement de juillet 1952 au Caire pour célébrer le renversement de la monarchie égyptienne par le lieutenant-colonel Gamal Abdel Nasser, ou encore celles de la nationalisation du canal de Suez en 1956 par ce même Nasser, figure de proue du nationalisme arabe. Ainsi, les quelque vingt minutes du vidéoclip de 1998 ne montrent pas les responsables des conflits et des crises humanitaires, que l'on devine néanmoins assez facilement derrière les bombes, les armes et les avions de chasse qui rythment les images. Il n'est par ailleurs pas fait référence aux causes et responsables politiques dans les paroles de la chanson, ce qui nous invite à constater, comme Joseph Massad, que les réalisateurs et les artistes d'*Al-Helm Al-Arabi* ont tenté de dépolitiser ces conflits en ne prenant aucun risque, de peur que la chanson ne fasse l'objet de censure dans

certains pays arabes (Massad 2003). Il semblerait donc que les réalisateurs, face à l'échec du rêve d'unité arabe malgré la première opérette, aient décidé de transformer leur stratégie. Ils opèrent une repolitisation de leurs discours sur ces crises humanitaires dans *Al-Dameer Al-Arabi* à travers la mise en scène crue et manichéenne d'une division du monde entre, d'un côté, les victimes arabes qui doivent s'unir, et de l'autre, l'impérialisme occidental. L'unité des Arabes est donc ici une unité exclusive et non universelle, qui se construit contre un ennemi fantasmé commun à la Nation arabe, « l'Occident ». Toutefois, contrairement à la première chanson, le second vidéoclip diffuse également les images d'événements qui ne se déroulent pas sur le sol « arabe ». En effet, on observe entre autres les images des attentats du 7 août 1998 dirigés contre les ambassades américaines au Kenya et en Tanzanie. La diffusion de ces événements, qui ne semblent pas avoir de liens directs avec le rêve d'unité arabe, révèle alors l'objectif ultime implicite de cette seconde opérette qui n'est en réalité pas tant destinée à raviver un panarabisme politique qu'à faire des États-Unis les responsables des conflits et désastres dans le Sud global. Ainsi, cette dimension relativement « universaliste », couplée au fait que la question palestinienne ne soit pas au centre de l'opérette, tendrait à expliquer la faible réception de cette chanson, comme en attestent les commentaires de spectateurs arabes se disant en proie à la désillusion.

Par ailleurs, cette repolitisation est aussi flagrante dans le vidéoclip que dans les paroles de la chanson. En effet, on constate d'abord, tout au long des quarante et une minutes du clip, que les « responsables » des atrocités commises dans la région du Moyen-Orient sont sur-visibilisés dans leurs tenues de bourreaux, l'uniforme militaire ; on voit ainsi des soldats de l'armée israélienne qui battent et abattent des victimes que l'on suppose « arabes ». On reconnaît ensuite les images de la prison d'Abou Ghraïb, à Bagdad, devenues emblématiques des horreurs de la guerre d'Irak et sur lesquelles des militaires de l'armée américaine torturent des prisonniers irakiens. Ces photographies qui avaient fait le tour du monde en 2004 avaient suscité indignation et effroi, et ont été utilisées par les anti-Bush pour discréditer la politique étrangère américaine dans son ensemble (Greeley et Orwicz 2008). Enfin, « l'ennemi » de la Nation arabe est également identifié à celui de la « communauté musulmane » (*Umma*) comme en attestent les images des manifestations européennes, puis mondiales, contre le journal satirique danois *Jyllands-Posten* qui avait publié, en 2005, une caricature du prophète Muhammad, allant ainsi contre l'aniconisme de la tradition islamique et suscitant un scandale international. Cet événement brandi par les tenants

de la théorie du « choc des civilisations » a également été repris dans d'autres productions de la pop culture arabe, comme dans le film *Le rossignol de Dokki* ('*Andalib al-dokki*') écrit par Medhat Al-Adl, parolier d'*Al-Helm Al-Arabi*, dans lequel le héros rompt un contrat avec une société étrangère dont le conseil d'administration est composé, notamment, d'un Danois²¹. L'altérité radicale est donc dans cette opérette construite avec un groupe arabe uni, qui s'opposerait à l'étranger non arabe, tantôt israélien, tantôt américain, tantôt européen.

De plus, les paroles de la chanson véhiculent explicitement les revendications politiques de la « Nation arabe » représentée ici par le groupe d'artistes. Tout d'abord, *Al-Dameer Al-Arabi* s'ouvre sur les paroles de l'artiste libanais Wadi' El-Safi, suivies de celles du chanteur égyptien Muhammad Al-'Azabi qui évoque la Palestine et rappelle l'importance de l'amour pour sa patrie en disant notamment : « La terre des Arabes appartient aux Arabes et tous les Arabes sont des frères²² ». Cette accroche met en exergue la dichotomie manichéenne entre Arabes (« le bien ») et étrangers impérialistes (« le mal »). Par ailleurs, un duo d'artistes entonne à deux reprises les revendications liées à la libération des territoires occupés : « On n'arrêtera pas tant qu'on n'aura pas récupéré le plateau du Golan²³ », puis la chanteuse saoudienne Wa'ad dénonce la politique internationale américaine en Irak sous couvert de démocratie. Rappelons que cette dénonciation tombe quelques années après que George W. Bush, en 2005, eut réclamé au président égyptien Hosni Moubarak d'ouvrir le champ politique et électoral égyptien au nom de la démocratie, déplaisant alors fortement au Caire car une telle ouverture avantagerait certainement les Frères musulmans. Cette repolitisation des crises humanitaires est toutefois teintée d'un paradoxe majeur, celui de l'évocation implicite des conflits fratricides dans la région, réduits à des guerres de religion dans un souci de dépolitisation. La perte d'unité des frères et sœurs arabes est notamment appuyée par les références religieuses qui se trouvent également au cœur de cette opérette, et qui sont absentes des chansons humanitaires européennes et nord-américaines. Les paroles rappellent que les prophètes des religions monothéistes, Moïse, Jésus et Muhammad, sont

21. GONZALEZ-QUIJANO Yves, 2014. « Le nationalisme arabe en Égypte : des usages contradictoires (par Nael Eltoukhy) », *Culture et politique arabes* [carnet de recherche], 3 mars 2014. En ligne : <https://cpa.hypotheses.org/5041> (consulté le 27 avril 2020).

22. Traduction personnelle du texte original : « Arḍ al-'arab lil-'arab, kul al-'arab ikhwān ».

23. Traduction personnelle du texte original : « Lan yahdah qalḥun fina ḥata nantaqa al-julān ».

des frères et refusent la violence²⁴, comme pour dénoncer de façon tragique les conflits interconfessionnels entre « Arabes », comme au Liban de 1975 à 1989, ou en Irak en 2006, mais également pour souligner la symbiose qui semble régner entre les artistes musulmans et chrétiens des deux opérettes. Implicitement, les artistes évoquent également l'invasion et l'annexion du Koweït par l'Irak, bien que les artistes irakiens aient été intégrés à la production de cette seconde chanson. En réalité, derrière le discours anti-occidental d'*Al-Dameer Al-Arabi* se cache une stratégie dépolitisante, invitant finalement les Arabes à, au pire, se lamenter sur leur sort, et, au mieux, à entreprendre des actions humanitaires pour secourir les victimes de l'impérialisme israélien et par analogie occidentale, tout en tâchant de se tenir à l'écart de la politique locale. Cette politisation manichéenne des conflits dans la région permet d'empêcher, voire de neutraliser les revendications et révoltes populaires contre les dirigeants arabes et leur gouvernement, comme l'illustrent d'ailleurs les œuvres musicales de certains artistes qui ont participé à la chanson humanitaire de 2008 : c'est notamment le cas du chanteur égyptien Amr Diab qui s'affiche comme le fervent défenseur de la cause palestinienne tout en soutenant fermement la dictature militaire de Hosni Moubarak. Ces chansons humanitaires ne remettent en effet aucunement en cause les politiques des dirigeants arabes, simplifiant grossièrement les causes et conséquences des conflits de la région à travers une propagande anti-occidentale. Une forme de critique, en demi-teinte, peut toutefois être relevée dans les paroles d'*Al-Dameer Al-Arabi* qui soulignent l'inefficacité des politiques étrangères des gouvernements arabes, notamment à travers les mots de la chanteuse et présentatrice jordanienne Diana Karazon : « Résiste, ô mon frère, avec ton sang et ta détermination, et crie et proclame haut et fort ce qui n'a pas été mentionné dans le sommet [de la Ligue arabe]²⁵ ». La mobilisation de la critique virulente (quoique édulcorée dans l'opérette) des sommets de la Ligue arabe dans l'opinion publique, notamment au lendemain de l'invasion américaine en Irak, permet d'occulter et de camoufler les subversions des politiques intérieures des dirigeants arabes.

24. Traduction personnelle du texte original : « Kul al-rusul ikhwān, Mūsa w 'Īsa w Muhammad biyarfuḍu al-'udwān ».

25. Traduction personnelle du texte original : « Qum yā akhi bil dam w istaniḥi al-hima, w asrukh w qul bil fam mā ghāba fil qimma ».

De la propagande anti-occidentale à l'impératif de philanthropie : retour sur une logique contre-révolutionnaire

Le « Rêve et la Conscience » arabes font partie du « dispositif politique symbolique déployé comme propagande²⁶ », alors employés comme des outils de la propagande anti-américaine et anti-israélienne, ou plus largement anti-occidentale, permettant de dédouaner les dirigeants arabes de toute responsabilité dans les conflits et crises humanitaires qui traversent la région. L'échec de l'unité arabe, qui demeure un « rêve », est ainsi largement justifié comme une conséquence de complots étrangers fomentés par l'ennemi occidental contre les Arabes²⁷. Ces deux chansons se révèlent être des outils puissants, masquant cette portée idéologique grâce à un registre musical qui apparaît inoffensif et plein de bonnes intentions. La propagande permet alors de vider le nationalisme arabe de son potentiel révolutionnaire, s'inscrivant dans le processus qui marque la fin des luttes décoloniales. En effet, à partir des années 1960, les États arabes se transforment en régimes de plus en plus autoritaires, autour de figures émotionnelles comme celle de Gamal Abdel Nasser qui encadre fermement sa population afin d'empêcher toute contestation du pouvoir. Les deux chansons humanitaires arabes participent à cet effort en déplaçant la focale pour proposer une protestation exclusive contre l'impérialisme occidental. La glorification de dirigeants comme Nasser est un classique dans les musiques nationalistes des années 1960, tendant alors à taire les voix contestatrices du « monde arabe » en reprenant tel quel le discours du premier *raïs* égyptien qui prône une liberté entendue comme indépendance vis-à-vis de l'impérialisme occidental, tout en étouffant les revendications de libertés individuelles contenues dans l'idéologie libérale de démocratie. Cette stratégie discursive, reprise notamment par le président soudanais Omar Al-Bachir à partir de 1989, a permis de consolider les règnes autoritaires, populistes et centralisés de ces dirigeants arabes qui n'ont eu de cesse de démanteler les mouvements collectifs d'opposition. Cette neutralisation des contestations s'observe dans les deux opérettes par l'insistance sur l'origine occidentale des conflits dans le « monde arabe » et

26. VELASCO-PUFLEAU Luis, 2017. « "We are the world" : Music and propaganda in democracy », *Music, sound and conflict* [carnet de recherche], 15 mai 2017. En ligne : <https://msc.hypotheses.org/11> (consulté le 27 avril 2020).

27. Le concept de *mu'amarah* (complot) est au cœur de la rhétorique panarabe d'avant la première guerre du Golfe. Voir notamment Hammadi (1970).

la réduction des conflits fratricides à des guerres de religion, faisant alors de la cause palestinienne le « bras armé » de ce processus venant du haut. Ainsi, aussi bien le nationalisme nassérien que l'arabisme contemporain promu par ces opérètes sont l'émanation d'une élite arabe, tranchant alors avec les mouvements panarabes des années 2000. Ces derniers, issus des milieux populaires de gauche, ne remettant par ailleurs pas en cause le principe de souveraineté nationale, portent également une lutte d'émancipation, mais qui est celle des peuples arabes vis-à-vis des régimes despotiques. Ces groupes étaient notamment présents dans les soulèvements populaires qui ont émergé à partir de 2010, comme en Égypte où, durant les 18 jours d'occupation de la place Tahrir, ils ne scandaient pas de slogans hostiles envers les États-Unis ou Israël, symboles de l'impérialisme occidental, mais concentraient davantage leurs efforts sur les affaires égyptiennes internes et sur le régime de Hosni Moubarak (Farouk 2012). Cette dissonance entre les différentes formes de nationalisme soulève alors la question de l'adhésion du public au projet nationaliste arabe, aussi bien à l'époque des chants d'Oum Kalthoum qu'à la charnière des années 2000. Sans pour autant entrer dans les études de réception de ces œuvres musicales par le public arabe, il semble intéressant de retenir le témoignage de Rachid Ghannouchi, recueilli par François Burgat en 1992, particulièrement symptomatique de l'atmosphère ambiante (Burgat 1992). Ce leader du parti islamiste tunisien Al-Nahda, revenant sur son séjour en Égypte dans les années 1960, rappelle son étonnement à la vue des Égyptiens qui étaient finalement, comme ailleurs, davantage préoccupés par leur vie quotidienne que mobilisés derrière Nasser. Il confie alors que « la mobilisation, les chants, les discours de la radio, c'était une façade, un enthousiasme de commande auquel ne correspondait aucune réalité de la rue ». Les classes populaires, démographiquement majoritaires, ne se sentaient donc pas nécessairement associées à cette idéologie attribuée à l'élite politique et intellectuelle de l'époque. Par ailleurs, *Al-Helm Al-Arabi* et *Al-Dameer Al-Arabi* ont été financées par les grandes fortunes princières du Golfe, tel le milliardaire saoudien Al-Walid Ben Talal de la dynastie al-Saoud ; or, ces États ont activement lutté contre le panarabisme à partir des années 1990 afin de lui substituer une vision panislamique.

Le discours anti-occidental reste néanmoins à nuancer dans ces œuvres musicales tout comme dans les stratégies politiques des dirigeants arabes. On constate notamment le silence concernant les politiques ouvertement pro-américaines de certains leaders arabes comme Hosni Moubarak encore une fois qui, reprenant la logique de son prédécesseur Anouar Al-Sadate,

fait de l'Égypte un pilier du « processus de Madrid » comme l'explique justement Barah Mikail :

« Non seulement Washington avait réussi à mettre en place une coalition anti-Saddam Hussein soutenue par la quasi-totalité des gouvernants arabes, mais de plus, le “processus de Madrid”, entreprise de mise en place de tractations arabo-israéliennes sous parrainage américain, confirma à la fois le reflux engagé de l'URSS et la perméabilité des États arabes du Proche-Orient aux pressions émanant de Washington. Ainsi, l'alliance pro-américaine pour laquelle Sadate avait opté précédemment, s'était apparentée à un choix pragmatique. » (Mikail 2010)

L'idéologie nationaliste est alors dépassée par d'autres, parmi lesquelles l'islamisme politique, dont une branche reste encore aujourd'hui dotée d'un fort potentiel révolutionnaire (Amghar 2010).

La propagande anti-occidentale est soutenue dans les vidéoclips d'*Al-Helm Al-Arabi* et *Al-Dameer Al-Arabi* par la diffusion d'images violentes, davantage liée à la sensibilité du public à la violence qu'au choix idéologique de ces chansons. Ces œuvres ne sauraient être transposables en Europe car, pour reprendre la distinction établie par François Jost (2006), les vidéoclips arabes contiennent des images montrant explicitement ou partiellement la violence (corps amputés et mutilés, victimes qui se font battre, cadavres, parties génitales des prisonniers d'Abou Ghraïb qui sont floutées, etc.), tandis que les chansons humanitaires européennes et nord-américaines laissent supposer ou imaginer la violence de façon implicite, à travers la monstration de tsunamis détruisant des maisons, d'enfants faméliques, de vieillards allongés sur des lits d'hôpital... Cette dernière stratégie s'inscrit dans le récit classique des souffrances des populations qu'il faut « aider » ou « sauver », participant alors dans une certaine mesure à la dépolitisation des crises humanitaires car ces images laissent croire que ce qui n'est pas montré (les bourreaux) n'existe pas. Les vidéoclips occidentaux sont donc aseptisés, toute forme de violence étant considérée comme insoutenable pour le spectateur, comme en témoigne d'ailleurs la législation française qui, en juin 2000²⁸, a officiellement interdit aux médias de montrer des personnes blessées ou humiliées, puis en mars 2007²⁹ a interdit l'enregistrement comme la diffu-

28. Loi du 15 juin 2000 relative au droit des victimes.

29. Loi du 5 mars 2007 relative à la protection de l'enfance.

sion d'images montrant des atteintes à l'intégrité des individus. Ainsi, les images de violence sont censurées alors même que la mort, la famine et les guerres forment la matière première de ces œuvres musicales et des nouvelles diffusées. Les vidéoclips humanitaires arabes choisissent, eux, de dire autant que de montrer la violence, et ce particulièrement dans la chanson de 2008. *Al-Dameer Al-Arabi* met en effet en scène les conflits impliquant des acteurs « occidentaux » ou assimilés à l'Occident ; pour autant, ils omettent volontairement les images des massacres commis par les forces armées des gouvernements arabes contre les groupes minorisés de leurs territoires, comme c'est le cas au Darfour où les populations civiles subissent régulièrement des raids meurtriers menés par les milices paramilitaires *jenjawid* depuis 2003. Les images soigneusement choisies auraient donc ici un rôle pédagogique, jouant comme « preuves » sur un effet de révélation de la barbarie des « Occidentaux » dans la région, appelant alors l'indignation et l'accusation³⁰.

Enfin, la propagande est également appuyée par l'impératif de philanthropie (*ihsân*)³¹ imposée aux « Arabes ». La question des fonds récoltés par le biais des deux chansons, à travers leur diffusion sur les chaînes télévisées et les rares concerts organisés par le collectif d'artistes afin de venir en aide aux victimes des crises humanitaires, semble fondamentale pour mieux saisir l'envergure de la propagande anti-occidentale et contre-révolutionnaire. Dans les premières minutes du vidéoclip de la « Conscience arabe », un court paragraphe précise que les organismes de bienfaisance dont les logos sont reproduits bénéficieront des fonds récoltés. Les six structures mentionnées³² sont toutes des créations de pays « arabes », ce qui renforce l'idée que les victimes arabes ne peuvent être secourues que par d'autres Arabes, selon une logique de « soudanisation³³ » de l'aide humanitaire qui se retrouve également dans d'autres contextes dans la région, expliquant notamment les

30. TAÏEB Emmanuel, 2015. « Faut-il montrer les images de violence ? », *La Vie des idées*. En ligne : <http://www.laviedesidees.fr/Faut-il-montrer-les-images-de-violence.html> (consulté le 27 avril 2020).

31. On retiendra ici une définition large englobant toute action réalisée en faveur d'autrui sous forme de don (de temps, de biens, de services).

32. Sur les six logos, seuls trois sont clairement identifiables, la résolution du vidéoclip ne permettant pas de discerner les autres organismes.

33. Concept qui renvoie à l'histoire coloniale du continent africain : dans la dernière phase de la colonisation, puis durant les décolonisations, les agents administratifs occidentaux ont été remplacés par des agents africains. Nous utilisons ici ce concept pour évoquer le remplacement des organisations non gouvernementales occidentales (principalement européennes et nord-américaines) par des ONG arabes dans les programmes de développement tout comme dans le secteur humanitaire.

politiques d'expulsion des organisations non gouvernementales occidentales pour motif de lutte contre l'impérialisme du « Nord » (Salignon 2009). Parmi ces ONG, on reconnaît le logo de la Palestinian Medical Relief Society, organisme agissant dans le domaine de la santé, fondé par le médecin Mustafa Barghouti, candidat à la présidentielle palestinienne de 2005 et ministre de l'Information en 2006. Cette organisation est l'une des pionnières dans la création de la campagne, devenue mondiale, de « Boycott, Désinvestissement et Sanctions » qui tente d'imposer une pression économique, culturelle et politique sur l'État d'Israël. Toutefois, le site Internet de l'ONG ne mentionne pas cette collaboration, ni une quelconque donation relative à l'opérette. On reconnaît également la Royal Charity Organization, fondation de charité de la couronne du Bahreïn : profondément liée au régime et administrée par la famille royale, elle a été créée en 2001 par le roi Hamad Ibn Issa al-Khalifa et porte des projets humanitaires et de développement dans le « Sud global », à commencer par la Palestine. Cette ONG semble parfaitement symboliser la propagande contre-révolutionnaire qui est implicitement défendue par les deux chansons humanitaires : en effet, rappelons que le Bahreïn est une monarchie absolue dirigée depuis le XVIII^e siècle par la famille el-Khalifa et dont l'émir s'est autoproclamé roi en 2002. Depuis lors, le roi Hamad Ibn Issa al-Khalifa fait face à de fortes contestations de la population majoritairement chiite opposée au régime sunnite qui accapare les pouvoirs politiques et économiques du pays. En février et mars 2011, dans la vague des « printemps arabes », les Bahreïniens ont pris les rues de Manama, réclamant la libération de nombreux prisonniers politiques du régime et la liberté d'expression dans cet État qui contrôle de près toutes les formes de médias, leur imposant une ligne éditoriale prorégime. Ces manifestations, qui ont été réprimées par l'armée royale avec l'appui de l'Arabie saoudite et des Émirats arabes unis, continuent d'avoir un fort écho, comme en attestent les cortèges de protestation de juillet 2019³⁴. Ainsi, le soutien affiché du collectif d'artistes d'*Al-Dameer Al-Arabi* à une organisation progouvernementale qui n'est en réalité que le bras armé du régime autocrate du Bahreïn ne fait que renforcer la stratégie de dépolitisation qui vise les citoyens arabes, invités à se cantonner au secteur humanitaire et à abandonner toute protestation politique contre leurs dirigeants. Enfin, figure également parmi les six organismes mention-

34. EL-YAAKOUBI Aziz, 2019. « Renewed unrest grips Bahrain after authorities execute activists », *Reuters*, disponible sur : <https://www.reuters.com/article/us-bahrain-execution-protests/renewed-unrest-grips-bahrain-after-authorities-execute-activists-idUSKCN1UO1K8> (consulté le 27 avril 2020).

nés le Children's Cancer Hospital Foundation, la fondation d'un hôpital créé en 2007 en Égypte grâce aux dons et « à la générosité » des « donateurs du monde entier », et particulièrement ceux du « monde arabe » comme le précise la présentation de l'organisation sur Internet³⁵.

Cet appel à la « générosité » des Arabes, qui seraient donc les seuls à pouvoir venir en aide aux victimes de la région à travers les organisations mises en avant par le vidéoclip d'*Al-Dameer Al-Arabi*, participe à l'incitation à la philanthropie. Cette pratique occupe une place particulièrement importante dans la culture commune arabe, légitimée notamment par les deux religions monothéistes majoritaires de la région. D'une part, l'islam fait de la charité une pratique péremptoire à travers la *zakat*, troisième pilier de l'islam, ou encore la *sadaqa* qui reste facultative mais vivement encouragée; d'autre part, la charité chrétienne est elle aussi un devoir à travers le versement de l'*ushur* (dîme) (Ibrahim et Sheriff 2008), faisant donc de cette institution une charge tout autant spirituelle que sociale qui permettrait, comme mis en avant dans les deux chansons humanitaires arabes, de préparer le salut de l'âme à travers l'aide des « frères » de religion abrahamique. Si la philosophie des Lumières établit une nette distinction entre la charité, qui témoignerait de l'amour de Dieu, et la philanthropie, qui renverrait à la volonté de réaliser de profonds changements sociaux³⁶ et incarnerait l'idée de désintéressement à travers sa portée humaniste et universelle, les deux termes semblent interchangeables dans les productions arabes, même si la dimension politique, voire patriotique de l'action philanthropique en fait une notion particulièrement seyante au contexte qui nous occupe. En effet, les deux œuvres musicales ne remettent pas en cause les gouvernements arabes et leur incapacité à résoudre les crises humanitaires de la région comme explicité précédemment; or, et pour reprendre une des définitions du terme donnée par Alexandre Lambelet, le principe même de philanthropie renverrait pour certains théoriciens à des initiatives qui tentent d'aborder les problèmes sociaux et de les résoudre « dans une saine complémentarité avec

35. « The people of Egypt and friends from all over the world and most particularly in the Arab World have contributed generously to the establishment of the hospital which has been completely built by donations. » Présentation de la fondation disponible sur : <https://iba-worldwide.com/proton-therapy/proton-therapy-centers/egypt-childrens-cancer-hospital-foundation-egypt> (consulté le 28 avril 2020).

36. Objectif qui est notamment repris par la Royal Charity Organization comme en atteste le mot du président sur le site Internet de la fondation : « projects that ensure institutional sustainability ». <https://www.rco.gov.bh> (consulté le 28 avril 2020).

les gouvernements³⁷». Cette philanthropie est particulièrement notable à l'occasion de l'*Aid al-Adha* (ou *Aid al-Kabir*) marquée par la pratique du don de moutons aux familles pauvres, leur permettant de procéder elles-mêmes à la mise à mort de l'animal. Ces pratiques globalisées d'aumône et de redistribution vers des populations défavorisées sont remarquables au Soudan par exemple, où de nombreuses familles reçoivent des moutons envoyés d'Arabie saoudite (Franck *et al.* 2015).

Conclusion

En somme, les deux célèbres chansons humanitaires arabes sont davantage des symboles de la société de consommation de masse teintée de capitalisme américain que des chants nationalistes comme le « monde arabe » en a connu dans les années 1950 et 1960. Symptomatiques de l'évolution de la chanson politique arabe, financées par les États du Golfe puis relayées par leurs chaînes satellitaires, le « Rêve » et la « Conscience » arabes reprennent le format du *charity rock* européen et nord-américain, ce qui participe à modifier les pratiques de consommation musicale de la région en réduisant considérablement l'espace pour les genres musicaux contestataires ne se conformant pas à la pop occidentale. Le rêve d'unité arabe, reposant finalement uniquement sur un sentiment d'appartenance à la même communauté culturelle ainsi que sur une diabolisation de l'Occident, profite avant tout aux dirigeants autocrates arabes, accrochés au pouvoir depuis plus de trente ans dans certains États. Il est alors intéressant d'évoquer ce qu'il en est depuis 2010 et les « printemps arabes » qui ont secoué plus d'une dictature du Maghreb au Machrek. La guerre civile syrienne, déclenchée en 2011 et dont la durée et la violence ont rappelé à la « Nation arabe » les souvenirs douloureux des conflits du Proche-Orient, n'a étonnamment pas fait l'objet d'une nouvelle chanson humanitaire³⁸, preuve d'une transformation radicale des intérêts des États arabes ; en témoigne d'ailleurs la signature des accords de Bahreïn

37. LAMBELET Alexandre, 2017. « La philanthropie : usages du terme et enjeux de luttes », *Ethnographiques.org*, n° 34. En ligne : <https://www.ethnographiques.org/2017/Lambelet> (consulté le 27 avril 2020).

38. Le conflit syrien a fait l'objet de nombreuses productions musicales dans le genre « contestataire » révélant, paradoxalement, les tendances prorégime d'artistes qui ont longtemps soutenu les luttes armées des peuples arabes contre les régimes autocrates, tel le Libanais Ziad Rahbani qui défend aujourd'hui avec ferveur le gouvernement de Bashar Al-Assad sous couvert d'un discours contre l'impérialisme occidental.

en juin 2019 sur le conflit israélo-palestinien sous l'égide des États-Unis. Ces accords, portant exclusivement sur le volet économique et profitant largement aux intérêts financiers des puissances pétrolières du Golfe, ont été signés sans la présence, aucune, de représentants palestiniens et libanais, illustrant la profonde division des pays arabes sur la question palestinienne qui les unissait autrefois. Ce sommet, qui avait pour but d'appliquer le plan de paix américain pour le Proche-Orient, entérine un nouvel ordre géopolitique caractérisé par la fin de la propagande anti-américaine des gouvernements arabes, renforçant alors la phase de dépolitisation entamée dès les années 1990. On le voit notamment avec la chanson humanitaire *Bokra* (« Demain »), parue en 2011 et réunissant des artistes arabes sous l'égide du producteur américain Quincy Jones. Le tube, qui a reçu une faible couverture médiatique, joue sur l'émotion et la solidarité, abandonnant alors explicitement le « rêve d'unité » arabe, sous couvert ici de « créer un monde meilleur pour les générations futures » à travers l'intervention d'ONG internationales (et non plus arabes) comme Save the Children. Produite et diffusée en plein « printemps arabe », la chanson propose de transformer le monde à travers l'art et la culture, délégitimant au passage les soulèvements populaires qui réclamaient la fin des dictatures.

Je tiens à remercier chaleureusement Hajer Ben Boubaker pour sa relecture et dont les recherches et le podcast Vintage Arab ont été une grande source d'inspiration.

Bibliographie

AL-HUSRI SATI', 1963. *Ma Hiya al-Qawmiya? Abhath wa Dirasat 'ala Dhaw'i al-Ahdath wa al-Nadhariyat* [What is nationalism? Enquiries and studies in light of events and theories], Beyrouth, Dar al-'Ilm li al-Malayeen.

AMGHAR Samir, 2010. « Les trois visages de l'islam politique en Afrique du Nord et au Moyen-Orient : essai de typologie », *L'Année du Maghreb*, vol. 6 : 529-541. <https://doi.org/10.4000/anneemaghreb.957>.

ANDERSON Benedict, 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres/New York, Verso.

BENRAAD Myriam, 2007. « L'Irak dans l'abîme de la guerre civile », *Politique étrangère*, vol. 1 : 13-26. <https://doi.org/10.3917/pe.071.0013>.

BUCCIANTI-BARAKAT Liliane, 2007. « Il était une fois un 12 juillet 2006 à Beyrouth... », *Hérodote*, vol. 1, n° 124 : 39-50. <https://doi.org/10.3917/her.124.0039>.

BURGAT François, 1992. « Rachid Ghannouchi : Islam, nationalisme et islamisme (entretien) », *Égypte/Monde arabe*, 1^{re} série, n° 10 : 109-122. <https://doi.org/10.4000/ema.1420>.

CARLE Zoé, 2015. « Les étranges métamorphoses de la chanson arabe. D'Oum Kalthoum à Haifa Wehbe, la musique moyen-orientale,

entre commerce et politique », *Revue du Crieur*, vol. 2, n° 2 : 102-111. <https://doi.org/10.3917/crieu.002.0102>.

CARLET Yasmine et SECA Jean-Marie, 2005. « Vingt ans de Live Aid : comment le *charity rock* a-t-il transformé l'engagement politique en musique populaire ? », *Cahiers de psychologie politique*, vol. 7, en ligne : <<http://odel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1164>>.

CHOULIARAKI Lilie, 2006. *The Spectatorship of Suffering*, Londres/New Delhi, Sage.

—, 2013. *The Ironic Spectator: Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*, Cambridge/Malden, Polity Press.

DAKHLI Leyla, 2009. « Arabisme, nationalisme arabe et identifications transnationales arabes au xx^e siècle », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, vol. 3, n° 103 : 12-25.

DAWISHA Adeed, 2003a. *Arab Nationalism in the Twentieth Century: From Triumph to Despair*, Princeton/Oxford, Princeton University Press.

—, 2003b. « Requiem for Arab nationalism », *Middle East Quarterly*, vol. 10, n° 1 : 25-41.

FAROUK Yasmine, 2012. « Les valeurs de la révolution à la recherche d'une politique étrangère d'action », *Les Cahiers de l'Orient*, vol. 3, n° 107 : 29-40. <https://doi.org/10.3917/lcdlo.107.0029>.

FRANCK Alice, GARDIN Jean et GIVRE Olivier, 2015. « La mort animale rituelle en ville. Une approche comparée de la "fête du sacrifice" à Istanbul, Khartoum et Paris », *Histoire urbaine*, vol. 3, n° 44 : 139-168. <https://doi.org/10.3917/rhu.044.0139>.

GONZALEZ-QUIJANO Yves, 2018. « Le rêve arabe en sons et en images », *Vacarme*, vol. 1, n° 82 : 119-128. <https://doi.org/10.3917/vaca.082.0119>.

GREELEY Robin Adèle et ORWICZ Michael R., 2008. « Abou Ghraib et le spectacle de la guerre », *Savoir/Agir*, vol. 1, n° 3 : 119-127. <https://doi.org/10.3917/sava.003.0119>.

HAFEZ Ziad, 2004. « La résurgence du nationalisme arabe », *Confluences Méditerranée*, vol. 2, n° 49 : 59-72.

HAMMADI Saadoun, 1970. *Qadaya al-thawra al-arabiyya : al-thawra al-arabiyya wa al-wihda* [La question de la révolution arabe : la révolution arabe et l'unité], Beyrouth, Dar al-tali'a.

HAMMOND Andrew, 2005. *Pop Culture Arab World! Media, Arts and Lifestyle*, Santa Barbara [CA], ABC-CLIO (Popular Culture in the Contemporary World).

HOURS Bernard, 1998. *L'idéologie humanitaire ou le spectacle de l'altérité perdue*, Paris, L'Harmattan.

—, 1999. « L'idéologie humanitaire », *Journal des anthropologues*, n° 77-78 : 277-284. <https://doi.org/10.4000/jda.3084>.

HUDSON Michael C. (dir.), 1998. *The Middle East Dilemma: The Politics and Economics of Arab Integration*, New York, Columbia University Press.

IBRAHIM Barbara et SHERIFF Dina H. (dir.), 2008. *From Charity to Social Change: Trends in Arab Philanthropy*, Le Caire, American University in Cairo Press.

IBRAHIM Saad Ad-Din, 2018. *Fi masalat al-wihda : khussuf al-qawmiya al-arabiya* [Sur la question de l'unité : l'éclipse du nationalisme arabe], Le Caire, Ibn Roshd.

JOST François, 2006. « Les images du 11 septembre sont-elles des images violentes ? », in Daniel Dayan (dir.), *La terreur spectacle. Terrorisme et télévision*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur/Ina : 63-73. <https://doi.org/10.3917/dbu.dayan.2006.01.0063>.

KRAIDY Marwan M., 2009. *Reality Television and Arab Politics: Contention in Public Life*, New York, Cambridge University Press.

LOCKMAN Zachary, 2002. « Explorations in the field: Lost voices and emerging practices in Egypt, 1882-1914 », in Israel Gershoni, Hakan Erdem et Ursula Wokoeck (dir.), *Histoires of the Modern Middle East: New Directions*, Boulder, Lynn Rienner Publishers.

LYNCH Marc, 2003. « Beyond the Arab street: Iraq and the Arab public sphere », *Politics & Society*, vol. 31, n° 1 : 55-91.

MASSAD Joseph, 2003. « Liberating songs: Palestine put to music », *Journal of Palestine Studies*, vol. 32, n° 3 : 21-38. <https://doi.org/10.1525/jps.2003.32.3.21>.

MIKAÏL Barah, 2010. « Les États-Unis et l'Égypte ou la loi du pragmatisme », *Confluences Méditerranée*, vol. 4, n° 75 : 181-189. <https://doi.org/10.3917/come.075.0181>.

RUBIN Barry et TOUBOUL Déborah, 2006. « Déclin et chute du mouvement nationaliste palestinien », *Politique étrangère*, vol. 2 : 407-420. <https://doi.org/10.3917/pe.062.0407>.

SALIGNON Pierre, 2009. « Soudan : scénario catastrophe pour l'humanitaire », *Revue humanitaire, enjeux pratiques, débats*, n° 21 : 52-55.

<http://journals.openedition.org/humanitaire/117> (consulté le 27 avril 2020).

SLOBIN Mark, 1993. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*, Hanovre, Wesleyan University Press.

STREET John, 2012. *Music and Politics*, Cambridge, Polity Press.

VELASCO-PUFLEAU Luis, 2013. « Chansons humanitaires, dépolitisation des conflits et moralisation des relations internationales à la fin de la guerre froide », *Relations internationales*, vol. 4, n° 156 : 109-123. <https://doi.org/10.3917/ri.156.0109>.

—, 2018. « Critical reflections on music and humanitarian narratives », *Arts & International Affairs*, vol. 3, n° 2 : 25-32. <https://doi.org/10.18278/aia.3.2.3>.

Sitographie

AL-ADL Medhat, 2013. « يربع العالم » (Le rêve arabe), *El-Watan*, disponible sur : <https://www.elwatannews.com/news/details/376484> (consulté le 27 avril 2020).

AMOS Felicity, 2015. « The legacy of Live Aid: The day rock and roll changed the world », *One*, disponible sur : <https://www.one.org/us/blog/the-legacy-of-live-aid-the-day-rock-and-roll-changed-the-world/> (consulté le 27 avril 2020).

EL-YAAKOUBI Aziz, 2019. « Renewed unrest grips Bahrain after authorities execute activists », *Reuters*, disponible sur : <https://www.reuters.com/article/us-bahrain-execution-protests/renewed-unrest-grips-bahrain-after-authorities-execute-activists-idUSKCN1UO1K8> (consulté le 27 avril 2020).

GONZALEZ-QUIJANO Yves, 2007. « Chanson et politique arabe : le rêve arabe », *Culture et politique arabes* [carnet de recherche], 15 janvier 2007. En ligne : <https://cpa.hypotheses.org/180> (consulté le 27 avril 2020).

—, 2014. « Le nationalisme arabe en Égypte : des usages contradictoires (par Nael El-

toukhy) », *Culture et politique arabes* [carnet de recherche], 3 mars 2014. En ligne : <https://cpa.hypotheses.org/5041> (consulté le 27 avril 2020).

LAMBELET Alexandre, 2017. « La philanthropie : usages du terme et enjeux de luttes », *Ethnographiques.org*, n° 34. En ligne : <https://www.ethnographiques.org/2017/Lambelet> (consulté le 27 avril 2020).

TAÏEB Emmanuel, 2015. « Faut-il montrer les images de violence ? », *La Vie des idées*. En ligne : <http://www.laviedesidees.fr/Faut-il-montrer-les-images-de-violence.html> (consulté le 27 avril 2020).

VELASCO-PUFLEAU Luis, 2017. « "We are the world": Music and propaganda in democracy », *Music, sound and conflict* [carnet de recherche], 15 mai 2017. En ligne : <https://msc.hypotheses.org/11> (consulté le 27 avril 2020).

Liens vers les deux chansons humanitaires :

Al-Helm Al-Arabi : <https://www.youtube.com/watch?v=iV83LFsLpjQ>

Al-Dameer Al-Arabi : <https://www.youtube.com/watch?v=b2655tDg3L8>

Chacun sa fête : désaccords humanitaires et confrontations politiques

Les concerts Venezuela Live Aid et Hands Off Venezuela

Fernando Garlin Politis

Introduction

Le Venezuela connaît une aggravation de sa situation depuis plusieurs années. Tous les indicateurs du pays (nombre de migrants, taux d'homicides, municipalités touchées par des actes de violence, pénurie alimentaire, etc.) signalent une dégradation constante des conditions socio-économiques. À cela s'ajoute une crise de légitimité politique lorsque, le 23 janvier 2019, Juan Guaidó est nommé président par « intérim » par l'Assemblée nationale après la réélection contestée de Nicolás Maduro en 2018¹. Un mois plus tard, le 22 février 2019, à la suite de l'appel de Juan Guaidó à soutenir la réception d'une cargaison humanitaire en provenance de Colombie, avec l'assistance du gouvernement des États-Unis, la confrontation politique entre les deux « gouvernements² » prend une ampleur internationale.

La veille de la livraison de cette aide humanitaire, deux concerts ont eu lieu simultanément de part et d'autre de la frontière entre le Venezuela et la

1. En avril 2018, l'opposition traditionnelle n'a pas participé aux élections, principalement pour deux raisons. D'une part, elle considérait que les conditions n'étaient pas réunies pour une élection juste, en raison de l'absence d'un organe électoral neutre, et de l'interdiction pour certains partis et dirigeants politiques de se présenter. D'autre part, l'appel aux élections présidentielles avait été lancé par l'Assemblée nationale constituante, un organe non reconnu par l'opposition qui détenait quant à elle la majorité à l'Assemblée nationale.

2. Ce chapitre ne cherche pas à discuter la légitimité de Juan Guaidó ou celle de Nicolás Maduro en tant que chefs de gouvernement, mais à analyser les confrontations politiques qui résultent de cette double revendication, dans la mesure où chacun se considère comme le gouvernement légitime.

Colombie. D'un côté, le Venezuela Aid Live (VAL)³, organisé par Richard Branson, homme d'affaires, philanthrope et fondateur de Virgin Group ; de l'autre, le Hands Off Venezuela (HOV), à l'initiative du gouvernement de Nicolás Maduro, en réponse à Branson et à son projet consistant à « sensibiliser l'opinion internationale » afin de collecter des fonds pour endiguer la crise humanitaire.

Outre la mobilisation de l'armée pour encadrer le HOV, le président Nicolás Maduro a bloqué le passage de médicaments et de nourriture vers le territoire vénézuélien, tout en distribuant des kits alimentaires et en offrant des consultations médicales lors du concert. De même, l'organisation du concert VAL avait également une visée politique, puisque avec le soutien de Juan Guaidó, il comptait celui des gouvernements de la Colombie, du Chili et des États-Unis. Ces désaccords soulignent l'importance de l'acte festif et son rapport avec l'aide humanitaire et la politique⁴. L'affrontement entre les deux camps a ainsi pris la forme d'une confrontation musicale.

Ce conflit s'inscrit dans un contexte marqué par une violence « normalisée » au Venezuela. Celle-ci est définie par Bourgois et Hewlett comme « la naturalisation de la brutalité des pratiques institutionnelles avec la répression physique » (2012 : 141). Ce changement de paradigme a eu pour effet une augmentation du nombre de victimes des forces armées de l'État⁵ (Ávila 2019 : 136), mais aussi une plus grande répression de la part du gouvernement envers l'opposition. Suivant cette logique de criminalisation, le gou-

3. <https://venezuelaaidlive.com/> (consulté le 19 mai 2020).

4. Outre l'exemple des concerts, on peut également penser au rôle qu'occupaient les matchs de football en Argentine, au Brésil et au Chili sous la dictature : censés être des événements sportifs fédérateurs, les matchs de football offraient toujours, en tant qu'espaces publics, l'occasion de s'exprimer pour ou contre le régime. Ce dernier comme l'opposition ont essayé avec des moyens inégaux de récupérer ces événements médiatisés.

5. « On constate [...] une tendance à l'augmentation du nombre de décès des mains des forces de sécurité de l'État. Cette tendance devient plus abrupte et s'accélère à partir de 2013, et présente de grands bonds en 2015 et 2016, lorsque l'accent est mis sur les campagnes d'opérations de police militarisées. En 2010, le taux pour 100 000 habitants des cas de personnes tuées par les forces publiques était de 2,3 et, en 2016, il a atteint 19. Il s'agit d'une augmentation de 726 % ! 60 % de ces décès sont survenus au cours des deux dernières années. » [Traduction de l'auteur.] Texte original en espagnol : « Puede apreciarse [...] una tendencia al aumento de las muertes en manos de las fuerzas de seguridad del Estado. Ésta se hace más abrupta y acelerada a partir del año 2013, y presenta grandes saltos en 2015 y 2016, cuando se hace énfasis en campañas de operativos policiales militarizados. En 2010, la tasa por cada cien mil habitantes (pccmh) de casos de personas fallecidas por intervención de la fuerza pública era de 2,3, y en 2016 llegó a 19. ¡Se trata de un incremento de 726 %! El 60 % de estas muertes ha ocurrido durante los últimos dos años. »

vernement de Nicolás Maduro a doublement condamné le concert VAL : d'une part, en tant qu'acte ne respectant ni l'autorité de l'État ni celle de ses institutions ainsi que de ses agents; d'autre part, parce qu'il transforme des actes militants en crime (Codaccioni 2019).

Ce chapitre est l'occasion d'analyser la manière dont les concerts VAL et HOV opposent deux gouvernements en concurrence et comment ces derniers justifient leurs actions à partir de moyens esthétiques et moraux. Ainsi, j'étudierai ce conflit en me référant à la théorie de Foucault qui envisage le pouvoir comme un « affrontement de stratégies » (Foucault 2001 : 1 044). Toujours selon Foucault, l'étude de cet affrontement requiert un mode d'investigation « qui consiste à prendre les formes de résistance aux différents types de pouvoir comme point de départ » (*ibid.*). Or, le concert VAL revendique précisément sa résistance au régime « usurpateur » et « tyrannique » de Nicolás Maduro, tandis que le concert HOV déclare sa résistance à « l'impérialisme » et à « l'ingérence » des États-Unis.

Il s'agira donc de montrer comment les concerts VAL et HOV se présentent comme des actes de résistance symbolique reposant sur des dispositifs humanitaires et culturels, organisés dans un but de récupération politique. L'« imaginaire humanitaire » fonctionne ici comme un projet culturel et politique qui a pour effet, dans un cas, de maintenir le pouvoir, et dans l'autre, de le contester. Qu'ils soient organisés contre un régime autoritaire ou contre l'ingérence internationale, ces concerts reprennent en outre les codes culturels qui sous-tendent l'imaginaire de la « résistance », lequel provient d'un héritage « révolutionnaire » qui transforme le conflit politique en un événement festif.

Dans ce chapitre, je m'attache d'abord à présenter les expressions musicales qui interagissent avec des projets politiques en Amérique latine et j'explique leur différence avec la politisation des concerts VAL et HOV. Dans un deuxième temps, j'aborde l'histoire de cette confrontation « politico-musicale » au Venezuela, née lors des campagnes politiques d'Hugo Chávez et de son parti, qui ont élaboré des « batailles musicales » pour défendre la « Révolution bolivarienne ». Enfin, je déchiffre les discours tenus par les artistes, les diplomates, les politiques et les militaires lors des deux concerts et montre qu'ils partagent une même ligne discursive reposant sur un imaginaire de la résistance, la légitimité d'une lutte qui défend l'aide humanitaire, des valeurs universelles et le rejet de ceux qui ne soutiennent pas cet ordre moral. Ainsi, au prisme des concerts VAL et HOV, s'observe la transformation de l'aide humanitaire en un projet politique au Venezuela.

Pour étayer mon argumentation, je m'appuie sur des articles de presse (voir la sitographie) et des vidéos mises en ligne sur la plateforme YouTube qui ont couvert les deux concerts humanitaires, ainsi que sur mon terrain de recherche en Colombie sur une période discontinue allant de 2017 à 2020.

Concerts de « paix » et zones de conflit

Le brassage de formes musicales avec des projets idéologiques en Amérique latine a donné lieu à divers types de festivals et de manifestations artistiques. De nombreux artistes ont interprété des chansons en relation directe avec des situations, des acteurs ou des intérêts politiques, comme Alí Primera au Venezuela, Chico Buarque au Brésil, Silvio Rodríguez à Cuba, Mercedes Sosa en Argentine, et bien d'autres. De même, certains concerts ont politisé leurs performances musicales : le Festival de la Nueva Canción Latinoamericana de Managua (Nicaragua, 1983), pendant la révolution populaire sandiniste, en est un exemple. Au contraire, d'autres spectacles « dépolitisent l'action humanitaire » et « la gestion des catastrophes naturelles » (Velasco-Pufleau 2013) ; tel est le cas de Hope for Haiti Now: A Global Benefit for Earthquake Relief⁶, un téléthon-concert animé par George Clooney (depuis Los Angeles), Wyclef Jean (à New York) et Anderson Cooper (en Haïti), à la suite du tremblement de terre qui a dévasté l'île et tué près de 200 000 personnes. Soutenu par des fondations et des entreprises, notamment Entertainment Industry Foundation, MTV Networks et la fondation Hope for Haiti Now, ce dernier concert s'est distingué par la participation de nombreuses célébrités, telles que Beyoncé, Sting, Justin Timberlake ou encore Rihanna.

À ces exemples s'ajoutent ceux des concerts humanitaires Paz sin Fronteras (PsF, Paix sans frontières) qui se sont tenus en faveur de la paix dans des contextes de tensions politiques entre pays d'Amérique latine. La première édition a eu lieu à la frontière colombo-vénézuélienne en 2008, sur le pont international Simón Bolívar et dans ses environs⁷. Elle a été organisée par le chanteur Juanes⁸ dans le but d'améliorer les relations diplomatiques entre la Colombie, l'Équateur et le Venezuela, à la suite d'un bombardement

6. Il n'est plus possible d'accéder au site Internet dédié à la collecte de fonds et à la promotion de Hope for Haiti Now.

7. Voir El País (2008).

8. Juanes est un chanteur colombien, considéré comme une *pop star* en Amérique latine. Il est aussi connu pour son travail humanitaire, en particulier son soutien aux victimes colombiennes des mines antipersonnel. Il a participé au concert Venezuela Aid Live.



Fig.1. Le pont binational Tienditas
DAO Laura Olber

du territoire équatorien par des soldats colombiens qui a causé la mort du deuxième commandant des Forces armées révolutionnaires de Colombie (FARC), Raúl Reyes. Cet incident avait conduit à la mobilisation des forces militaires de l'Équateur et du Venezuela à la frontière colombienne comme symbole de la défense de la souveraineté territoriale des deux pays⁹. Le concert a été organisé au terme de ces tensions, afin de célébrer la fin de la crise diplomatique. La deuxième édition de PsF s'est tenue à La Havane le 20 septembre 2009, dans l'intention de promouvoir le dialogue et d'améliorer les relations entre les États-Unis et Cuba. Ce faisant, elle a ouvert à l'industrie de la musique l'accès à de nouveaux espaces considérés jusque-là comme conflictuels. Ces deux concerts en faveur de la paix se présentaient en effet comme des manifestations sans prise de parti politique.

À l'inverse, les concerts humanitaires VAL et HOV, tout en revendiquant un objectif de « paix », ont montré une partialité évidente en faveur de l'un des camps du conflit. Dans ces concerts, l'enjeu n'était pas tant la puissance ou le dynamisme de la musique, mais, selon John Street, la façon dont « l'intervention de l'État peut politiser l'apolitique ou le non-pertinent, de sorte que ce que nous observons est le fonctionnement de l'État, ses préjugés et sa paranoïa, et non la puissance intrinsèque de la musique¹⁰ » (Street 2003 : 119).

« La bataille des deux concerts », pour reprendre l'appellation de la presse, opposait donc deux camps de part et d'autre de la frontière entre le Venezuela et la Colombie, séparés par le pont Tienditas, à seulement 300 mètres de distance. Elle venait figurer un espace divisé par des idéologies, des frontières et, par conséquent, des militaires. Cette division donne lieu à une nouvelle forme du « spectacle de la frontière » (De Genova 2002 ; Cuttitta 2015), qui devient une scène théâtrale, où les confrontations politiques revêtent la forme de concerts humanitaires.

Du côté colombien de la frontière, à Cúcuta, le concert VAL s'est installé à l'entrée du pont par lequel devait passer l'aide humanitaire acheminée depuis les États-Unis par avions militaires¹¹ ; il bénéficiait de l'accueil et du soutien du président colombien, Iván Duque, et de son homologue chilien, Sebastián Piñera. À cette occasion, un fonds a également été créé pour les militaires vénézuéliens qui avaient déserté à Cúcuta et pris le parti de Juan

9. Voir El Nacional (2018).

10. Original en anglais : « State intervention may politicize the apolitical or irrelevant, so that what we are observing is the operation of the state, its prejudices and paranoia, and not the intrinsic potency of music. »

11. Voir Casey *et al.* (2019).

Guaidó, lequel avait affirmé que les déserteurs obtiendraient un accord avec la Colombie pour régulariser leur statut. Il s'agit d'un processus auquel ont participé le Haut-Commissariat des Nations unies pour les réfugiés (HCNUR) et le gouvernement colombien (Ponte 2019)¹².

Bruno Ocampo, co-organisateur du concert VAL avec Richard Branson, mentionne dans une interview que le projet reposait avant tout sur une suggestion politique et explique que « l'idée initiale de Richard [Branson] n'était pas de faire un concert, mais de proposer la médiation de The Elders¹³ pour négocier une issue à la crise dans ce pays ». Selon Bruno Ocampo, Juan Guaidó et le chef de son parti politique, Leopoldo López, l'auraient averti que le gouvernement de Nicolás Maduro était peu fiable, et qu'il serait plus efficace d'organiser un concert afin de « sensibiliser » l'opinion mondiale à la crise et de collecter des fonds pour l'aide humanitaire. L'organisation du VAL et de l'aide humanitaire devint ainsi la première action à visée internationale du gouvernement de Juan Guaidó. De la sorte, les objectifs du concert humanitaire se confondaient avec son programme : sensibiliser l'opinion internationale, collecter des fonds et mobiliser un public – notamment les militaires vénézuéliens.

Du côté vénézuélien, le concert HOV a bénéficié de la protection des milices boliviennes¹⁴ et de l'armée, qui a fermé la frontière quelques jours auparavant au moyen de conteneurs entreposés en travers du pont. Le concert HOV cherchait en effet, entre autres objectifs, à bloquer le passage de l'aide humanitaire provenant de Colombie. Le ministre de la Défense vénézuélien, Vladimir Padrino Lopez, a expliqué l'importance de cette mesure comme réponse à « l'imposition d'un gouvernement capitaliste » de la part de Juan Guaidó et des États-Unis :

12. Voir Ponte (2019).

13. Fondé par Nelson Mandela en 2007, The Elders est une organisation qui réunit des leaders mondiaux indépendants travaillant ensemble pour la paix et les droits de l'homme. Parmi d'autres personnalités politiques, on trouve Juan Manuel Santos, ancien président de la Colombie, Ban Ki-moon, ancien secrétaire général de l'ONU, et Gro Harlem Brundtland, première femme Premier ministre de Norvège.

14. La milice bolivienne est un organisme spécial organisé par l'État vénézuélien, destiné à compléter la Force armée nationale bolivienne, afin de contribuer à garantir « son indépendance et sa souveraineté ». Elle dépend directement du président de la République et du commandant en chef de la Force armée nationale bolivienne. La milice comprend également des civils volontaires. Cette organisation est ce que le gouvernement appelle une « union civile-militaire » pour la défense non seulement de la patrie, mais aussi de ce qu'il appelle le socialisme bolivarien (voir González 2017).

« Ils ne pourront pas passer à travers la conscience, l'esprit patriotique des hommes et des femmes des forces armées, par la force, pour imposer un gouvernement capitaliste, antipatriotique. Ils ne pourront pas le faire, ils devront passer sur ces cadavres. Nous insistons, les gens sont calmes. Il y a des institutions qui travaillent, un peuple qui travaille dans la rue, qui forge son propre bonheur, il y a un gouvernement qui est à la pointe de ses fonctions constitutionnelles, il y a une force armée consciente de ses devoirs militaires et citoyens¹⁵. »

D'après Vladimir Padrino Lopez, le concert VAL et le passage de l'aide humanitaire pouvaient en effet signifier la préparation d'une autre bataille. Quoi qu'il en fût, le gouvernement de Nicolás Maduro avait fermé les frontières, mobilisé des soldats, des musiciens, des ressources médicales et alimentaires dans le cadre d'une alerte d'urgence – qui n'était pas de nature humanitaire selon les sources gouvernementales¹⁶. Le gouvernement Maduro cherchait ainsi à montrer le caractère politique de l'action de l'opposition et, ce faisant, à la condamner.

Dans cette situation de conflit politique, il est significatif que les efforts de médiatisation se substituent à une possible médiation ou négociation. Une telle médiatisation participe de l'idée que « montrer c'est faire » (Dayan 2006). La « monstration » renvoie à un agir, comme dans les récits idéologiques, où l'on mobilise le « peuple » pour une action collective. Du côté du VAL, il s'agit de montrer qu'il y a une crise, que le gouvernement de Nicolás Maduro ne s'en charge pas, et qu'il faut donc mettre le monde en action à travers l'aide humanitaire et le soutien aux militaires vénézuéliens déserteurs. Du côté du HOV, on montre que le gouvernement de Juan Guaidó est allié à l'armée américaine et on en appelle à la mobilisation des milices et du « peuple patriotique ». Des deux côtés, le « peuple » est mobilisé en tant que public des concerts humanitaires. Cette stratégie n'est pas nouvelle au Venezuela, où la « Révolution bolivarienne » d'Hugo Chávez et son appareil de propagande constituent un exemple de ces formes de lutte qui s'efforcent de maintenir le pouvoir à travers l'acte festif.

15. Voir Domínguez (2019).

16. Voir Rojas Ángel (2019).

La révolution est une fête

Au Venezuela, les événements musicaux et les représentations sociales ont acquis une signification nouvelle sous le régime d'Hugo Chávez, pendant ce qu'il avait nommé « l'époque de la Révolution bolivarienne ». Hazel Marsh a montré comment Hugo Chávez s'est associé aux manifestations publiques créées lors des commémorations populaires de la vie et de la musique du chanteur vénézuélien Alí Primera, pour relier son mouvement politique à un passé culturel, lié à la résistance :

« Les discours construits autour des mémoires collectives de la vie et des chansons d'Alí Primera ont fourni à [Hugo] Chávez des ressources culturelles, qu'il a utilisées pour créer un personnage politique à travers lequel il a défié le *Puntofijismo* au milieu des années 1990. Ce personnage a aidé Chávez de deux façons : premièrement, il a servi à identifier Chávez avec *el pueblo* et, deuxièmement, il a servi à représenter Chávez et son mouvement politique comme une rupture avec le *Puntofijismo*¹⁷. » (Marsh 2016 : 118)

De fait, Hugo Chávez a entretenu des relations que l'on pourrait qualifier de « politico-musicales » avec divers artistes latino-américains (Calle 13, Silvio Rodríguez), et plus particulièrement vénézuéliens (Hany Kauam, Omar Enrique, Roque Valero, « El Potro » Álvarez, Omar Acedo, Roque Valero, etc.), qui ont participé à ses campagnes électorales et aux concerts qu'il a organisés.

En outre, le parti au pouvoir, le Parti socialiste unifié du Venezuela (PSUV), a produit et distribué gratuitement en 2008 un disque intitulé *Música para la batalla* (« Musique pour la bataille »), comme ressource pour sa stratégie électorale en vue des élections des gouverneurs et des maires. Ce disque, sur la couverture duquel figurait une colombe blanche, symbole traditionnel de la paix, à côté du mot « bataille », a aussi été partagé sur le site web du PSUV¹⁸. Ce choix iconographique n'est pas paradoxal car le

17. Texte original en anglais : « Discourses constructed around grassroots collective memories of Alí Primera's life and songs provided Chávez with cultural resources, which he used to create a political persona through which to challenge *Puntofijismo* in the mid-1990s. This persona helped Chávez in two ways: first, it functioned to identify Chávez with *el pueblo* and second, it functioned to represent Chávez and his political movement as a distinctive break with *Puntofijismo*. »

18. Voir PSUV (2008).

fait que le conflit « vise la paix n'est qu'une expression parmi d'autres, particulièrement évidente, du fait qu'il est une synthèse d'éléments, un *contre autrui* qu'il faut ranger avec un *pour autrui* sous un seul concept supérieur » (Simmel 1995 : 20). Le conflit, comme le signale Simmel, est déjà la résolution des tensions entre les contraires.

Le terme de « bataille », qui se réfère à la compétition politique, est également utilisé dans les campagnes présidentielles depuis 1998. Romero Jiménez (2007) a étudié la représentation symbolique du slogan du président Chávez, désormais décédé, lors des élections de 2006. À cette occasion, Chávez dirigeait la « Bataille de Miranda », symbole de sa propagande politique en l'honneur du bicentenaire de l'arrivée de Francisco de Miranda, précurseur de l'indépendance du Venezuela en 1806.

Cette passion pour la révolution a également été portée par des artistes *pop*, connus pour leurs ballades romantiques. À la demande du gouvernement, les musiciens ont inclus dans leurs nouvelles chansons des slogans en faveur du chavisme et de la révolution. On en trouve un exemple dans *Chávez, corazón del pueblo*¹⁹, une sorte d'hymne populaire, interprété par Kauam, Omar Enrique et Los Cadillacs. Le *single* a été diffusé en boucle à la radio²⁰. Ces artistes ont collaboré à plus d'une douzaine de chansons qui ont été composées selon cette devise : faire appel à l'émotion d'un public ciblé. Le clip de *Chávez, corazón del pueblo* reprend les codes d'une activité festive : des confettis tombent du ciel, des groupes dansent dans la rue, Hugo Chávez parade sur un char suivi par ses « fans », telle une *pop star* et non un politicien. La chanson et le clip demandent non seulement d'aller voter pour un candidat, mais ils cherchent aussi à faire partie d'un réseau artistique et culturel. Les éléments musicaux et visuels empruntés à la musique *pop* permettent d'introduire la campagne politique dans un espace personnel et ainsi d'investir des niches non contrôlées par le politique.

D'autres études montrent aussi la proximité entre acte festif et révolution. Dilbar Alieva (2018) a analysé la révolution russe suivant la définition de Lénine, c'est-à-dire une « fête des opprimés et des exploités ». Elle explique que la révolution condense le non-quotidien sous la forme d'une célébration, tandis que tout ce qui n'est pas révolutionnaire est rejeté dans le non-festif. D'ailleurs, la vie quotidienne semble être totalement étrangère à la révolution.

19. COLECTIVO REVOLUCIONARIO MÉRIDA, 2012. « Video "Chávez, corazón del pueblo", Hany Kauam, Los Cadillacs y Omar Enrique, Campaña Carabobo (2012) », vidéo disponible sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=I0xj9MLP_u8 (consulté le 27 mai 2020).

20. Voir Tosta (2016).

Cette dernière, comprise comme une célébration, « devient l'incarnation d'un activisme enthousiaste et d'un effort laborieux, plutôt qu'une affaire de repos ou de détente ». Selon Agamben (2011), la célébration inclut les événements inopérants, libérés et suspendus de leur « économie », ainsi que des raisons et des objectifs qui les définissent en jours ouvrables.

Ayala Diago (1998), dans son article « Fête et coup d'État en Colombie », montre la façon dont les gouverneurs, profitant de l'enthousiasme populaire qui a accompagné l'arrivée au pouvoir du général Gustavo Rojas Pinilla en 1953, ont inventé et institué une nouvelle « fête civique ». Il explique que cette fête n'était qu'une stratégie pour unifier les élites politiques en accord avec leur culture religieuse : paix, justice et pardon. La fête a également légitimé des acteurs sociaux nouvellement entrés dans l'arène politique, notamment les militaires de tous grades qui occupaient des postes exécutifs dans le pays.

Au Venezuela, l'opposition a récemment fait sienne la stratégie de la « Révolution bolivarienne » d'Hugo Chávez qui consiste à mobiliser et instituer des fêtes. Le 23 janvier 2019, un mois avant le passage de l'aide humanitaire à la frontière et les concerts VAL et HOV, Juan Guaidó a été élu président par « intérim ». Cette date coïncide avec une fête nationale vénézuélienne qui célèbre le 23 janvier 1958, jour où un coup d'État a mis fin à la dictature du général Marcos Pérez Jiménez et l'a contraint à quitter le pays. L'élection de Guaidó contient ainsi la célébration d'un ordre symbolique associé à la résistance et à la démocratie.

On pourrait élargir ces définitions de la fête pour l'envisager comme une action collective dans laquelle le conflit est utilisé pour contester l'ordre démocratique au profit d'un ordre social et politique fantasmé. Il faut ici comprendre le politique comme l'acte festif qui permet d'échapper aux problèmes sociaux. En suivant cette logique, la musique et les concerts humanitaires fonctionnent comme des expériences échappatoires qui agissent sur la « reconfiguration du sensible » (Rancière 2000). De ces pratiques subjectives sont nés des discours construits sur l'affrontement, la paix, l'humanitaire et la loyauté.

Au Venezuela, cette atmosphère festive s'est étendue au-delà même des circonstances électorales, pour devenir une sorte de politique économique. Les dépenses consacrées aux célébrations ont considérablement augmenté depuis le début de la « Révolution bolivarienne » d'Hugo Chávez, à rebours du discours socialiste qui préconisait une amélioration de l'économie par la redistribution des revenus pétroliers. À cet égard, Saint-Upéry signale la « frénésie de consommation qui entraîne dans une spectaculaire ronde de

luxue et de frivolité les dizaines de milliers de clients quotidiens des centres commerciaux géants, des restaurants de luxe et des discothèques branchées de Caracas, sans interruption du lundi matin au dimanche soir » (Saint-Upéry 2007 : 105). Une autre lecture de ce phénomène y voit la promotion de comportements festifs, hédonistes, qui seraient en accord avec la fête comme révolution : dépenser, s'évader de la vie quotidienne, dans la joie et en communion avec les autres.

Dans un contexte où la célébration oriente les régimes de perception, l'espace public nécessite un nouveau cadre d'analyse. L'acte festif fonctionne comme une manifestation exacerbant les émotions qui ne trouvent pas leur expression dans une sphère publique ; depuis plus de quinze ans, la « Révolution bolivarienne » a fonctionné suivant une logique qui combine l'acte festif, la culture et l'humanitaire, tandis que l'opposition a dénoncé ses excès. Cependant, cette situation prend un tournant lors du concert VAL : la représentation de l'aide humanitaire se transforme en activité festive comme en contestation politique, et devient une confrontation symbolique avec le régime de Maduro.

Discours de résistance comme forme artistique

Dans la vidéo promotionnelle du VAL, Lele Pons, une *youtubeuse* et *blogueuse* vénézuélienne installée aux États-Unis, explique que le but du concert était exclusivement humanitaire, car il visait à « attirer l'attention du monde sur une crise inacceptable et évitable [...] et à faire pression sur ceux qui sont au pouvoir pour que nous puissions aider notre population au Venezuela²¹ ». Ce message est devenu l'un des principaux arguments de la promotion du concert. Dans une autre interview, Richard Branson expliquait comment il entendait convaincre les forces militaires de le laisser aider la population : « Nous allons essayer de convaincre les forces militaires avec aide, amour, d'une manière hippie, de laisser entrer l'aide humanitaire²². » Branson s'est dit inspiré par le Concert de Bangladesh, le Live Aid, et la façon dont ils « mettent le monde en action²³ ».

21. VENEZUELA AID LIVE, 2019. « Lele Pons - Venezuela Aid Live », vidéo disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=7zgMFcuPFHY> (consulté le 25 mai 2020).

22. CNN EN ESPAÑOL, 2019. « Venezuela Live Help: Richard Branson anticipó "batalla de conciertos" », vidéo disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=03JyhmTpvgl> (consulté le 27 mai 2020).

23. Voir Nagesh (2019).

Lors de la diffusion du concert VAL sur la chaîne d'information Venezuela sin Censura, les performances des artistes sur scène alternaient avec les discours en faveur du passage de l'aide humanitaire des présidents Iván Duque, pour la Colombie, Sebastián Piñera, pour le Chili, Mario Abdo, pour le Paraguay, et du vice-président américain, Mike Pence. Ces figures politiques, sans être présentes sur scène, étaient également bien représentées par les interprètes :

« Votre visite d'aujourd'hui en Colombie, où vous venez exprimer votre fraternité pour une cause humanitaire, nous honore [...]. Je voudrais rappeler qu'aujourd'hui le monde est présent ici à Cúcuta, parce que le monde est conscient que le Venezuela doit être libéré de la dictature honteuse qui a ruiné ce pays [...]. Nous sommes unis pour une cause humanitaire. »

Iván Duque, président de la Colombie²⁴

« Merci à notre chère Colombie et aux États-Unis, pour l'aide et la solidarité qu'ils nous ont apportées [...]. Après vingt ans de dictature marxiste et populiste, ça suffit. Assez des dictatures de gauche en Amérique latine. Merci, Monsieur le Président Guaidó. »

José Luis Rodriguez « El Puma »²⁵

Les artistes, les diplomates et les politiques suivaient, à l'unisson, une même ligne discursive : la reconnaissance d'une autorité légitime qui défend l'aide humanitaire, des valeurs universelles, et le rejet de ceux qui ne soutiennent pas cet ordre moral. Parce qu'à travers les célébrités, les imaginaires et les visions du monde sont ouverts, façonnés et construits (Yrjölä 2012 : 365)²⁶, ces dernières avaient ici pour rôle de traduire l'appel à la paix et à l'aide humanitaire sur une frontière bloquée par des militaires. Plusieurs chanteurs ont ainsi contesté le gouvernement de Maduro au profit d'un soutien à l'aide humanitaire, à l'image du Vénézuélien Carlos Baute qui s'est

24. VENEZUELA SIN CENSURA, 2019. «Concierto por Venezuela en el Venezuela Aid Live. En directo», vidéo disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=kxv0vR8pz5s>.

25. *Idem*.

26. Texte original en anglais : « Celebrities not only articulate and organise specific cultural and social norms, values and human ideals, but through them imaginaries and world-views—political geographies and temporalities—are opened, shaped and built. »

exprimé, au nom de la volonté collective, pour un changement de régime : « Vénézuéliens, pour la première fois depuis vingt ans, nous, persécutés de l'opposition, voulons que l'usurpation cesse²⁷. »

En guise de réponse, Roger Waters, ancien guitariste de Pink Floyd, est apparu comme la vedette principale du HOV et le défenseur de la légitimité de l'événement²⁸. Dans une vidéo promotionnelle, Waters a en effet critiqué le sentimentalisme de Branson et qualifié son initiative de « *Live Aid-ish* », arguant qu'elle n'avait rien à voir avec la démocratie, la liberté, encore moins avec l'aide humanitaire. En prenant en compte deux éléments politiques – la démocratie et la liberté –, Waters a ainsi séparé la question humanitaire de la question politique pour disqualifier le concert VAL. Pourtant, le témoignage de Waters, sorte de contre-narration opposée au discours du VAL, nie la gravité de la pénurie, de la répression et de la persécution politique dans le pays.

Dans le même ordre d'idées, Diosdado Cabello, président de l'Assemblée nationale constituante²⁹, a fait une série de déclarations sur les réseaux sociaux et dans la presse, dans l'intention de distinguer l'action « réelle » du gouvernement vénézuélien du « spectacle médiatique » de l'opposition. Le « réel » désigne ici la force militaire, contre la « lutte pacifique et humanitaire » proclamée par le VAL :

« #Unioncivicomilitar pour la patrie alors que le “leadership” de l'opposition se prépare pour son spectacle : lumières, caméra, action, le peuple patriotique et notre FANB sont préparés depuis des années pour défendre la patrie dans la vie réelle, dans la rue, unis, prêts à tout, Nous vaincrons ! »

Selon Cabello, le concert HOV sert à montrer qu'il existe une union civilo-militaire prête à faire face à une menace d'invasion par les États-Unis. Cette union a été promue dans une atmosphère de fête et de paix, typique

27. VENEZUELA SIN CENSURA, 2019. « Concierto por Venezuela en el Venezuela Aid Live. En directo », vidéo disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=kxv0vR8pz5s>.

28. RT, 2019. « Roger Waters slams “humanitarian” concert for Venezuela », vidéo disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=wKcM0EQIjqs>.

29. L'Assemblée nationale constituante est un parlement désigné par le président Nicolás Maduro afin de rédiger une nouvelle Constitution pour le pays. Elle a été créée comme un organe parallèle de législation avec la participation unique des partis politiques favorables à la « Révolution bolivarienne ». L'un des objectifs déclarés est de protéger cette révolution : le décret de convocation parle d'étendre les pouvoirs de la justice pour « éradiquer l'impunité », « les crimes contre le pays » et « l'ingérence internationale » (Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información 2017).

des concerts humanitaires. Pour le gouvernement de Nicolás Maduro, le spectacle c'est l'opposition, mais le réel c'est la guerre. En conséquence, la mobilisation des militaires et des milices boliviariennes est nécessaire, et donc réelle, pour combattre une supposée menace qui prend la forme d'un spectacle.

De même que pour le concert VAL, le répertoire musical du HOV était très large (pop, rock, rap, hip-hop, entre autres), mais se concentrait principalement sur la musique *llanera*, le rap et le merengue. Les slogans sur « la défense de la souveraineté du pays » ont été répétés dans presque toutes les interventions, certains artistes allant même jusqu'à se tourner vers l'armée et exprimer leur soutien aux milices boliviariennes :

« Ils parlent d'aide humanitaire
ceux qui imposent la misère
depuis la Colombie, la Thaïlande,
qui maltraitent leur propre population sans compassion,
toutes les excuses valaient l'invasion,
mais l'armée qui n'est pas corrompue et les milices populaires
vont les arrêter.
Descendons dans la rue, dénonçons dans tous les coins la guerre
impérialiste, aidons le peuple vénézuélien à résister,
nous ne pouvons tolérer un autre massacre,
je ne vais pas rester les bras croisés et attendre qu'ils soient tués³⁰ ».

Sur scène, le discours enjoignant la résistance faisait écho aux déclarations du ministre de la Défense et du président de l'Assemblée constituante. Il convient de noter que le mot de « résistance » appartient originellement au lexique des gouvernés, pourtant, les hommes politiques et les musiciens qui soutenaient le HOV parlaient de la « résistance » du gouvernement de Maduro à une supposée invasion internationale. Ce détournement lexical permettait de dédouaner les militaires bloquant la frontière et de les présenter non comme les responsables de la répression, mais au contraire comme ceux qui s'y opposaient, ceux qui s'érigeaient contre les abus d'une puissance

30. LUIGINO BRACCI ROA – SITUACIÓN EN VENEZUELA, 2019. « Pablo Hasel e Intifada en concierto "Manos fuera de Venezuela", 22 febrero 2019 », 22 février 2019, vidéo disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=89yiVY7UejA&t=1863s> (consulté le 25 mai 2020).

internationale; en un mot, cette représentation permettait de les absoudre d'éventuels actes violents (Marzano 2011).

Le 23 février 2019, alors que le concert VAL est terminé, le HOV poursuit les festivités. Ce même jour est organisé le passage forcé de plusieurs convois humanitaires vers le Venezuela; la plupart resteront stationnés à la frontière et quelques-uns finiront par être détruits. La couverture de ces affrontements passe inaperçue dans la plupart des médias vénézuéliens – sous contrôle gouvernemental – qui diffusent ce jour-là un discours de Maduro à Caracas.

Mise en scène des désaccords humanitaires

De fait, l'hostilité des gouvernements d'Hugo Chávez et de Nicolás Maduro s'explique par l'instrumentalisation de l'action humanitaire et de ce qu'elle représente, sous prétexte d'une solidarité étatique³¹. En effet, ces dernières années, le terme « humanitaire » a été stigmatisé par le régime comme instrument de la politique interventionniste américaine³². Pour cette raison, le gouvernement de Nicolás Maduro a exprimé sa défiance à l'égard du système international humanitaire³³.

Depuis 2016, face à la crise économique et sociale que traverse le pays et à la fragilité de sa stabilité interne, le président Maduro a mis en place un appareil intermédiaire géré par l'armée vénézuélienne pour réglementer la réception et la distribution de l'aide humanitaire au Venezuela. Ce dispositif a permis au gouvernement de Maduro de devenir le principal administrateur des ressources humanitaires qui entrent dans le pays; l'annonce du passage des convois humanitaires soutenus par Juan Guaidó est ainsi venue contester son monopole humanitaire. En ce sens, il est nécessaire de s'interroger sur la manière dont les luttes politiques délimitent l'humanitaire.

L'ingérence des deux hommes politiques dans la gestion de l'aide humanitaire se démarque de la « neutralité » recommandée par les agences interna-

31. Sur l'implication des militaires dans le système d'aide humanitaire étatique au Venezuela, voir les travaux de Paula Vásquez Lezama (2011, 2014, 2019).

32. Cela étant, plusieurs acteurs sont déjà présents et mobilisés au Venezuela : entre autres, le Comité international de la Croix-Rouge (CICR), Amnesty International, ou encore l'Organisation des Nations unies, qui gèrent des fonds humanitaires dans le pays depuis plusieurs mois.

33. En 1999, le président Hugo Chávez a rejeté l'offre du gouvernement américain de reconstruire la bande côtière de Caracas, dévastée par des glissements de terrain et des inondations, notamment dans l'État de Vargas. Chávez craignait que les Marins américains « envahissent » le pays. Voir Vinogradoff (2016).

tionales³⁴. De fait, cette supposée neutralité humanitaire est critiquée par les deux camps, d'un côté, car elle est placée sous le contrôle des réseaux militaires vénézuéliens, de l'autre, parce qu'elle reçoit le soutien des États-Unis. Ainsi, les discussions sur ce qui est ou n'est pas considéré comme une action humanitaire entrent dans un « discours moral stratégique » (Chouliaraki 2013) : le « peuple vénézuélien » est invité en tant que public d'une scène musicale, quand les militaires deviennent le public d'une scène politique. En effet, pour le gouvernement de Guaidó, l'un des objectifs de la médiatisation de l'événement était de convaincre les soldats vénézuéliens de soutenir l'aide humanitaire de manière « pacifique » et « morale », sous l'égide d'organismes internationaux, tels que l'Agence des États-Unis pour le développement international (USAID) et l'Office of Foreign Disaster Assistance (OFDA)³⁵. Trois jours après le VAL, plus de 270 militaires ont fui le pays, selon les autorités colombiennes de l'immigration. Pourtant, cette désertion n'a pas suffi pour transformer le contrôle humanitaire, encore moins la crise politique que connaît le pays.

Depuis la « bataille des concerts », la crise vénézuélienne a continué d'attirer l'attention de la communauté internationale. Deux mois plus tard, le gouvernement de Maduro a signé un accord avec le Comité international de la Croix-Rouge pour permettre l'entrée et la distribution de ressources sous le contrôle de l'État. En juillet 2019, la livraison de nouvelles cargaisons a été saluée par Guaidó, qui a remercié « la contribution et les efforts pour fournir l'aide nécessaire à notre peuple³⁶ ». Chacun a ainsi fêté la victoire après une bataille symbolique, sans qu'elle ne modifie le rapport de forces dans le pays.

À mesure que les dirigeants politiques ont occupé l'espace dédié à l'aide humanitaire, le champ d'action des activistes citoyens s'est considérablement réduit ou a été rendu illégal. Depuis les concerts humanitaires, le gouvernement de Maduro a en effet renforcé les contrôles des ONG vénézuéliennes et des agences internationales d'aide humanitaire. À ce sujet, le responsable d'une association spécialisée dans l'importation de médicaments rétroviraux et antipaludiques au Venezuela a commenté :

34. Le jour même où les dons ont commencé à arriver à Cúcuta, le CICR et la Croix-Rouge colombienne ont fait part de leur décision de ne pas participer aux initiatives d'assistance. Voir Peña (2019).

35. Voir Infobae (2019).

36. Voir *Diario Las Americas* (2019).

« Quand l'aide de Guaidó est entrée dans le pays, la persécution de tout ce que le gouvernement de Nicolás Maduro considérait comme aide humanitaire a commencé [...]. Nous avons alors été obligés de créer un modèle pour ne pas travailler dans le cadre de l'aide humanitaire, car cela a toujours été une question politique très forte et ça a fermé des portes. Nous apportons de l'aide sous la forme d'une coopération internationale. Pour leur part, la Croix-Rouge et l'Agence des Nations unies sont ligotées; pour rester au Venezuela, elles sont rattachées à ce régime. Le problème de la Croix-Rouge est que ce sont des demi-mesures qui ne serviront à rien. Cette aide humanitaire, au Venezuela, a une teinte politique. Le terme que nous utilisons est celui d'assistance humanitaire. Et, en réalité, les principes sont ceux de l'aide humanitaire. Le régime utilise le terme de coopération, qui est identique à celui d'aide. »

Communication personnelle, 25 juillet 2019

Conclusion

Dans ce chapitre, je me suis efforcé de montrer que les concerts humanitaires VAL et HOV représentent des manifestations festives qui ont pu servir à la défense ou à la contestation du pouvoir en place. De nombreux acteurs ont contribué à la légitimation de ces actions – musiciens, diplomates, politiques et philanthropes. Ces concerts participent d'une stratégie qui privilégie la mobilisation d'un « peuple » en tant que public d'un acte festif par rapport à la revendication de certains droits sociaux ou démocratiques.

Du fait de l'absence d'accord politique entre les deux factions s'affrontant lors de cette « bataille des concerts », la confrontation s'est exprimée de façon symbolique à travers l'aide humanitaire et la musique, reconnues pour leur supposée « neutralité ». Cela a permis aux deux camps de mener, dans un contexte de violence normalisée, un affrontement « non violent ». Cette disposition semble être un héritage de la « Révolution bolivarienne » : la fête, tout en se présentant comme un acte pacifique, embellit l'affrontement. Elle exclut toute violence physique, mais procède au rejet de l'adversaire. Ainsi, il n'est pas incohérent que le concert du gouvernement ait revendiqué la résistance à une dictature, représentée par l'opposition, quand les membres de cette opposition utilisaient la même démarche festive pour exiger des droits humanitaires d'un gouvernement qu'ils ne reconnaissent pas et qu'ils qualifient d'autoritaire.

J'identifie donc deux stratégies de pouvoir et de résistance : d'un côté, celle d'une opposition qui essaye de dépolitiser son action en se réclamant des principes de l'aide humanitaire afin de mener une lutte contre un gouvernement autoritaire ; de l'autre, la stratégie d'un gouvernement « révolutionnaire » qui reprend les codes de l'aide humanitaire et de la résistance, au nom de la continuité d'une tradition, face à quoi l'opposition se retrouve désarmée, symboliquement et militairement.

La fête permet de comprendre comment la résistance devient une stratégie pour une élite qui cherche à construire une nouvelle réalité politique dans un contexte de violence et de répression. Loin des problèmes sociaux, elle reste confinée à un espace symbolique qui défie ou défend un pouvoir, mais qui ne le touche pas.

Bibliographie

AGAMBEN Giorgio, 2011. *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

ALIEVA Dilbar, 2018. « La révolution et la fête », *Sociétés*, vol. 4, n° 142 : 57-64. <https://doi.org/10.3917/soc.142.0057>.

ÁVILA Keymer, 2019. « Venezuela », in Catalina Pérez Correa, Carlos Silva Forné et Ignacio Cano (coord.), *Monitor del uso de la fuerza letal en América Latina: un estudio comparativo de Brasil, Colombia, El Salvador, México y Venezuela*, Aguascalientes, Centro de Investigación y Docencia Económicas : 133-161.

AYALA DIAGO César Augusto, 1998. « Fiesta y golpe de estado en Colombia », *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, n° 25 : 274-308.

BOURGOIS Philippe et HEWLETT Corinne, 2012. « Théoriser la violence en Amérique », *L'Homme*, n° 203-204 : 136-168. <https://doi.org/10.4000/lhomme.23121>.

CHOULIARAKI Lilie, 2013. *The Ironic Spectator. Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*, Cambridge, Polity Press.

CODACCIONI Vanessa, 2019. *Répressions. L'État face aux contestations politiques*, Paris, Textuel (Petite encyclopédie critique).

COTTLE Simon, 2006. « Mediatized rituals: beyond manufacturing consent », *Media, Culture & Society*, vol. 28, n° 3 : 411-432. <https://doi.org/10.1177/0163443706062910>.

CUTTITTA Paolo, 2015. « La frontière Lampedusa. Mises en intrigue du sécuritaire et de l'humanitaire » [trad. Évelyne Ritaine], *Cultures & Conflits*, n° 99-100 : 99-115. <https://doi.org/10.4000/conflits.19101>.

DAYAN Daniel, 2006. « Chapitre 6. Quand montrer c'est faire », in Daniel Dayan (dir.), *La terreur spectacle. Terrorisme et télévision*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur : 165-184 (Médias-recherches). <https://doi.org/10.3917/dbu.dayan.2006.01.0165>.

DE GENOVA Nicholas P., 2002. « Migrant "illegality" and deportability in everyday life », *Annual Review of Anthropology*, n° 31 : 419-447.

FOUCAULT Michel, 2001 [1994]. *Dits et écrits, 1954-1988. II. 1976-1988*, Paris, Gallimard (Quarto).

MARSH Hazel, 2016. *Hugo Chávez, Ali Primera and Venezuela. The Politics of Music in Latin America*, Londres, Palgrave Macmillan.

MARZANO Michela (dir.), 2011. *Dictionnaire de la violence*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige).

MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA COMUNICACIÓN Y LA INFORMACIÓN, 2017. «Documento para el estudio Asamblea Nacional Constituyente», *minci.gob.ve*, 12 mai 2017, disponible sur: <<http://www.minci.gob.ve/vea-aqui-decreto-convocatoria-asamblea-nacional-constituyente/>> [dernière consultation mai 2020].

RANCIÈRE Jacques, 2000. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.

ROMERO JIMÉNEZ Juan Eduardo, 2007. «Las elecciones presidenciales en Venezuela 2006», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Questions du temps présent 2007*, en ligne: <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/3900>>.

SAINT-UPÉRY Marc, 2007. *Le rêve de Bolívar. Le défi des gauches sud-américaines*, Paris, La Découverte.

SIMMEL Georg, 1995. *Le conflit* [trad. Sibylle Muller], Paris, Circé.

STREET John, 2003. «“Fight the power”: The politics of music and the music of politics», *Government and Opposition*, vol. 38, n° 1: 113-130. <https://doi.org/10.1111/1477-7053.00007>.

STREET John, HAGUE Seth et SAVIGNY Heather, 2007. «Playing to the crowd: The role of music and musicians in political participation», *The British Journal of Politics and International*

Relations, vol. 10, n° 2: 269-285. <https://doi.org/10.1111/j.1467-856x.2007.00299.x>.

VÁSQUEZ LEZAMA Paula, 2011. «L'action publique humanitaire. La militarisation de la prise en charge des sinistrés de La Tragedia (Venezuela)», *Ethnologie française*, vol. 41, n° 3: 473-482. <https://doi.org/10.3917/ethn.113.0473>.

—, 2014. *Le chavisme. Un militarisme compassionnel*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (Le bien) commun).

—, 2019. «Distorsions des politiques d'alimentation de la “révolution bolivarienne”. Crise de l'approvisionnement et politisation des contrôles au Venezuela», *Revue internationale des études du développement*, vol. 1, n° 237: 191-210. <https://doi.org/10.3917/ried.237.0191>.

VELASCO-PUFLEAU Luis, 2013. «Chansons humanitaires, dépolitisation des conflits et moralisation des relations internationales à la fin de la guerre froide», *Relations internationales*, vol. 4, n° 156: 109-123. <https://doi.org/10.3917/ri.156.0109>.

YRJÖLÄ Riina, 2012. «From street into the world: Towards a politicised reading of celebrity humanitarianism», *The British Journal of Politics and International Relations*, vol. 14, n° 3: 357-374. <https://doi.org/10.1111/j.1467-856X.2011.00476.x>.

Sitographie

BCC NEWS MUNDO, 2019. «“Venezuela Aid Live” vs. “Hands off Venezuela”: así fueron los conciertos que congregaron en la frontera a los partidarios de Guaidó y Maduro», *BCC News Mundo*, 22 février 2019, disponible sur: <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-47313767>> [dernière consultation mai 2020].

CARACOL RADIO, 2019. «Por estas razones Don Omar decidió donar 1 millón de dólares a Venezuela», *caracol.com*, 22 février 2019, disponible sur: <<https://caracol.com.co/radio/2019/02/23/tenden->

[cias/1550876729_149167.html](https://caracol.com.co/radio/2019/02/23/tendencias/1550876729_149167.html)> [dernière consultation mai 2020].

CASEY Nicholas, LINARES Albinson et KURMANAEV Anatoly, 2019. «Cierres fronterizos, choques violentos y poca ayuda humanitaria en Venezuela», *The New York Times*, 23 février 2019, disponible sur: <<https://www.nytimes.com/es/2019/02/23/espanol/america-latina/ayuda-humanitaria-venezuela.html>> [dernière consultation mai 2020].

DIARIO LAS AMERICAS, 2019. «Guaidó celebra la ayuda de la Cruz Roja “a pesar del régimen indolente”», *diariolasamericas.com*, 31 juillet 2019, disponible sur: <<https://www>

diariolasamericas.com/america-latina/guaido-celebra-la-ayuda-la-cruz-roja-a-pesar-del-regimen-indolente-n4181860> [dernière consultation mai 2020].

DOMÍNGUEZ Claudia, 2019. « Ministro de Defensa de Venezuela, Padrino López, apoya a Maduro y lanza advertencia: "Van a tener que pasar por estos cadáveres" », *cnn.espanol.cnn.com*, 19 février 2019, disponible sur : <<https://cnn.espanol.cnn.com/2019/02/19/ministro-de-defensa-de-venezuela-padrino-lopez-apoya-a-maduro-y-lanza-advertencia-van-a-tener-que-pasar-por-estos-cadaveres/>> [dernière consultation mai 2020].

EL NACIONAL, 2018. « Se cumplieron 10 años del concierto "Paz sin Fronteras" », *elnacional.com*, 16 mars 2018, disponible sur : <<https://www.elnacional.com/mundo/cumplieron-anos-del-concierto-paz-sin-fronteras-227191/>> [dernière consultation mai 2020].

EL PAÍS, 2008. « Música para la paz sin fronteras », *elpais.com*, 12 mars 2008, disponible sur : <https://elpais.com/cultura/2008/03/12/actualidad/1205276403_850215.html> [dernière consultation mai 2020].

GONZÁLEZ Yuneidi, 2017. « Conmemoración de la Milicia Nacional Bolivariana », *www.presidencia.gob.ve*, disponible sur : <http://www.presidencia.gob.ve/Site/Web/Principal/paginas/classMostrarEvento3.php?id_evento=4588> [dernière consultation mai 2020].

INFOBAE, 2019. « Los primeros militares que desertaron el 23 de febrero revelaron por qué se animaron a abandonar a Maduro », *infobae.com*, 26 février 2019, disponible sur : <<https://www.infobae.com/america/venezuela/2019/02/26/vi-morir-a-mi-hijo-recien-nacido-en-15-minutos-los-primeros-militares-que-desertaron-el-23-de-febrero-contaron-porque-se-animaron-a-abandonar-a-maduro/>> [dernière consultation mai 2020].

NAGESH A., 2019. « Venezuela Aid Live: Why is Branson being told to "back off"? », *BBC News*, 12 mai 2019, disponible sur : <<https://www.bbc.com/news/world-latin-america-47271182>> [dernière consultation octobre 2020].

PEÑA Juliana, 2019. « El trasfondo político de llamar "ayuda humanitaria" a las donaciones », *Proyecto Migración Venezuela*, 13 mai 2019, disponible sur : <<https://migravenezuela.com/web/articulo/por-que-no-es-ayuda-humanitaria-los-alimentos-y-medicamentos-que-llegan-para-venezuela-951>> [dernière consultation mai 2020].

PONTE Gabriela, 2019. « Entrevista con Juan Guaidó: "Yo soy el primer interesado en aclarar lo que ha sucedido en Cúcuta con el dinero" », *abc.es*, 21 juin 2019, disponible sur : <https://www.abc.es/internacional/abci-entrevista-juan-guaido-201906192313_noticia.html> [dernière consultation mai 2020].

PSUV, 2008. « PSUV lanza el disco "Música para la batalla" », *psuv.org.ve*, 6 novembre 2008, disponible sur : <<http://www.psuv.org.ve/temas/noticias/PSUV-lanza-el-disco-Musica-para-la-batalla/#.XVFzeS3pMzV>> [dernière consultation mai 2020].

ROJAS ÁNGEL César, 2019. « #Venezuela-Hoy: cierre "total temporal" de la frontera por órdenes de Nicolás Maduro previo a entrega de ayuda humanitaria », *france24.com*, 23 février 2019, disponible sur : <<https://www.france24.com/es/20190223-venezuelahoy-cierre-frontera-ayuda-conciertos>> [dernière consultation mai 2020].

TOSTA Andrea, 2016. « Un Chávez para cada campaña », *elestimulo.com*, 5 mars 2016, disponible sur : <<https://elestimulo.com/climax/un-chavez-para-cada-campana/>> [dernière consultation mai 2020].

VINOGRADOFF Ludmila, 2016. « ¿Por qué Maduro bloquea la ayuda humanitaria para Venezuela? », *abc.es*, 15 novembre 2016, disponible sur : <https://www.abc.es/internacional/abci-maduro-bloquea-ayuda-humanitaria-para-venezuela-201611150303_noticia.html> [dernière consultation mai 2020].

Vidéos

CNN EN ESPAÑOL, 2019. «Venezuela Live Help: Richard Branson anticipó “batalla de conciertos”», vidéo disponible sur YouTube : <<https://www.youtube.com/watch?v=03JyhmTpvgI>> [dernière consultation mai 2020].

COLECTIVO REVOLUCIONARIO MÉRIDA, 2012. «Video “Chávez, corazón del pueblo” Hany Kauam, Los Cadillacs y Omar Enrique, Campaña Carabobo (2012)», vidéo disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=IOxj9MLP_u8> [dernière consultation mai 2020].

LUIGINO BRACCI ROA – SITUACIÓN EN VENEZUELA, 2019. «Pablo Hasel e Intifada en concierto “Manos fuera de Venezuela”, 22 febrero 2019», 22 février 2019, vidéo disponible sur YouTube : <<https://www.youtube.com/>

[watch?v=89yiVY7UejA&t=1863s](https://www.youtube.com/watch?v=89yiVY7UejA&t=1863s)> [dernière consultation mai 2020].

RT, 2019. «Roger Waters slams “humanitarian” concert for Venezuela», vidéo disponible sur YouTube : <<https://www.youtube.com/watch?v=wKcM0EQIJqs>> [dernière consultation juin 2020].

VENEZUELA AID LIVE, 2019. «Lele Pons - Venezuela Aid Live», vidéo disponible sur YouTube : <<https://www.youtube.com/watch?v=7zgMFcuPFHY>> [dernière consultation mai 2020].

VENEZUELA SIN CENSURA, 2019. «Concierto por Venezuela en el Venezuela Aid Live. En directo», vidéo disponible sur YouTube : <<https://www.youtube.com/watch?v=kxv0vR8pz5s>> [dernière consultation juin 2020].

Après la catastrophe, la musique

Le cas du festival humanitaire Vanuatu Wan Voes Kivhan¹

Monika Stern et Jean-Pierre Sam

Introduction

Le 13 mars 2015, le cyclone Pam, d'une intensité jamais enregistrée pour le Vanuatu, frappait cet archipel mélanésien de plein fouet. Si le nombre de morts a été relativement bas en regard de la force du phénomène, les dégâts matériels ont été énormes². De nombreuses personnes se sont retrouvées sans eau potable ni nourriture, sans logement, dans des abris improvisés ou dans des centres d'hébergement mis en place par différents organismes. Cette catastrophe a suscité un déferlement médiatique à l'échelle internationale (bien que de courte durée) qui contrastait fortement avec le silence habituel des médias au sujet de ce petit pays. Dès la fin du cyclone, des flots d'aide humanitaire ont convergé vers l'archipel. En conséquence, beaucoup d'encre a coulé, tant sur la manière dont cette aide a été apportée (Calandra 2017; Garcia 2017; Hazelgrove-Planel 2015; Vachette *et al.* 2017) que sur les modèles économiques et de développement qui l'ont sous-

1. Les informations pour ce chapitre ont pu être approfondies durant des séjours de terrain réalisés en 2016 et en 2018 avec des financements de l'Australian Research Council, dans le cadre du projet « Music, Mobile Phones and Community Justice in Melanesia » porté par Denis Crowley (Macquarie University, Sydney) et du CREDO (Centre de recherche et de documentation sur l'Océanie, université d'Aix-Marseille, CNRS, EHESS). Nous tenons également à remercier Maëlle Calandra, Laurent Dousset et Marie Durand pour leurs relectures et commentaires de fond, très précieux, ainsi que les collègues du CREDO qui ont fait des remarques sur une première version de ce travail présentée lors d'un séminaire du laboratoire. Nos remerciements sincères vont également à Manuel David pour les corrections stylistiques qu'il a pu y apporter.

2. Selon le gouvernement du Vanuatu, 188 000 personnes (60 % des habitants du pays) auraient été touchées par les dégâts du cyclone et 11 personnes auraient péri (Government of Vanuatu 2015: 4).

tendue (Wittersheim 2015 ; De Pracontal 2015). Plusieurs auteurs ont mis en évidence des tensions et des enjeux de pouvoir, non seulement entre les organisations non gouvernementales (ONG) installées depuis longtemps dans l'archipel et celles fraîchement arrivées, mais également entre les ONG et le gouvernement. Néanmoins, en raison de l'ampleur des dégâts causés par le cyclone Pam, les organismes locaux et internationaux déjà sur place n'auraient pas pu subvenir seuls aux besoins urgents liés à la reconstruction. Pour la première fois, un président du Vanuatu sollicite officiellement l'aide internationale (Vachette *et al.* 2017 : 316-317).

En parallèle, de nombreuses initiatives locales de reconstruction ont également émergé. Elles témoignent d'une forte capacité d'action des habitants et s'opposent aux images de vulnérabilité qui leur sont souvent attribuées par les organismes d'aide et de développement internationaux. Elles révèlent aussi les imbrications des valeurs et des enjeux qui ont constitué les ressorts des actions menées par la société civile du Vanuatu³.

Quelques semaines seulement après le passage du cyclone, les musiciens de la capitale de l'archipel, Port-Vila, se sont organisés afin d'apporter une aide aux victimes. Le 18 avril, plus de trente musiciens locaux ont enregistré, dans le studio de la télévision nationale, un clip dédié à toutes les personnes ayant subi des dégâts. Un concert de charité a été organisé le 9 mai suivant, réunissant plus de cent musiciens, afin de collecter des dons. Le festival Vanuatu Wan Voes Kivhan⁴ (VWVK) est ainsi né grâce aux réseaux préexistants de musiciens. Depuis lors, il est renouvelé chaque année et multiplie les actions humanitaires dans différentes régions de l'archipel.

Jean-Pierre Sam⁵, co-auteur de ce chapitre, musicien à Port-Vila depuis de nombreuses années, membre de plusieurs groupes et associations, a vécu le cyclone avec sa famille. Suite à cette épreuve, il a rejoint le comité d'orga-

3. Néanmoins, nous ne rentrerons pas ici dans des débats concernant des tensions ou des enjeux de pouvoir éventuels entre les acteurs internes, ceci nous éloignerait de l'argument général de ce chapitre.

4. *Wan Voes Kivhan* : en bislama – créole à base lexicale anglaise, langue nationale véhiculaire –, « Une aide à l'unisson » ou littéralement « Une aide à une voix ». Page officielle de l'association : <https://www.facebook.com/VanuatuKivhanFestival/> (consulté le 28 avril 2020).

5. Ce chapitre n'aurait pas pu voir le jour sans les informations précieuses apportées par Jean-Pierre Sam, musicien ni-Vanuatu, membre des comités organisateurs de plusieurs festivals dont le Vanuatu Wan Voes Kivhan. Monika Stern, ethnomusicologue, travaille sur cet archipel depuis 1998 mais n'était pas présente sur le terrain au moment même du cyclone et du Kivhan Festival de mai 2015 ; c'est grâce aux échanges avec Jean-Pierre Sam et à l'organisation par son biais des entretiens *a posteriori* (lors des terrains de 2016 et 2018) que les données ont été collectées.

nisation du festival. Sa voix est présente tout au long de ce texte en guise de témoignage endogène et de réflexions concernant la catastrophe, l'aide internationale et la naissance du VWVK; l'implication forte de cet informateur principal a justifié la co-signature de ce chapitre, même si les analyses scientifiques ont été menées par la chercheuse. C'est en français qu'il a décrit son expérience dans le cadre de cette co-écriture⁶:

Jean-Pierre Sam: Nous avons tous été victimes de ce cyclone de catégorie 5. Nous avons vécu chaque seconde dans la peur d'un lendemain en sursis, cherchant des mots de réconfort pour nos enfants, alors que nous-mêmes, à un moment donné, cette nuit-là, avons perdu l'espoir. Et c'est cela qui nous a rendus forts et plus que jamais déterminés. Nous avons été épargnés, et cela allait changer beaucoup de choses dans notre vie. D'un traumatisme, nous en avons fait un cadeau que la vie nous aurait donné comme une seconde chance, et comme si chaque chose que nous devions alors entreprendre devait être bénéfique pour notre famille, notre communauté, notre pays.

À travers l'étude du VWVK, nous chercherons à déterminer en quoi cette action initiée d'une manière locale, par des acteurs des mondes musicaux de la capitale parmi lesquels se trouvent également des victimes du cyclone, constitue un contre-exemple de la plupart des travaux qui étudient des concerts et des chansons humanitaires. En effet, beaucoup mettent en avant l'éloignement entre les organisateurs ou les donateurs et les bénéficiaires de ces chansons, non seulement géographique, mais aussi d'un point de vue politico-économique (Chouliaraki 2010, 2013; Velasco-Pufleau 2013). Les appels aux dons sont la plupart du temps effectués auprès des populations des pays dits riches (Occident/Nord) pour aider les victimes des pays classés « en développement » (ou du Sud) qui sont, en outre, souvent d'anciennes colonies. Les analyses de ces manifestations humanitaires montrent qu'elles s'inscrivent dans une continuité coloniale en perpétuant des inégalités entre différentes régions du monde (Chouliaraki 2013) et en dépolitisant les problèmes en faveur de leur moralisation. La musique et les médias sont alors

6. Si cette écriture collaborative permet d'enrichir le texte en incluant une voix locale, elle rend en revanche difficile, voire même délicat, le fait de rentrer dans une analyse des tensions ou enjeux de pouvoir entre différents acteurs impliqués dans l'organisation de ce festival et des mondes musicaux de la ville. Nous espérons cependant que la richesse de cette voix interne compense cette lacune.

des outils de communication qui viennent légitimer des actions humanitaires initiées en général par l'extérieur, à destination des populations victimisées (Velasco-Pufleau 2013 : 116-118), considérées comme pauvres et vulnérables. La souffrance est ainsi mise en spectacle afin de provoquer de l'émotion, notamment la pitié; toutefois, ce procédé est fortement condamné depuis des années et a été remplacé par d'autres moyens, notamment ceux du marché des médias (dont la technologisation) et de la dé-émotionalisation⁷ (Chouliaraki 2010). Par ailleurs, une autre observation redondante de ces travaux concerne l'héroïsation ou la starisation des artistes occidentaux qui portent ces projets, ainsi que le recours aux procédés commerciaux et publicitaires de l'industrie musicale (Carlet et Seca 2005). Comment alors, face à toutes ces critiques, justifier l'action humanitaire et comment la parole peut-elle être « une forme d'expression agissante » (Boltanski 1993 : 271) ? Par le biais de l'étude du VWVK, nous verrons comment cet exemple d'action initiée à l'intérieur de la société « victime » de la catastrophe se distingue des actions musicales humanitaires élaborées à distance. La nature endogène de cette manifestation peut-elle apporter une nouvelle compréhension des actions humanitaires en général ? À une échelle locale, comment ce contexte post-cyclonique a-t-il donné un sens spécifique à la forme du festival et aux mondes musicaux de la ville ? De quelle manière les musiciens de la capitale se sont saisis de cette situation afin de légitimer et de valoriser une identité musicale urbaine⁸, indépendante des références insulaires et « traditionnelles » (*kastom*⁹) qui ont joué un rôle fondateur lors de la construction de l'État du Vanuatu à la veille de l'indépendance en 1980 ?

7. Chouliaraki (2010 : 15-16) explique que les procédés habituels de la communication ayant pour but d'éveiller les émotions par contemplation du malheur de l'autre (« *shock effect* ») ont été transformés au profit de la contemplation de soi (« *self-reflexivity* ») afin de conduire le spectateur à son propre jugement sur l'injustice et les inégalités dans le monde.

8. Nous entendons ici l'« identité musicale urbaine » comme un processus continu, multiple, en cours dans les deux centres urbains (Port-Vila et Luganville) depuis l'avènement des musiques amplifiées (années 1980), qui a pris une certaine indépendance par rapport aux identifications musicales plus locales (*kastom*, voir note suivante) enracinées dans les régions ou villages de différentes îles de l'archipel.

9. En bislama, ce mot dérivé de l'anglais *custom* a une signification complexe qui a donné lieu à de nombreux débats dans la recherche en Mélanésie, notamment sur le renouveau ou l'invention de la tradition (Keesing et Tonkinson 1982; Jolly et Thomas 1992; Sahlin 1993; Wittersheim 1999, etc.), dans lesquels nous n'entrerons pas ici. Cependant, pour une meilleure compréhension de ce chapitre, il est important de rappeler que la *kastom* se réfère aux pratiques locales qui permettent aux habitants de se distinguer des autres (Bolton 2003; Jolly 1992; Wittersheim 2006b, etc.). Ce concept a joué un rôle très important dans les revendications indépendantistes des années 1970 et dans la construction d'une identité nationale.

Après un bref panorama du paysage musical et des festivals de Port-Vila qui mettra en évidence les logiques, objectifs et caractéristiques propres à chacun d'entre eux, nous décrirons la situation particulière post-Pam, l'aide humanitaire internationale sans précédent dans l'archipel et la manière dont les musiciens y ont fait écho en mobilisant leur propre réponse locale et nationale. Enfin, nous examinerons comment les organisateurs du festival se sont efforcés de donner une image positive à une industrie musicale locale pourtant fragile.

Une « culture des festivals » ?

En Mélanésie, région dont tous les pays ont connu une histoire coloniale, le chemin vers l'indépendance est allé de pair avec une « réappropriation » des valeurs occidentales (christianisme, démocratie, socialisme¹⁰) et une « renaissance culturelle » du Pacifique » (Wittersheim 1999 : 182). Les pratiques locales (*kastom*) ont été mises en valeur par les Mélanésiens pour se distinguer des colonisateurs, notamment à travers de grands festivals : le festival des Arts du Pacifique à partir de 1972, et celui des Arts mélanésiens à partir de 1998. À l'échelle nationale, plusieurs éditions du Festival national des Arts du Vanuatu ont eu lieu en 1979, 1991 et 2009. Des événements de moindre ampleur sont fréquemment organisés dans les îles de l'archipel, à l'échelle provinciale, insulaire ou villageoise (rassemblant plusieurs villages et invitant quelques officiels, souvent en présence de touristes venus par le biais des tour-opérateurs).

Les habitants du Vanuatu, qui se nomment ni-Vanuatu depuis son indépendance, distinguent les musiques *kastom*, qu'ils voient comme étant propres à un lieu et à un groupe de personnes (souvent de même langue¹¹), des autres styles musicaux pratiqués dans le pays (string bands, musiques religieuses chrétiennes, et diverses musiques pop, essentiellement reggae et hip-hop). Les répertoires *kastom* ont joué un rôle indéniable dans la

10. Le « socialisme mélanésien » a été créé en réponse aux puissances coloniales par le mouvement indépendantiste du Vanuatu avec à sa tête le leader Walter Lini. Inspiré des modèles africains, il mettait l'accent sur les coutumes mélanésiennes, l'égalité et la chrétienté. Ce système s'est très vite heurté à des difficultés donnant lieu à de fortes critiques lui reprochant de valoriser « des nouvelles élites mélanésiennes » (Wittersheim 2006a : 64). Pour des études critiques de cette notion, voir notamment Howard (1983) et Tabani (2000).

11. Le Vanuatu détient le record mondial de la densité linguistique avec plus de cent langues océaniques (en plus du bislama, du français et de l'anglais, qui sont les trois langues officielles) pour une population de moins de 300 000 habitants.

construction d'une identité nationale au travers des festivals et des diffusions radiophoniques (Bolton 2002 [1999]). La ville est en revanche un lieu où il est difficile pour des personnes originaires de différentes îles de l'archipel de pratiquer ensemble des musiques *kastom*, dont chaque répertoire ne peut être interprété que par les seules personnes appartenant au même groupe linguistique¹². D'autres musiques s'y sont développées, dont celles qu'on appelle localement la « Pop »¹³.

Dans les années 1990, deux grands festivals de musiques urbaines ont vu le jour à Port-Vila. En 1994, la fête de la Musique est lancée par la branche locale de l'Alliance française (AF) et, en 1996, le festival national des musiques urbaines Fest'Napuan est créé par un petit groupe d'artistes, de musiciens et d'acteurs culturels locaux. Durant une quinzaine d'années, seules ces deux manifestations, gratuites pour les spectateurs et non rémunérées pour les musiciens, donnaient la possibilité à ces derniers de se produire en public¹⁴. La fête de la Musique et le Fest'Napuan ont ainsi promu et développé la création musicale urbaine et contribué à construire une certaine vision du spectacle musical : accessible et gratuit pour tous.

La fête de la Musique est sponsorisée par différentes entreprises locales : banques, fournisseurs de téléphonie, Unelco (fournisseur national d'électricité)..., certains renouvelant leur soutien chaque année, d'autres contribuant de manière épisodique. L'AF de Port-Vila est dirigée depuis plus de vingt ans par Georges Cumbo, passionné de musique, sur lequel reposent la création et l'organisation de cette fête. Il désigne chaque année un responsable d'organisation (souvent un musicien), lui-même engageant une équipe dont les membres (responsables des scènes et du matériel, techniciens du son, maîtres de cérémonie, etc.) sont rémunérés pour l'occasion.

Le Fest'Napuan, quant à lui, a lieu à la fin de chaque année calendaire et dure généralement cinq jours consécutifs. Le premier jour est réservé aux string bands (Fest'Nalenga). Le dernier jour, toujours programmé un

12. Même à l'intérieur d'un groupe linguistique, des restrictions pour interpréter certains chants, danses ou rythmes existent (voir Leach et Stern 2020).

13. Ces musiques dites « pop », bien qu'écoutées partout, ne sont que rarement pratiquées en dehors des deux villes du pays (Port-Vila et Luganville) en raison du manque de matériel (pas de réseau électrique, absence d'instruments, de lieux, etc.).

14. C'est seulement en 2010 qu'est créé un autre festival pérenne, Reggae Faea, à l'initiative des plus jeunes membres de l'organisation « Family Health », ayant pour but de sensibiliser les communautés sur la santé, la famille et les maladies sexuellement transmissibles ; d'autres festivals de plus en plus nombreux sont créés après cette date.

dimanche (Zion Fest¹⁵), est consacré aux musiques chrétiennes ; les trois jours du milieu voient se produire différents groupes pop locaux et quelques groupes internationaux invités (la plupart du temps en provenance des autres pays du Pacifique)¹⁶. Tous les groupes se produisaient gratuitement jusqu'en 2015, année où une rétribution financière leur est, pour la première fois, accordée. Chaque année, une thématique est valorisée durant le festival : l'économie traditionnelle en 2009, les femmes dans la musique en 2010, le combat contre la corruption en 2011 par exemple. Le Fest'Napuan repose lui aussi sur une personnalité clé : Ralph Regenvanu, plusieurs fois ministre, aujourd'hui leader de l'opposition, formé à l'art et à l'anthropologie, et qui fut directeur du Centre culturel du Vanuatu (VKS) de 1995 à 2006 avant de se consacrer à la politique. Président de l'association Fest'Napuan de 1999 à 2011, il demeure actif auprès du comité encore aujourd'hui. L'association Fest'Napuan est administrée par un comité d'organisation, qui recrute également pour chaque édition les responsables de la logistique. Ces différentes fonctions sont pour la plupart remplies par des musiciens, qui se produisent par ailleurs avec leurs groupes au cours du festival.

Les mêmes réseaux de musiciens et d'acteurs des mondes musicaux de la capitale se combinent à travers ces deux manifestations ; les sponsors (essentiellement privés¹⁷) sont souvent les mêmes et les deux festivals peuvent même se soutenir mutuellement : l'AF finance ainsi chaque année la venue d'un groupe néo-calédonien pour le Fest'Napuan. En plus de vingt ans d'existence, ces rassemblements ont motivé la création de nombreux groupes musicaux. Ils ont permis de structurer des réseaux informels de musiciens et ont formé plusieurs générations de personnes polyvalentes dans les domaines nécessaires à la réalisation de tels événements : *stage managers*, opérateurs du son et de la lumière, logistique d'organisation, etc.

En outre, bien que les festivals de musiques urbaines et les festivals d'art fassent appel à des réseaux d'acteurs différents, ces derniers s'organisant plutôt autour du tourisme (en travaillant avec les conseils des chefs, les *pro-*

15. Zion vient de l'anglais « Sion », il s'agit d'une référence biblique au mont Sion de Jérusalem.

16. L'édition du Fest'Napuan de 2019 a cependant été très différente des autres années : les parties Fest'Nalenga et Zion Fest n'ont pas été assurées et le festival durait quatre jours, du mercredi au samedi. D'après les témoignages, le genre string band aurait connu ces dernières années un certain déclin avec moins de groupes actifs ; quant aux responsables du Zion Fest, ils ont organisé un autre festival quelques mois auparavant, se désolidarisant ainsi du comité du Fest'Napuan.

17. Le gouvernement participe depuis quelques années au financement du Fest'Napuan à hauteur d'environ 200 000 VT (1 500 €).

vincial councils, etc.), certains personnages font partie de plusieurs réseaux, assurant des ponts entre les événements.

Enfin, les musiciens interviennent dans d'autres cadres de la vie locale. Des collectes de fonds (*fundraising*) sont fréquemment organisées par les citoyens, individus, familles et communautés, pour financer les frais de scolarité des enfants, la construction d'une nouvelle église, la reconstruction d'un quartier ou d'un village après un désastre, l'organisation d'un mariage, ou encore par un groupe de musique pour financer l'enregistrement d'un album, etc. Un ou plusieurs groupes de musique viennent souvent animer la collecte, soit bénévolement, soit contre une rétribution en nature (repas, kava, etc.) ou sous forme de cachets.

Les organisateurs du VWVK ne sont donc pas partis de rien. Tout un arrière-plan de festivals et leurs publics existaient au Vanuatu depuis de nombreuses années. Néanmoins, le contexte lié au cyclone et à l'aide humanitaire internationale a façonné le Wan Voes Kivhan Festival d'une manière différente.

L'aide humanitaire et l'émergence du Vanuatu Wan Voes Kivhan Festival

Jean-Pierre Sam : Nous sommes restés une semaine ou deux sans eau potable à Vila [...] mais dans les îles c'était plus difficile [...], il n'y avait en plus pas de nourriture [...]. L'arrivée massive de l'aide internationale était plus que bienvenue. C'était impressionnant ! Et rassurant de voir que la communauté internationale avait répondu à l'appel fait par notre président de la République. Le bruit des avions et des hélicoptères, les camions, les militaires néo-zélandais, australiens, français, fidjiens [...]. C'est resté gravé, nous n'oublierons jamais ce qu'ils ont fait pour nous, c'est ce que nous avons retenu et c'est ce qu'il faut retenir.

Ce qu'on appelle des désastres naturels (cyclones, éruptions volcaniques, tremblements de terre, raz-de-marée) est fréquent et connu au Vanuatu et, dans la plupart des cas, quand leur niveau de gravité est qualifié de « petit » ou de « moyen », ils peuvent être gérés localement. Les catastrophes qui se distinguent par leur ampleur marquent l'histoire de l'archipel et deviennent souvent des références temporelles dans les récits oraux. Ainsi, le dernier cyclone souvent évoqué dans les discours est celui de 1987, nommé Uma

et classé en catégorie 4. Cette situation a conduit des organisations internationales (l'ONU, la Banque mondiale, de nombreuses organisations non gouvernementales, puis le gouvernement du Vanuatu lui-même) à considérer le pays comme l'un des plus vulnérables au monde¹⁸ et à mettre en place des politiques de « culture du risque ». Après le cyclone Pam, l'aide internationale a été vitale et très appréciée. Cependant, une approche critique est également nécessaire. Suivant plusieurs auteurs travaillant sur ce concept (Beck 2001 [1986] ; Giddens 1991 ; Peretti-Watel 2005 ; etc.), Sandrine Revet et Julien Langumier (2013) résument les problématiques que le développement d'une « culture du risque » implique, imposant des normes établies par des experts internationaux, afin d'anticiper et de prévenir le risque. Sans elle, les populations « sont jugées démunies et vulnérables », mais sa mise en place présuppose une sorte d'« acculturation » et d'éducation au modèle imposé. Même si ces organismes s'efforcent de valoriser de plus en plus les savoirs locaux de gestion des catastrophes, les auteurs montrent que le « grand partage » persiste entre, d'un côté, les « victimes », les « sinistrés » ou les « riverains », et de l'autre les « gestionnaires », les « techniciens », les « donateurs »¹⁹ (Revet et Langumier 2013 : 11-12).

Suite à la répartition des aides reçues après le passage du cyclone Pam, plusieurs chercheurs ont souligné des relations conflictuelles ou des actions inappropriées par rapport aux réalités locales (Calandra 2017 : 294 ; Garcia 2017 : 127 ; Vachette *et al.* 2017 : 325). Les pratiques des agents internationaux de l'aide donnaient parfois aux habitants ni-Vanuatu un sentiment de dépossession vis-à-vis de l'ensemble du système de collaboration (Vachette *et al.* 2017 : 424-425) : dans un jeune pays comme le Vanuatu, le passé colonial est encore très présent dans les mémoires. De plus, depuis plusieurs années, les ventes de propriétés foncières aux étrangers sur les îles d'Efate et d'Espiritu Santo, où se trouvent Port-Vila et Luganville, donnent lieu à des

18. Le Vanuatu est également considéré par plusieurs de ces mêmes organisations comme l'un des pays les plus pauvres du monde, selon les critères de développement occidentaux. Cette classification est souvent critiquée par les habitants du Vanuatu. Son éléction au titre de pays le plus heureux du monde à deux reprises contredit d'ailleurs cela : en 2006, par une ONG londonienne ayant établi un « Happy Planet Index » (avec un indice mondial de bien-être humain et d'impact environnemental) et en 2010 par le guide Lonely Planet qui élit le Vanuatu « Happiest Country on Earth ».

19. Ce « grand partage » correspond également, comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, à celui opéré dans les actions musicales humanitaires où les organisateurs et artistes viennent des pays riches et collectent des fonds pour aider les habitants-victimes des pays qualifiés de pauvres, souvent lointains.

tensions, éveillent un fort sentiment d'expropriation et font apparaître des politiques protectionnistes. La dépendance économique du pays par rapport à l'aide internationale, très présente en permanence, est parfois interprétée comme un frein à la « vraie » indépendance, comme en témoignait déjà en 2003 la chanson *Question* du groupe reggae local XX Squad, qui s'interrogeait : « *Are we totally independant now ?* » Dans ce contexte, la dépossession des moyens d'action durant la reconstruction après le cyclone a également pu faire craindre aux habitants, aux institutions locales et au gouvernement une perte d'autonomie dans leur propre pays²⁰.

Jean-Pierre Sam : L'aide internationale a joué un rôle important mais nous devons aussi réagir par nous-mêmes. Dans nos quartiers, dans nos îles, les gens n'ont pas attendu pour reconstruire. Kivhan était la réponse des artistes, en musique... dans la joie retrouvée. On voulait partager le peu que nous avions avec ceux qui en avaient le plus besoin. Dans VWVK, il y a la voix de tout un peuple qui appelle au soutien collectif. Kivhan c'est ce que NOUS (les ni-Vanuatu), nous pouvons apporter à notre pays.

Le VWVK a été l'une des nombreuses réponses locales au cyclone Pam (Calandra 2017 ; Garcia 2017). La chanteuse Alcina Charley, citant Benson Nakou (deux des principaux organisateurs du *Kivhan*), a ainsi affirmé :

« Nous dépendons tout le temps de l'extérieur, mais pourquoi nous, qui sommes sur place, même si nous avons été tous touchés par la crise, on ne pourrait pas donner nos cœurs, nous les *man ples* [littéralement « personnes du lieu », locaux] on donne la main aux *man ples*, c'était ça l'idée principale de *Kivhan*. [...] » (Entretien du 30 mai 2018)²¹

L'idée était donc que les ni-Vanuatu se mobilisent pour les ni-Vanuatu eux-mêmes. Ce fut une nouvelle vision de l'aide : utiliser les savoir-faire locaux – mais pas nécessairement « traditionnels » – et les réseaux existants de longue date afin d'apporter une aide nationale et solidaire.

20. Jean-Pierre Olivier de Sardan montre, dans son article sur « la famine » au Niger, que les actions d'une aide humanitaire d'urgence reposent sur les mêmes principes, voire se confondent avec l'aide au développement (Olivier de Sardan 2011).

21. Toutes les traductions des entretiens ainsi que des paroles des chansons en bislama cités dans ce chapitre ont été réalisées par Monika Stern.

Pour mieux comprendre cette action, analysons le clip et la chanson officielle du VWVK Festival²². Le clip démarre sur le refrain de la chanson composée pour l'occasion par la chanteuse Alcina Charley, sur des images de paysages ravagés dans des localités rurales et d'habitants ni-Vanuatu, essentiellement des musiciens, portant des t-shirts du festival *Kivhan*, distribuant des aides/vivres dans les villages et dans les rues de Port-Vila. Les organisateurs sont filmés sur le terrain, visitant les communautés affectées. On voit ensuite les musiciens lors de leurs performances durant le Kivhan Festival ou en studio, avec des micros, casques et pupitres ; ce type d'images correspond tout à fait aux normes du genre de la chanson humanitaire (Velasco-Pufleau 2013), qui sont habituelles dans de nombreux clips internationaux réalisés pour les causes de bienfaisance, essentiellement dans les années 1980²³. Les musiciens se montrent solidaires, en groupe, s'échangeant des micros, chantant ensemble et collaborant. La parité est respectée, avec une place de choix réservée aux chanteuses : alors que le monde musical pop du Vanuatu est particulièrement masculin (Stern 2017), dominé par un reggae/hip-hop contestataire, ici, dans un contexte de reconstruction du pays, incluant aussi le monde des musiques chrétiennes, la place de la femme devient primordiale. Plusieurs générations sont représentées, des jeunes enfants jusqu'aux musiciens les plus âgés qui avaient commencé leurs carrières avant l'indépendance. Enfin, alors que les autres événements musicaux ont tendance à rassembler les musiciens par style musical, ceux présents dans le clip proviennent à la fois des mondes gospel, string band et pop. Les procédés d'appel à l'unité, au rassemblement et à la solidarité sont ainsi symbolisés par la diversité des styles musicaux, des générations et des sexes. Le refrain de la chanson, dont la voix principale est celle d'une très jeune chanteuse, Susanna, met l'accent sur la dimension familiale de la population et sur l'idée que tous les ni-Vanuatu forment une grande famille :

Refrain (2^e variante) :

Kivhan long ol mama mo papa

Kivhan long ol brata mo ol sista

Kivhan long ol olfala

22. <https://www.youtube.com/watch?v=802ldCez8Cs> (consulté le 28 avril 2020).

23. Par exemple : *Do they know it's Christmas* (1984), *We are the World* (1985), *Pour toi Arménie* (1989), ou en France la chanson *Les restos du cœur* (1986) ; ce dernier exemple promeut l'aide adressée aux personnes défavorisées du même pays que les artistes français participant à la réalisation du clip, ici la distance entre chanteurs et « victimes » est socio-économique.

*We cyclone Pam i spolem laef blong olgeta
 Kivhan long ol pikinini olsem mi,
 Oli no gat kaekae, oli nomo go long skul,
 No gat wora blong drink no gat klos...
 Yumi we yumi gat ol samting kivhan long olgeta*

Donnons un coup de main aux mamans et papas
 Donnons un coup de main aux frères et sœurs
 Donnons un coup de main aux vieux
 Dont le cyclone Pam a détruit la vie
 Donnons un coup de main aux enfants comme moi,
 Ils n'ont pas à manger, ils ne vont plus à l'école,
 N'ont pas d'eau à boire, n'ont plus de vêtements
 Nous qui avons quelque chose, donnons-leur un coup de main

Cette idée d'une nation-famille est encore mieux mise en valeur dans le 2^e couplet :

*Yumi mas save se, yumi famili nomo,
 yumi wan people yumi brata mo sista.
 From mama Nation ia,
 yumi man Vanuatu
 we Papa God i blesem,
 mekem i kam wan peles.*

On doit savoir que nous sommes une famille,
 Nous sommes un peuple, nous sommes frères et sœurs.
 Parce que c'est la mère Nation,
 Nous sommes les gens du Vanuatu
 que Dieu a béni
 Et qu'il a uni

Cet extrait présente des similitudes fortes avec l'hymne national du Vanuatu (officialisé à l'indépendance) : « *Yumi brata evriwan* » (nous sommes tous frères), « *Yumi olsem wan nomo* » (nous ne sommes qu'un), « *God I helpem yumi evriwan, hemi papa blong yumi* » (Dieu nous aide tous, il est notre Père à tous). À travers ces idées, d'un côté, d'unité, de solidarité, de liens familiaux, et de l'autre, d'un Dieu protecteur et de l'importance de la

religion, nous retrouvons là certains des éléments clés de la construction du Vanuatu indépendant il y a quarante ans. L'utilisation de la langue nationale, le *bislama*, avec des injections rappées en anglais et en français (les deux autres langues officielles du pays) est un symbole fort de la nation. La courte intervention rappée de Jean-Pierre Sam reprend la devise nationale : « [...] Nous chanterons : "*Long God yumi stanap*" [« nous nous tenons devant Dieu »] [...] ».

L'idée de reconstruire le Vanuatu après le cyclone tel qu'il a été construit après la colonisation semble donc ici importante. Le premier couplet fait allusion à l'aide internationale puis appelle les locaux de la ville à se mobiliser pour aider leurs compatriotes des îles (en ville, on parle des « îles » quand on se réfère aux régions rurales) :

*Ol kantri raon long wol aotsaed
Oli kivhan big wan,
Wes wei lo yumi, yumi ol man ples
Yumi long taon yumi mas helpem gud ol famili,
We oli safa from damage we cyclone Pam
Yumi mas kivhan
Long ol famili long ol aelan blong yumi*

Les autres pays autour du monde
Nous ont beaucoup aidés
Pourquoi pas nous, nous les locaux
Nous en ville, nous devrions aider les familles,
Qui souffrent des dégâts du cyclone Pam
Nous devons aider
Les familles dans nos îles

Deux ministres, Ralph Regenvanu et Joe Natuman (présentés parmi les donateurs), apparaissent également dans le clip. Le message principal est d'appeler tous les ni-Vanuatu à agir par et pour eux-mêmes et à s'aider mutuellement. Port-Vila a été particulièrement touché par le cyclone et a subi beaucoup de dégâts. Les musiciens, vivant pour la majorité dans la capitale, ont été parmi les victimes du cyclone ; certains ont tout perdu, d'autres n'ont presque pas été affectés, mais tous les habitants ont connu parmi leurs proches des personnes qui ont subi des dommages. Là réside la grande différence avec les actions humanitaires internationales où les

artistes et le public sont éloignés des victimes, comme nous l'avons vu en introduction. Ici, non seulement des artistes mais également des donateurs ont subi le cyclone, il n'y a pas de distanciation géographique. De même, matériellement, l'industrie musicale du Vanuatu n'est pas un domaine particulièrement lucratif, la plupart des artistes participant à l'action de VWVK n'ont pas plus de moyens financiers (en tout cas pas grâce à leurs activités musicales) que d'autres habitants de la ville. Pourtant, dans le clip, la chanson et les discours, les musiciens ne se présentent pas comme victimes. Au contraire, les urbains sont appelés à aider les ruraux, considérés comme plus touchés. L'appel, adressé donc principalement aux urbains pour venir en aide à leurs concitoyens des îles, montre que les premiers se voient comme privilégiés dans cette reconstruction. Une distinction artificielle est ainsi créée, à l'instar du partage habituel visible dans les chansons humanitaires et leurs vidéoclips, où les stars internationales (des pays riches) participent à la production d'une chanson pour aider les victimes (des pays pauvres) (Velasco-Pufleau 2013). Ceci constitue dans notre cas une contradiction, dans la mesure où les îles sont habituellement considérées par la population comme des endroits préservés et abondants, alors qu'en ville, les habitants, les médias et les politiciens parlent d'une certaine pauvreté. Par l'action menée par des musiciens locaux ayant également subi le cyclone, on sort de ce que Revet et Langumier ont appelé le « grand partage » (Revet et Langumier 2013) où les aidants ne sont habituellement pas parmi les victimes.

Les procédés pour la réalisation de ce clip sont empruntés aux normes internationales des chansons/clips de bienfaisance des années 1980-1990, ayant recours aux images de paysages dévastés et aux paroles émotionnelles avec pour objectif de susciter la compassion (voire la pitié), et de faire appel à une morale « universelle » (ici plutôt nationale, fortement influencée par la morale chrétienne) qualifiant la nation de famille. Le choix est clairement fait d'emprunter certains procédés aux actions humanitaires internationales « anciennes » (avant les années 2000) qui s'adaptent mieux aux réalités locales : images romantiques, morales et positives d'aide inconditionnelle de la part des artistes locaux. Les stratégies post-humanitaires décrites par Lilie Chouliaraki (2010, 2013), s'inscrivant dans une optique moins émotionnelle, plus individuelle, suivant les principes d'une économie néolibérale, sont ici laissées de côté, car elles ne correspondent pas aux réalités de la société locale où l'esprit de la vie communautaire, l'entraide et la solidarité sont des valeurs intégrées dans les discours des leaders politiques, coutumiers et religieux, et qui ont gagné en intensité pendant cette période post-crise.

La fabrication d'un festival de bienfaisance au travers des réseaux musiciens

Jean-Pierre Sam : Je peux vous confesser que moi, personnellement, je me suis mis à écrire et à composer une semaine après Pam et que beaucoup d'autres artistes l'ont fait. En tant qu'artiste, c'était l'occasion de montrer que la musique pouvait jouer un rôle dans cette reconstruction, qu'avec une guitare, quelques notes, on pouvait réunir des fonds, des dons. La musique, c'est ce qu'on sait faire de mieux et le mettre au profit de la communauté, c'était le nouveau but que nous nous étions fixé. C'est ainsi qu'est née l'association Vanuatu Wan Voes Kivhan.

Le festival Kivhan s'est mis en place en seulement trois semaines, du jamais-vu ici à Vila. Pour un festival de cette ampleur, l'organiser avant Pam nous aurait pris des mois pour réunir les fonds nécessaires, la logistique, la programmation.

Il faut dire que toutes les personnes directement concernées par ce grand *fundraising* musical avaient déjà beaucoup d'expérience avec le festival Fest'Napuan, les fêtes de la Musique et autres activités annuelles de même envergure. Mais tout s'est fait naturellement, de l'engagement de chacun à la mobilisation et à l'organisation du festival, je veux dire par là que notre société mélanésienne nous apprend déjà à vivre en communauté et de ce fait, travailler ensemble, c'est un instinct humain que l'on retrouve partout dans le monde, surtout après un grand désastre, mais que nous, nous pratiquons tous les jours.

Jean-Pierre Sam met en évidence l'importance des réseaux musiciens et de la vie communautaire au Vanuatu. En effet, la population de Port-Vila est constituée de nombreuses « communautés » insulaires, religieuses, résidentielles (selon le quartier habité), etc., qui se croisent et s'imbriquent. La préexistence des éléments qui rendent possible la pratique musicale est indispensable pour la reconstruction du monde de la musique (Le Menestrel et Henry 2010a : 184). Au début de ce chapitre, nous avons décrit la culture des festivals au Vanuatu et noté qu'ils pouvaient nettement se distinguer les uns des autres : les grands festivals urbains d'un côté, les festivals des arts « traditionnels » et les petits festivals villageois de l'autre. Dans ces conditions, définir un festival n'est pas évident. Pour Denis Laborde, « [...] la forme "festival" [...] ne saurait être définie une fois pour toutes : elle s'ajuste aux

situations, se “bricole” dans les interactions que nouent les personnes mobilisées autour de ce qu’elles-mêmes appellent “festival” » (Laborde 2014 : 128).

Voyons à présent comment s’est « bricolé » le *Kivhan*, en particulier au travers des différents réseaux existants. Comme nous l’avons évoqué, ses organisateurs étaient en effet impliqués depuis de nombreuses années dans l’organisation de manifestations musicales. Certains font toujours partie des comités d’autres festivals (dont le Fest’Napan), tout en étant engagés dans celui du VWVK. Ces réseaux préexistants ont permis de mener des actions rapides et efficaces, aboutissant à l’organisation du festival en seulement quelques semaines.

Benson Nakou est à l’origine du VWVK. Il est propriétaire d’un des rares studios en activité depuis plus de dix ans et considéré comme l’un des ingénieurs du son les plus expérimentés du pays (Hayward 2012 : 64). Nous lui avons demandé comment l’idée du festival de bienfaisance avait germé :

« Ça s’est passé durant le cyclone. Ma maison comporte une longue véranda où je stocke mon équipement. À l’intérieur de la maison, la fenêtre principale était face au vent. Dans le salon, nous avons passé la nuit à essayer d’évacuer l’eau, parce que les volets cycloniques se sont envolés, alors la pluie entraînait par la fenêtre. C’était comme une cascade. Et moi, je pensais à mon équipement, parce que je pensais qu’il se trouvait à un endroit pas du tout sécurisé [...]. Cette nuit-là, je priais tout d’abord pour que toute la famille soit sauvée, mais aussi s’Il [Dieu] voit une utilité à mon équipement, alors qu’Il puisse également le sauver. La première chose que j’ai faite le matin après le cyclone, je suis allé voir [...]. Je n’y croyais pas ! La véranda était intacte, même pas la feuille d’un arbre s’y était glissée. J’ai ouvert mon studio et tout était sec. Je me suis dit que ma prière avait été exaucée. Alors je me suis assis et j’ai pensé : “ok Big Man, what a purpose of you saving my equipment, is there a purpose?”²⁴ [...] Ok, actuellement tout le monde est déprimé, alors ce qu’on devrait faire pour aider tout le monde, c’est d’organiser un festival de musique : “chanter pour des gens”. Ça, c’est la première chose. Deuxième chose, c’est le business de l’industrie musicale [...]. Les musiciens, les producteurs de musique, tu sais, tous ceux dont les maisons ont été épargnées,

24. En anglais dans l’entretien, qui a été mené en bislama. En effet, comme l’a souligné Leslie Vandeputte-Tavo (2014 : 330), en milieu urbain, une « anglicisation » du bislama reflète une certaine « urbanité », « occidentalisation », « sophistication ».

mettons nos cœurs et nos mains ensemble pour aider les malchanceux. Parce que dans l'industrie musicale, ce sont eux qui contribuent aux aspects économiques. Parce que nous, en tant qu'industrie musicale, les producteurs et les musiciens, tous les jours à travers la radio, pour les nouvelles productions, on demande aux gens "come and buy, come and buy, but what have we given back to the society?" [...]. Ça a démarré comme ça [...]. C'est peut-être le seul événement qui suit ce concept de donner en retour: "give back to the society". » (Entretien du 30 mai 2018)

Benson Nakou a d'abord contacté le bassiste et leader du groupe Naio (le groupe le plus connu au Vanuatu depuis le début des années 2000) et la chanteuse Alcina Charley, musiciens de renom avec lesquels il avait l'habitude de travailler. Il a également contacté les propriétaires des deux grands magasins locaux avec lesquels, dit-il, il était alors en relation. Puis chacun a apporté sa pièce au puzzle en mobilisant ses propres réseaux. La plupart des organisateurs étaient déjà engagés depuis de nombreuses années dans des réseaux musiciens et des festivals urbains et avaient ainsi à leur disposition à la fois le capital social²⁵, le savoir-faire et l'expérience nécessaires. Un grand nombre d'entre eux font partie de l'élite urbaine ayant bénéficié d'une bonne éducation et occupant un emploi avec des revenus réguliers. Dans une petite capitale comme Port-Vila, comptant moins de 75 000 habitants²⁶, le gouvernement, les associations et les différents organismes sollicitent toujours ces mêmes réseaux de musiciens dans le cadre des événements qu'ils mettent en place; les organisateurs (musiciens) du projet VWVK ont ainsi pu naturellement et facilement mobiliser à leur tour ces organismes. Les moyens d'élaborer un tel événement sont donc entre les mains d'une certaine partie de la population urbaine, déjà engagée dans le monde de l'industrie musicale locale. Elle a su saisir cette situation de crise afin d'affirmer, à travers les stratégies du don (à l'instar des pratiques ancrées dans les pouvoirs politiques mélanésien), son rôle moteur dans le monde de la musique et dans la société en général.

25. S'inspirant du concept de Bourdieu, il s'agit ici d'un savoir-faire détenu et des réseaux créés par ces personnes à travers, essentiellement, leurs réseaux musiciens, mais également par leurs liens familiaux et leur statut professionnel ou social détenu. Les divisions en « classes sociales » au sens plus exact sont encore assez fluctuantes au Vanuatu, même si nous pouvons commencer à parler d'une certaine classe moyenne locale émergente due aux inégalités de l'éducation scolaire et au travail rémunéré.

26. <https://www.populationdata.net/pays/vanuatu/> (consulté le 29 avril 2020).

La méthodologie de John Street permet d'analyser comment l'organisation, la légitimation et la *performing participation* ont permis au festival de se mettre en place (Street 2012 : 72-73). Comme énoncé précédemment, le point le plus crucial pour la mise en place du VWVK a été le rôle que ses organisateurs jouaient depuis de nombreuses années dans les mondes musicaux de la capitale. Ainsi, l'équipement a été prêté par Benson Nakou lui-même, et de nombreux artistes engagés étaient des personnes qu'il avait déjà produites. Les liens de plusieurs organisateurs avec d'autres événements musicaux ont fourni de nombreuses opportunités : la scène du Fest'Napuan a ainsi pu être mise à disposition, l'Alliance française a financé un groupe venu de Nouvelle-Calédonie (comme elle a l'habitude de le faire pour le Fest'Napuan), d'autres financeurs encore, dont les grandes compagnies privées et nationales, ont été nombreux à contribuer. Le Centre culturel du Vanuatu, sollicité par le biais du comité du Fest'Napuan, a aidé en faisant intervenir un groupe de musique *kastom*.

Alcina Charley et Jean-Pierre Sam, tous deux membres du comité du Fest'Napuan, ont mobilisé les réseaux et utilisé leurs procédés habituels : envoi de lettres officielles et contact avec les sponsors potentiels. Les membres du comité ont également utilisé leurs réseaux professionnels. Alcina Charley a sollicité l'Office national du tourisme, qui fait partie des sponsors officiels, Rebecca Olul de l'Unicef a pu faire jouer ses connaissances auprès des ONG et Sarah Doyle, qui travaille auprès de différents organismes locaux impliqués dans des projets pour la jeunesse, a enrôlé ses contacts.

La légitimation, quant à elle, est liée à la reconnaissance artistique des musiciens, à leur capacité de médiation (Street 2012 : 72) et à la personnalité de certains organisateurs qui ont déjà révélé dans d'autres secteurs (professionnel, religieux, associatif) leurs qualités de leaders. Le Vanuatu Broadcasting & Television Corporation (VBTC), la télévision nationale, a également été parmi les premiers organismes à répondre positivement à l'appel. Les studios de la VBTC ont été utilisés pour l'enregistrement de la chanson *Kivhan*, rassemblant tous les artistes et surtout transmettant l'appel du VWVK à travers la radio et la télévision. Le festival a été diffusé en direct. C'est par le biais du musicien Moses Cakau, journaliste à la VBTC et membre du comité organisateur du *Kivhan*, que le premier contact avec le média a

pu être établi. Les réseaux sociaux numériques²⁷, notamment Facebook, ont également été utilisés pour rallier le plus d'artistes possible.

Enfin, le rôle important qu'a joué le gouvernement par son soutien a fortement légitimé la manifestation. En effet, le ministre Ralph Regenvanu a été rallié à la cause par les réseaux du Fest'Napan et Benson Nakou a su faire marcher ce que l'on appelle en Mélanésie le « *Wantok System*²⁸ ». Ses origines, l'île de Tanna, ont facilité ses relations avec le Premier ministre Joe Natuman et Jotham Napat, alors président du National Disaster Management Office (NDMO), tous deux originaires de la même île. Les médias nationaux (VBTC) et le ministère du Changement climatique étaient à ce moment tous deux sous la responsabilité du Premier ministre. Blake Napwatt (à l'époque vice-directeur du *Kivhan*), chanteur de gospel dans un groupe réputé au Vanuatu, travaillait lui aussi au ministère du Changement climatique. Contrairement aux festivals de musiques urbaines habituels, qui bénéficient d'un soutien nettement moins important de la part du gouvernement²⁹, le soutien a été bien plus considérable pour le *Kivhan*.

Enfin, pour ce qui est de la *performing participation*, Street nous met en garde contre l'effacement des aspects artistiques de la musique quand elle est politique. En effet, comme l'écrit Denis Laborde, contrairement à ce à quoi l'on pourrait s'attendre, la musique n'est pas toujours centrale : les organisateurs des festivals qu'il a observés « [...] mettent en avant, non pas la qualité artistique des musiciens invités mais le bonheur de la mobilisation collective » (Laborde 2014 : 120). Ce qui importe est « la fabrication de musique comme fabrication d'un moment festif qui, à son tour, permet de créer du lien social. Ici, le concert n'est qu'un mode d'action » (*ibid.* : 123). C'est peut-être là que se trouve l'essentiel : la création par la musique du lien social et du « vivre ensemble » pendant cette période difficile pour tous.

La capacité de la musique à générer du capital social dans le sens bourdieusien a été souvent soulignée par les chercheurs (Street 2012 : 71, 78 ; Le Menestrel et Henry 2010a : 189-190). À travers les réseaux des fondateurs

27. Pour plus d'informations concernant l'utilisation du numérique dans la musique au Vanuatu, voir Stern (2014).

28. Selon Jourdan (1994 : 183) : « *Wantok*, de l'anglais *one talk*, est utilisé pour faire référence à quelqu'un qui partage la même langue maternelle que soi, et qui est donc originaire du même groupe ethnique. Aux Salomon, les deux vont de pair. C'est un concept qui n'est pertinent qu'en dehors du village et de la région d'origine, et qui prend sa pleine signification dans des milieux sociaux multilingues et multiethniques comme les villes, ou encore les plantations. »

29. Sauf celui à titre plus personnel de Ralph Regenvanu (voir la partie sur le Fest'Napan de ce chapitre).

et des participants, le succès du festival VWVK ne s'est pas seulement appuyé sur du capital social existant, mais en a également généré en attribuant un sens nouveau à la communauté des musiciens : celui de rassembler autour d'une cause commune les différents mondes de la musique de la capitale, en ralliant à leur cause le gouvernement.

Mais cela n'est pas propre à la capitale. Dans sa thèse, Maëlle Calandra (2017 : 360-361) oppose l'île de Tongoa à d'autres situations post-catastrophe où des sociétés « se délitent, au moins temporairement, après un événement de grande ampleur » ; le Vanuatu dans son ensemble aurait donc répondu à la catastrophe par le renforcement des liens sociaux.

Entre charité et industrie musicale

Jean-Pierre Sam : Étant croyants, nous avons été épargnés et pour remercier la Providence, nous nous devons de venir en aide ou de faire quelque chose pour notre pays, pour notre peuple. En dessous de cela, mais seulement après, il y a l'industrie musicale, qui existe seulement grâce à ces gens qui achètent nos CD, viennent à nos concerts, c'est eux qui font vivre cette industrie. On ne va pas se mentir, nous ne faisons pas des millions avec la musique, mais nous devons leur venir en aide, une fois de plus la question ne se posait pas, il fallait le faire, tout était à reconstruire, même l'industrie musicale déjà fragile en temps normal.

Nous avons évoqué plus haut la pratique des collectes de fonds – *fund-raising* – au Vanuatu. Ces collectes sont généralement efficaces : la plupart des participants se montrent généreux, même lorsqu'ils appartiennent eux-mêmes à des catégories sociales défavorisées. L'importance de la charité peut s'expliquer par la forte présence des religions chrétiennes dans l'archipel. Les premiers missionnaires (presbytériens, anglicans et catholiques) s'y sont installés au XIX^e siècle, avant que d'autres églises ne s'y établissent – adventistes du septième jour et nombreux groupes pentecôtistes. Le christianisme est considéré depuis la fin de la colonisation comme « *a foundation for the new nation-state* » (Eriksen 2009 : 71), il est présent dans l'hymne national et dans la devise nationale « *long God yumi stanap* » (Nous nous tenons devant Dieu). Les pères de l'indépendance ont eux-mêmes été, pour la majeure partie, à la fois des hommes d'Église et des politiciens, officialisant ainsi, au moment de la construction du pays, des valeurs chrétiennes déjà bien ancrées depuis de

nombreuses années dans la société, aux côtés des principes culturels locaux. Selon le recensement national de 2009 (Vanuatu National Statistics Office 2009 : 34), plus de 82 % de la population du pays serait chrétienne et sa morale est palpable dans la société, urbaine comme rurale. Il est très rare d'entendre un ni-Vanuatu tenir un discours critique envers la religion.

Ainsi, lors du passage du cyclone Pam, différentes explications ont été avancées par les habitants pour justifier la catastrophe, dont l'une était liée à la religion : le cyclone aurait été un avertissement divin afin de « remoraliser » la société (Calandra 2017). La dimension religieuse se retrouve dans le récit de Benson Nakou, à l'origine même de son initiative : Dieu a exaucé ses prières, il a épargné ses proches et son matériel. Il s'agit pour lui d'un signe qu'il faut honorer en aidant, à son tour, les autres. Cette explication qu'il raconte largement le légitime dans une société où la religion tient une place de choix. En outre, le lien entre la nation vanuataise et Dieu est souligné à plusieurs reprises dans les paroles de la chanson officielle analysée plus haut, dans laquelle il est explicitement fait allusion à Dieu, mais plus encore aux valeurs chrétiennes : la famille, la pratique religieuse, l'entraide qui doit dépasser les différences.

Cependant, bien que la pratique de la charité soit ancrée au Vanuatu, le clip et la chanson officiels mettent en œuvre de nombreux procédés pour créer de l'émotion et inciter au don. Les organisateurs avaient clairement pour but la « fabrication » d'une musique pour attendrir les gens, comme c'est souvent le cas pour les chansons humanitaires, en suscitant l'émotion, la compassion et l'empathie. Cela passe par le recours aux images les plus désolantes des habitations détruites, et par l'intervention d'enfants dans le clip, personnifiant les enfants victimes du cyclone, délivrant ce message : « Donnons un coup de main aux enfants comme moi. Ils n'ont pas à manger, ils ne vont plus à l'école, n'ont pas d'eau à boire, n'ont plus de vêtements. » Enfin, au niveau musical, le refrain, basé sur quatre notes conjointes descendantes, est facile à mémoriser. Par ailleurs, il s'agit là d'un mouvement mélodique souvent utilisé dans les chansons de bienfaisance.

Le clip imite les grandes productions de bienfaisance mondiales : artistes avec micros, casques, paroles écrites sur les feuilles de papier ; on y voit Benson, devant sa table de mixage, qui passe rapidement à l'image, et Alcina qui dirige. L'émotion, la solidarité et la générosité sont mises en valeur.

Le caractère chrétien de la république du Vanuatu s'est fortement affirmé dans la crise. Durant le festival, une tente a été prévue pour les dons matériels et plusieurs boîtes de collecte d'argent ont circulé. Les organisateurs ont parlé

d'une collecte en espèces de 400 000 VUV (3 000 €) durant la manifestation, et les dons matériels (linge, ustensiles de cuisine, tentes ou bâches, filtres à eau, seaux d'eau, bidons, trousse de secours, etc.) ont été estimés à plus de 300 000 VUV (2 000 €) – le salaire minimum officiel étant de 30 000 VUV (200 €) par mois.

Dans un contexte plus global, là où l'industrie musicale est plus solide, les concerts de charité et leur objectif d'attendrissement sont souvent critiqués, car considérés comme une plateforme de publicité. Yasmine Carlet et Jean-Marie Seca (2005) opposent le caractère « sirupeux », « la sentimentalité "sucrée" » ainsi que le recours aux artistes commerciaux du *mainstream* aux manifestations plus contestataires, comme celles du rock. Au Vanuatu, depuis une vingtaine d'années, c'est le reggae qui occupe cette fonction contestataire, les jeunes les plus défavorisés s'en saisissant pour faire passer des messages politiques et s'engager dans l'activisme (Stern 2017). Leurs lieux de performance et de reconnaissance sont essentiellement des festivals : fête de la Musique et Fest'Napan. Pour Benson, le VWVK est cependant moins commercial, car moins propice aux publicités des sponsors. Selon lui, le but principal de Kivhan était de chanter pour « *soften your heart to give, that's a purpose, it's to help you* ». Ainsi, la plupart des chansons de cet événement avaient pour but d'attendrir et de déstresser les gens. Les groupes de reggae les plus célèbres du pays comme Naio ou Stan & the Earthforce et d'autres musiciens de reggae y ont trouvé leur place. D'une manière générale, la programmation était plus diversifiée que dans d'autres festivals (nationaux), faisant intervenir des réseaux multiples comme les string bands, le gospel, la pop, le reggae, le hip-hop, et même quelques danses « traditionnelles » (*kastom*). Le Kivhan Festival a ainsi rassemblé une communauté de musiciens au-delà des frontières habituelles définies par différents styles musicaux. Pour Benson, très actif dans le développement du secteur de l'industrie musicale au Vanuatu, il s'agissait, à travers le festival, de rappeler que le monde de la musique était là, de valoriser l'image des musiciens, de montrer qu'ils pouvaient aussi aider matériellement, contrairement à la situation habituelle où ils sollicitent leurs fans pour l'achat de leurs CD :

« Moi, je vis de leur argent, alors, s'il n'y a plus d'industrie, moi, je suis mort. Je n'ai pas de racines, mes racines sont dans ma société, alors si la communauté et la société ne peuvent plus survivre, alors tout doucement ça va me toucher [...]. J'aimerais maintenir cette image où les musiciens

du Vanuatu et l'industrie musicale sont là, non seulement pour solliciter des dons, mais qu'on puisse aussi donner à notre tour, pas seulement les chansons que tu dois acheter mais aussi qu'on puisse donner quelque chose gratuitement [...].» (Entretien du 30 mai 2018)

En effet, l'un des problèmes majeurs évoqués par les représentants de l'industrie musicale est le fait que les gens copient et font circuler la musique sans se préoccuper des revenus des musiciens (voir Stern 2014). Ces dernières années, le comité du Fest'Napuan a fait face à des polémiques autour de la question de la gratuité du festival (volontariat des musiciens et gratuité du festival pour le public), et la question de la rémunération des musiciens demeure d'actualité en raison notamment de l'introduction de la loi sur les droits d'auteur, perçue par les acteurs du monde musical (musiciens les plus confirmés, associations et ONG, producteurs/ingénieurs du son, organisateurs des festivals, etc.) comme un soutien à l'industrie musicale. Dans le contexte post-catastrophe, la dimension de la gratuité et du don de la musique, présente depuis plus de vingt ans à travers la fête de la Musique et le Fest'Napuan, reprend de la valeur. Benson souligne néanmoins que l'argent de ses consommateurs est son seul moyen de survie. Cette affirmation est révélatrice de deux éléments importants : d'une part, c'est l'une des premières déclarations, dans nos entretiens, dans lesquelles un ni-Vanuatu ne fait plus allusion à sa terre et à ses ressources comme moyen de rester indépendant du système monétaire³⁰ ; d'autre part et en même temps, même si cela ne concerne pour le moment qu'un petit nombre de personnes, nous constatons que certains subsistent entièrement grâce à l'industrie musicale au Vanuatu. Pour Benson, la diffusion gratuite occasionnelle de la musique, soutenue par la générosité des spectateurs, contribuerait à donner au monde musical une image positive, généreuse et rémunératrice ; cela légitimerait les revendications de cette industrie et l'assurerait du soutien et de la compré-

30. En réfutant l'idée de la pauvreté du Vanuatu, de nombreux témoignages évoquent une présumée abondance du pays par le fait notamment que chaque habitant aurait une terre qu'il hérite de génération en génération de ses ancêtres, et qu'il peut toujours exploiter, restant relativement indépendant du système monétaire officiel. C'est un discours récurrent dans plusieurs de mes entretiens (Stern 2017 : 120), mais qui est, depuis quelques années, remis en question par quelques jeunes des deuxième et troisième générations nés en ville (Kraemer 2013). Benson confirme ici explicitement ce « nouveau » phénomène selon lequel avoir une terre n'est pas finalement si évident pour tous les habitants de la capitale.

hension du public. La catastrophe a ainsi enclenché la possibilité de greffer au monde de l'industrie musicale locale un aspect de la générosité chrétienne.

Conclusion

Jean-Pierre Sam : Le Kivhan Festival est actuellement le seul festival musical dans la région qui a pour but de récolter des fonds pour subventionner des projets communautaires. Il continue toujours sa campagne pour venir en aide aux communautés dans chaque province du Vanuatu. Avec les fonds récoltés, nous avons reconstruit à neuf un dispensaire, nous mettons en place un réseau de distribution d'eau, participons à des actions de collecte de fonds pour d'autres catastrophes (éruption du volcan de l'île d'Ambae), etc. Au-delà des montagnes, au-delà des mers... du nord au sud de l'archipel... la voix du Vanuatu Wan Voes Kivhan y est parvenue. Elle a redonné la joie, l'espoir et la force de se relever et de croire en soi, en notre capacité de faire face aux épreuves, aux désastres, l'espoir qu'une main sera toujours tendue vers ceux qui auront besoin.

Yoann Moreau s'oppose à la vision purement catastrophiste du désastre : il insiste sur les dimensions du plaisir et de la ressource (Moreau 2014). Une situation de crise peut en effet faire émerger des situations de créativité (*ibid.* : 302). À la Nouvelle-Orléans par exemple, après la tempête Katrina, certains chercheurs ont observé un boom extraordinaire de la créativité, de l'inspiration et de la productivité musicales (Le Menestrel et Henry 2010b; McLeese 2008; Raeburn 2007). À Port-Vila, la mobilisation pour créer un festival de bienfaisance a également donné un nouveau souffle aux mondes musicaux de la ville :

Jean-Pierre Sam : Les activités ont repris depuis le cyclone et c'est une explosion positive que nous vivons actuellement. Parmi ces changements, je pourrais citer la coopération des artistes, des producteurs... Cette unité a permis de réaliser des festivals comme VWVK, DJ Festival... mais aussi l'émergence de jeunes artistes, l'apparition de multiples *home studios* dans la capitale, la remise en place de la Music Federation, la création de festivals de tous genres : culinaires, culturels, etc. Après le cyclone, tous, nous sommes ressortis plus forts que jamais. Peut-être que nous avons eu besoin de fêter la vie, de montrer que nous avons survécu.

Pam nous a aussi ouvert les yeux sur les catastrophes naturelles et sur comment se relever après.

Suivant l'idée de Laborde (2014), nous pouvons affirmer qu'un festival ne se définit pas une fois pour toutes, même à l'intérieur d'une culture donnée. Il se « bricole » à chaque fois en fonction des interactions entre des personnes engagées, des situations, des infrastructures disponibles, etc. Même si les organisateurs et participants du *Kivhan* font partie des mêmes réseaux que ceux impliqués dans d'autres festivals de la capitale, non seulement l'objectif de collecte de dons, mais également la situation d'après-catastrophe, les liens qui ont pu être noués, le contexte particulier... ont fait de ce festival une manifestation unique. S'il répond aux modèles de charité internationaux et reprend certaines procédures d'action habituelles des ONG, il a été lancé et conduit par les habitants ni-Vanuatu, eux-mêmes victimes du cyclone. Par son côté émouvant, chrétien et national, il a incarné une symbolique du renouveau national et institué une nouvelle forme de festival inexistante jusqu'à présent au Vanuatu : celle du festival de bienfaisance. Si les sommes récoltées peuvent sembler dérisoires au lecteur occidental, elles ne sont pas insignifiantes à l'échelle locale ; aussi, l'impact de la manifestation a été reconnu par les institutions (médias, ONG et le gouvernement). Par ailleurs, le succès du festival se constate dans sa pérennité : depuis 2015, il multiplie ses actions de bienfaisance partout dans l'archipel.

Cet exemple d'une action musicale humanitaire endogène permet de porter un autre regard sur les concerts/chansons de bienfaisance. La plupart des analyses concentrent leurs critiques sur la dimension d'éloignement géographique, politique et économique entre les organisateurs/donateurs d'une part et les victimes d'autre part. Le VWVK, organisé par des personnes de la société concernée par la crise parmi lesquelles des victimes du cyclone, nous oblige à avoir une autre approche. Il ne s'agit pas ici d'une dépolitisation du problème, d'une récupération par quelques célébrités ou de procédés néolibéraux d'une industrie musicale et humanitaire capitaliste, mais de la capacité d'action des acteurs locaux face à la catastrophe et en réaction au déploiement de l'aide extérieure qui confine souvent la population dans une position passive ou du moins secondaire. Si, comme nous le rappellent Revet et Langumier (2013), des actions humanitaires s'efforcent d'inclure les savoirs locaux dans la gestion des catastrophes, ces valorisations s'orientent

plutôt actuellement vers les savoirs dits « traditionnels »³¹. C'est sur ceux-ci que les expertises, qui restent d'ailleurs extérieures, se concentrent, et le « grand partage » persiste ainsi à travers les décisions sur ce qui est « bon » ou non à exploiter. Ici, le cyclone a fait émerger un nouveau moyen pour les musiciens ni-Vanuatu de participer à la vie sociale, culturelle et nationale. Cette participation ne s'appuie pas sur la mobilisation et la mise en scène des « savoirs traditionnels », comme certaines organisations internationales pourraient s'y attendre, ou comme ce fut le cas lors de l'indépendance, mais permet aux musiciens de mettre à profit leurs savoirs locaux urbains, avec comme objectif d'aider le pays à se relever.

Ce n'est qu'en laissant le libre arbitre aux initiatives locales que les populations concernées pourront gérer les crises de l'intérieur. Les musiciens du VWVK empruntent et s'approprient des outils de l'humanitaire international, mis en place la plupart du temps par des organisateurs lointains des pays « riches », pour les utiliser à leur manière. Ils se saisissent des procédés des années 1980-2000, aujourd'hui moins utilisés dans le genre humanitaire, afin de créer leur propre forme musicale de bienfaisance. Dans cet espace musical laissé vacant par le gouvernement et par de nombreuses actions humanitaires développées dans le pays, les musiciens ont gardé, à travers nombre de festivals où ils sont fortement engagés depuis des années, une certaine autonomie. Cette appropriation du genre musical humanitaire est un acte politique en ce qu'il est clairement explicité comme une prise en main du problème par les acteurs face aux aides extérieures, marquant ainsi en quelque sorte leur autodétermination. C'est également une action démocratique car, même si elle a été lancée par quelques personnages clés du milieu de la musique de la capitale, elle n'est pas centrée sur quelques stars : tous les musiciens (ou du moins ceux qui font partie du milieu des musiciens de la capitale) ont pu y participer, peu importe leur style musical, qu'ils aient eu ou non du succès médiatique ou réalisé un album. Enfin, si cette action n'est pas dénuée d'intérêt pour l'avenir du secteur de l'industrie musicale locale, par ailleurs fragile, l'objectif immédiat des organisateurs a été le don et l'apaisement de la population par la musique. Le procédé de promotion, sans être absent, n'est donc pas non plus déguisé, puisqu'il fait partie du discours des organisateurs : le VWVK met en avant l'image des musiciens de tous styles comme étant représentative de l'industrie musicale. Ce festival

31. Par exemple, pour la valorisation de l'architecture « traditionnelle » comme réponse au cyclone, voir Christie (2017).

leur permet d'agir en générant des revenus matériels pour le bien de la société et en espérant un retour le moment venu. Les organisateurs, donateurs et bénéficiaires n'ont pas forcément des rôles fixes et sont loin du rôle passif qu'attribuent nombre d'autres manifestations de ce type à la fois au public et aux bénéficiaires. Ici, tous sont à la fois victimes et aidants, donateurs et bénéficiaires, participants et public; nous pouvons donc considérer cette action comme une « expression agissante » dans la mesure où tout le monde y trouve une place active à un moment ou un autre.

Bibliographie

BECK Ulrich, 2001 [1986]. *La Société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Flammarion (Champs).

BOLTANSKI Luc, 1993. *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié (Leçons de choses).

BOLTON Lissant, 2002 [1999 pour la version en anglais]. « La radio et la redéfinition de la *kastom* au Vanuatu », in Christine Hamelin et Éric Wittersheim (dir.), *La Tradition et l'État*, Paris, L'Harmattan: 161-184 (Cahiers du Pacifique sud).

—, 2003. *Unfolding the Moon. Enacting Women's Kastom in Vanuatu*, Honolulu, University of Hawai'i Press.

CALANDRA Maëlle, 2017. *Jardins de terre, jardins de mer à Tonga (Vanuatu). Une anthropologie de la nature domestique dans un milieu affecté par la catastrophe*, thèse de doctorat en anthropologie, Paris, EHESS, sous la direction de Philippe Descola et Pierre Lemonnier, vol. 1, 565 pages.

CARLET Yasmine et SECA Jean-Marie, 2005. « Vingt ans de Live Aid : comment le *charity rock* a-t-il transformé l'engagement politique en musique populaire ? », *Cahiers de psychologie politique*, vol. 7, en ligne : <<http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1164>> [dernière consultation avril 2020].

CHOULIARAKI Lilie, 2010. « Post-humanitarianism: Humanitarian communication beyond a

politics of pity », *International Journal of Cultural Studies*, vol. 13, n° 2: 107-126.

—, 2013. *The Ironic Spectator. Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*, Cambridge, Polity Press.

CHRISTIE Wendy, 2017. *Safeguarding Indigenous Architecture in Vanuatu*, Paris, UNESCO Office Apia, en ligne : <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000248144>> [dernière consultation avril 2020].

DE PRACONTAL Michel, 2015. « Marc Tabani : "C'est un tsunami économique qui ravage Vanuatu" », *Mediapart*, 17 mars 2015, en ligne : <<https://www.mediapart.fr/journal/international/170315/marc-tabani-cest-un-tsunami-economique-qui-ravage-vanuatu>> [dernière consultation avril 2020].

ERIKSEN Annelin, 2009. « Healing the Nation: In search of unity through the Holy Spirit in Vanuatu », *Social Analysis*, vol. 53, n° 1: 67-81.

GARCIA Manon, 2017. *Dans le sillage du cyclone Pam. Quand la catastrophe fait quotidien au Vanuatu*, mémoire de master 2, Paris, EHESS, sous la direction d'Éric Wittersheim, 173 pages.

GIDDENS Anthony, 1991. *Modernity and Self-Identity*, Stanford, Stanford University Press.

GOVERNMENT OF VANUATU, 2015. *Humanitarian Action Plan, Tropical Cyclone Pam*, en ligne : <<https://reliefweb.int/report/vanuatu/humanitarian-action-plan-tropical-cyclone-pam-1-may-2015>> [dernière consultation avril 2020].

- HAYWARD Philip, 2012.** « A place in the World: Globalization, music, and cultural identity in contemporary Vanuatu », in Bob W. White (dir.), *Music and Globalization. Critical Encounters*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press: 52-74.
- HAZELGROVE-PLANEL Lucie, 2015.** « Cyclone Pam from the field: Adapting to climate change? », *Anthropology Today*, vol. 31, n° 6: 20-21.
- HOWARD Michael C., 1983.** « Vanuatu: The myth of Melanesian Socialism », *Labour, Capital & Society*, vol. 16, n° 2: 176-203.
- JOLLY Margaret, 1992.** « Specters of inauthenticity », *The Contemporary Pacific*, vol. 4, n° 1: 49-72.
- JOLLY Margaret et THOMAS Nicholas (dir.), 1992.** *The Politics of Tradition in Pacific*, n° spécial de la revue *Oceania*, vol. 62, n° 4.
- JOURDAN Christine, 1994.** « Créolisation, urbanisation et identité aux îles Salomon », *Journal de la Société des océanistes*, vol. 2, n° 99: 177-186.
- KEESING Roger M. et TONKINSON Robert (dir.), 1982.** *Reinventing Traditional Culture: The Politics of Kastom in Island Melanesia*, n° spécial de la revue *Mankind*, vol. 13, n° 4.
- KRAEMER Daniela, 2013.** *Planting Roots, Making Place: An Ethnography of Young Men in Port Vila, Vanuatu*, thèse de doctorat, Londres, Department of Anthropology of the London School of Economics and Political Science.
- LABORDE Denis, 2014.** « Méthodologie de l'enquête et ontologies musicales. Enquête sur deux festivals de musiques du monde (Berlin, Aubervilliers) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 27: 117-132.
- LEACH James et STERN Monika, 2020.** « The value of music in Melanesia: Creation, circulation, and transmission under changing economic and intellectual property conditions », in Anna Morcom et Timothy D. Taylor, *The Oxford Handbook of Economic Ethnomusicology*, Oxford, Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190859633.013.33>.
- LE MENESTREL Sara et HENRY Jacques, 2010a.** « "Sing Us Back Home": Music, place, and the production of locality in post-Katrina New Orleans », *Popular Music and Society*, vol. 33, n° 2: 179-202.
- , **2010b.** « Figure du survivor: gestion de la catastrophe et mémoire en Louisiane après les ouragans Katrina et Rita », *Ethnologie française*, vol. 3, n° 40: 495-508.
- McLEESE Don, 2008.** « Seeds scattered by Katrina: The dynamic of disaster and inspiration », *Popular Music and Society*, vol. 31, n° 2: 213-220.
- MOREAU Yoann, 2014.** « Anthropological approach of vulnerability and major hazards », in André Monaco et Patrick Prouzet, *Vulnerability of Coastal Ecosystems and Adaptation*, Londres/Hoboken, Wiley/Iste: 263-306.
- OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, 2011.** « Aide humanitaire ou aide au développement ? La "famine" de 2005 au Niger », *Ethnologie française*, vol. 3, n° 41: 415-429. <https://doi.org/10.3917/ethn.113.0415>.
- PERETTI-WATEL Patrick, 2005.** « La culture du risque, ses marqueurs sociaux et ses paradoxes. Une exploration empirique », *Revue économique*, vol. 2, n° 56: 371-392. <https://doi.org/10.3917/reco.562.0371>.
- RAEBURN Bruce Boyd, 2007.** « "They're Tryin' to Wash Us Away": New Orleans musicians surviving Katrina », *The Journal of American History*, n° 94: 812-819, en ligne: <<http://archive.oah.org/special-issues/katrina/Raeburn.html>> [dernière consultation avril 2020].
- RENET Sandrine et LANGUMIER Julien, 2013.** « Introduction », in Sandrine Renet et Julien Langumier (dir.), *Le gouvernement des catastrophes*, Paris, Karthala: 9-30 (Recherches internationales).
- SAHLINS Marshall, 1993.** « Goodbye to Tristes Tropes: Ethnography in the context of modern world History », *The Journal of Modern History*, vol. 65, n° 1: 1-25.
- STERN Monika, 2014.** « "Mi wantem musik blong mi hemi blong evriwan" ["I want my music to be for everyone"] : Digital developments, copyright and music circulation in Port

Vila, Vanuatu», *First Monday*, vol. 19, n° 10, en ligne : <<https://journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/view/5551/4130>> [dernière consultation avril 2020].

—, 2017. « Le *reggae*, remède contre la marginalisation ? Construction de la jeunesse urbaine à travers la musique (Port Vila) », *Journal de la Société des océanistes*, vol. 1-2, n° 144-145 : 117-130. <https://doi.org/10.4000/jso.7803>.

STREET John, 2012. *Music and Politics*, Cambridge, Polity Press.

TABANI Marc K., 2000. « Walter Lini, la coutume de Vanuatu et le socialisme mélanésien », *Journal de la Société des océanistes*, vol. 2, n° 111 : 173-194. <https://doi.org/10.3406/jso.2000.2133>.

VACHETTE Astrid, KING David et COTTRELL Alison, 2017. « Bonding, bridging and linking social networks: A qualitative study of the emergency management of cyclone Pam, Vanuatu », *Asia Pacific Viewpoint*, vol. 58, n° 3 : 315-330. <https://doi.org/10.1111/apv.12150>.

VANDEPUTTE-TAVO Leslie, 2014. *D'une fonction véhiculaire à une fonction identitaire : trajectoire du bislama au Vanuatu (Mélanésie)*, thèse de doctorat en anthropologie, Paris, EHESS, sous la direction d'Alban Bensa et Marie Salaün, 514 pages.

VANUATU NATIONAL STATISTICS OFFICE, 2009. *National Population and Housing Census. Basic Tables Report*, vol. 1, en ligne : <<https://vnso.gov.vu/index.php/component/advlisting/?view=download&fileId=1996>> [dernière consultation mai 2020].

VELASCO-PUFLEAU Luis, 2013. « Chansons humanitaires, dépolitisation des conflits et moralisation des relations internationales à la fin de la guerre froide », *Relations internationales*, vol. 4, n° 156 : 109-123. <https://doi.org/10.3917/ri.156.0109>.

WITTERSHEIM Éric, 1999. « Les chemins de l'authenticité. Les anthropologues et la renaissance mélanésienne », *L'Homme*, 151 : 181-205. <https://doi.org/10.3406/hom.1999.453625>.

—, 2006a. *Après l'Indépendance. Le Vanuatu, une démocratie dans le Pacifique*, La Courneuve, Aux lieux d'être.

—, 2006b. *Des sociétés dans l'État. Anthropologie et situations postcoloniales en Mélanésie*, La Courneuve, Aux lieux d'être.

—, 2015. « C'est le Vanuatu qui doit nous aider », *Le Monde.fr*, 18 mars 2015, en ligne : <https://www.lemonde.fr/idees/article/2015/03/18/c-est-le-vanuatu-qui-doit-nous-aider_4596060_3232.html> [dernière consultation avril 2020].

Échos rescapés

Redocumenter la musique vietnamienne d'avant 1975 : pistes sonores historiques et mémorielles

Kathy Nguyen

La musique a le pouvoir de raviver les souvenirs,
parfois si intensément qu'ils nous font mal.

Murakami (2017)

La version plus riche et plus détaillée de « Bang Bang » de Lana superpose l'anglais, le français et le vietnamien. La version française se termine par « Bang bang, je ne l'oublierai pas », vers qui trouve un écho dans la version vietnamienne de Pham Duy, intitulée « Nous n'oublierons jamais ». Au panthéon des classiques de la musique pop de Saigon, cette interprétation tricolore, l'une des plus mémorables, mêle magistralement l'amour et la violence pour raconter l'histoire énigmatique de deux amoureux qui, bien qu'ils se connaissent depuis leur enfance, ou précisément pour cela, s'abattent l'un l'autre. Bang bang, nos souvenirs résonnent dans nos têtes comme un coup de feu, car nous ne pouvons pas oublier l'amour, nous ne pouvons pas oublier la guerre, nos amants, nos ennemis, notre foyer, et nous ne pouvons pas oublier Saigon.

Nguyen (2015)

Ouverture. Ricochets de la guerre

La guerre du Việt Nam, comme beaucoup de conflits armés, a produit des pistes sonores¹. De la défaite du Sud-Việt Nam pendant la guerre à la République socialiste du Việt Nam², qui établit la primauté du Parti communiste par des réformes économiques et politiques telles que la censure de la musique, la musique composée avant 1975 a non seulement façonné le paysage musical national mais demeure également un symbole emblématique de la guerre, bien que largement méconnu. Pour la plupart des vétérans sud-vietnamiens ayant servi dans les forces militaires de la république du Việt Nam (RVNMF), *tân nhạc*, ou la « nouvelle musique », écrite, produite et enregistrée pendant la guerre du Việt Nam, peut être décrite comme un recueil lyrique et narratif de leurs souvenirs, non seulement de la guerre, mais également comme un témoignage oral de leurs services et contributions en temps de guerre. En particulier, *nhạc trước năm 1975*, les chansons écrites et enregistrées avant 1975 qui font partie de la nouvelle vague musicale *tân nhạc*, documentent les nombreux combats, les pertes, les amours, la vie, les déceptions, les épreuves vécues par les civils, et les nombreuses morts absentes des enregistrements occidentaux. Coups de feu

1. Bien qu'ils analysent pour leur part les chansons américaines écrites pendant et sur la guerre du Việt Nam, Lydia M. Fish (1989), Douglas Bradley et Craig Werner (2015) décrivent comment la guerre a produit des pistes sonores pour beaucoup d'anciens combattants. Selon Fish, « la guerre du Vietnam a une bande sonore rock and roll » dont la plupart des vétérans se souviennent et à laquelle ils continuent de faire référence (1989 : 390). Douglas Bradley, vétéran de la guerre du Vietnam, et Craig Werner, professeur d'études afro-américaines, chroniquent cette bande-son et offrent une historicisation politique des chansons populaires américaines pendant la guerre dans leur livre, *We Gotta Get Out of this Place: The Soundtrack of the Vietnam War*, soulignant comment « ceux qui ont servi au Vietnam ont façonné la musique qu'ils aimaient pour qu'elle réponde à leurs propres besoins, un processus qui s'est poursuivi après leur retour aux États-Unis » (2015 : 3). Je suis d'accord sur le fait que les anciens combattants, quels que soient leur pays d'origine et leur citoyenneté, refaçonnent leurs pistes sonores en fonction du contexte politique et des lieux géographiques et sociaux. Cela ne signifie pas que seules des chansons sur la guerre étaient composées pendant la guerre du Việt Nam ; d'autres styles comme la musique pop ont été interprétés et explorés au cours des années 1960 et 1970. C'est pourquoi j'insiste sur l'expression « piste sonore » (en anglais *soundtracks*, explicité dans le texte par l'ajout d'une barre oblique, *sound/tracks*) pour souligner le lien parfois étroit, parfois conflictuel, entre les sons et les pistes sonores : tous les sons ne produisent pas de pistes ; un son particulier est né de la guerre du Việt Nam, que la plupart des citoyens vietnamiens ayant vécu la guerre reconnaissent. Une piste sonore, cependant, ne définit qu'une partie de l'époque.

2. Le Nord-Việt Nam, ou république du Việt Nam, a existé géographiquement de 1954 à 1976. Le 2 juillet 1976, le Nord- et le Sud-Việt Nam ont été officiellement réunifiés, formant la République socialiste du Việt Nam (RSVN).

ou bombardements, les réverbérations et l'impact sonore de ces paysages sonores sont souvent traduits en notes de musique rythmiques, créant ainsi une musique de guerre très polémique, qui caractérisa le paysage musical de la République du Viêt Nam (RVN) dans les années 1950, 1960 et 1970.

Quarante-cinq ans après la chute de Sài Gòn, les chansons écrites et enregistrées avant 1975 conservent leur dimension politique. Mais la documentation et la présentation de cette guerre, sa relecture implicite à partir du récit politique national, n'apportent que peu de visibilité au Sud-Viêt Nam et aux vétérans sud-vietnamiens après la guerre. Comme Nathalie Huynh Chau Nguyen le souligne à juste titre, « le Sud-Vietnam était en guerre pour la plus grande partie de ses vingt ans d'histoire » ; à ce titre, il est nécessaire de « donner la parole aux anciens soldats qui ont combattu pour le maintien du Sud-Vietnam, et dont les histoires restent largement inconnues » (Nguyen 2016 : 6, 4). À partir de ces constats, j'examine comment la musique vietnamienne, notamment le *nhạc trước năm 1975*, identifié diasporiquement comme des chansons d'avant 1975 mais communément désigné sous le nom de *nhạc vàng* (qui peut être littéralement traduit par « musique jaune ou dorée³ »), constituait et constitue un cadre sonore pour les vétérans sud-vietnamiens oubliés.

Durant plusieurs décennies, les sonorités les plus distinctives du Sud-Viêt Nam étaient/sont des documents lyriques historiques de la guerre du Viêt Nam, évoquant la désolation, les difficultés et les nombreux bruits liés à la guerre. Non seulement la musique écrite et produite en pleine guerre du Viêt Nam a politisé la guerre en évoquant de nombreux aspects polémiques, mais elle a été et reste une piste sonore primordiale pour certains vétérans sud-vietnamiens, oubliés après leur déplacement forcé et leur éventuelle relocalisation permanente dans des régions qui leur étaient étrangères, où les populations les réduisent souvent au silence et les dénigrent. Ce texte s'inspire des questions essentielles et urgentes de Nathalie Huynh Chau Nguyen : « Leurs expériences passées sous silence et leurs morts oubliés dans le Vietnam d'après-guerre, comment les vétérans sud-vietnamiens se souviennent-ils de la guerre ? » et « Comment commémorent-ils le pays et les forces armées pour lesquels ils combattaient ? » (2016 : 15), et de Viet Thanh

3. Comme plusieurs définitions et catégories de la musique vietnamienne, le *nhạc vàng* est souvent confondu avec le *tân nhạc*. Dans l'index de son livre, *Transnationalizing Viet Nam: Community, Culture, and Politics in the Diaspora*, Valverde définit le *nhạc vàng* comme étant « la musique pop sud-vietnamienne » (2012 : 182). Mes parents qualifiaient souvent le *nhạc vàng* de musique classique avant 1975.

Nguyen, pour qui « les vaincus et les oubliés chercheront inévitablement à se souvenir d'eux-mêmes, mais pas en tant qu'autres » (2016: 40). Pour Viet Thanh Nguyen, plutôt que d'être des « autres » oubliés, ceux se trouvant du côté des perdants auront recours à différents moyens pour préserver le souvenir de la guerre, comme la musique, et la commémoration des vivants comme des morts, pour se remémorer les uns les autres. Cette simultanéité, être à la fois remémoré et immémoré, est le fondement de la présente étude.

Pour rappeler les récits historiques sur la guerre du Viêt Nam qui ont été occultés, il est nécessaire de procéder à la redocumentation et au retraçage des histoires, de témoignages et d'artefacts ayant existé pendant la guerre. Barbara Meyerhoff, anthropologue, a illustré comment la remémoration est liée aux récits de vies, notant qu'il s'agit d'un « souvenir d'un type particulier », servant à attirer l'attention sur le « regroupement d'éléments constitutifs » (1982: 111). La remémoration, en ce sens, est un travail de mémoire qui rassemble les souvenirs de la vie d'une personne ou d'un groupe, les souvenirs historiques, les récits individuels et les expériences. La remémoration est complexe, certains souvenirs pouvant diverger ou contredire l'histoire. Ainsi, le vaste corpus de musique vietnamienne d'avant 1975 constitue une forme de témoignage oral qui documente la mémoire non documentée des vétérans sud-vietnamiens. Je conceptualise et décris les sons au travers de souvenirs écrits sur les chansons, de la texture des sons, des textes et paroles, des éléments visuels, cassettes, CD, VHS et pochettes de vinyle, et des témoignages oraux. Les images dépeignant la physicalité de la guerre sont aussi tangibles que la musique. Pour l'analyse de ces chansons, je procède à une relecture et réécoute diasporique, qui me permet d'en mettre en exergue les qualités mémorielles, qui peuvent rappeler des souvenirs précis, qui « infligent des chocs physiques et psychiques ; le passé semble intact, aussi robuste qu'une maison, tous ses traumatismes et son malheur sont bien présents » (Nguyen 2016: 65). La remémoration diasporique implique le rappel de chaque événement et de chaque moment incarnant ces souvenirs, même ceux ayant été réprimés et oubliés. Comme l'observe Christina Klein, une « diaspora est un paysage ethnique transnational résultant de la dispersion, volontaire ou non, d'un peuple hors de sa patrie d'origine et de sa réimplantation dans d'autres lieux. De cette expérience historique, du déracinement et de la réimplantation, émergent souvent des œuvres culturelles qui ont une forme diasporique distinctive » (2004: 21).

Bien que les chansons vietnamiennes d'avant 1975 aient été écrites durant une période géopolitique et historique spécifique, leur sonorité, leur musique

revêt une nouvelle texture, à mesure qu'on réenregistre et réécoute les mêmes chansons au fil du temps. Douglas Bradley et Craig Werner examinent l'influence de la musique américaine pendant la guerre du Viêt Nam, constatant que « le paysage sonore du Vietnam a traversé plusieurs mouvements distincts, musicaux et politiques. À mesure que la guerre changeait, la musique changeait avec elle. Ou peut-être était-ce l'inverse » (2015 : 4). La musique est fluide et polysémique. À mesure que les paysages géopolitiques changent, le contexte et la signification de la musique sont inévitablement transformés, mais les notes musicales et lyriques restent inchangées. Cela est particulièrement manifeste lorsque le *tân nhạc* est couramment et sans doute de manière interchangeable appelé *nhạc trước năm 1975* ou *nhạc vàng* dans les communautés en exil, ce qui rend le marqueur d'avant 1975 emblématique de la diaspora vietnamienne. Bien que le contexte musical change, les vétérans sud-vietnamiens continuent à résister à leur suppression en réécoutant cette musique, rendant ainsi leur histoire à nouveau tangible pour eux-mêmes, mais également audible, lorsqu'ils se remémorent leurs camarades et eux-mêmes. Largement négligée en Occident, la musique vietnamienne peut être entendue et décrite en tant que source historique, qui documente les nombreuses expériences, récits et périls de vétérans sud-vietnamiens qui ont été écartés ou ignorés.

Mon but n'est pas de faire une chronique linéaire de la musique vietnamienne d'avant 1975. Tout comme les effacements historiques et systématiques des voix des vétérans sud-vietnamiens, la musique vietnamienne elle-même est largement méconnue en dehors des communautés diasporiques et exilées à l'étranger. Bien que le Viêt Nam d'après-guerre ait connu une résurgence de la musique d'avant 1975, certaines chansons consacrées à la guerre sont soit interdites d'enregistrement ou de représentation sur scène, soit soumises à une procédure d'autorisation accordée par le gouvernement vietnamien pour les chanter ou les interpréter. Comme le note Philip Taylor, le nouveau gouvernement a interdit « de jouer de la musique composée dans le sud avant l'unification » et, à ce titre, « cassettes, disques et partitions ont été systématiquement collectés chez des particuliers et dans des commerces pour être détruits lors de "campagnes d'élimination des vestiges culturels de l'ancien régime" » (2000 : 104). Les albums originaux étant détruits, beaucoup d'informations importantes telles que les dates de composition ou d'enregistrement sont manquantes, même si je mentionne dans certains cas la date de composition d'une chanson ou les dates de naissance ou de décès d'un compositeur. Certaines dates proviennent de DVD

de spectacles de variétés vietnamiens et de documentaires, probablement oubliés aujourd'hui, consacrés à certains compositeurs ou chanteurs, que je regardais avec mes parents lorsque j'étais enfant. Les décès de compositeurs ou de chanteurs me sont également signalés par ma mère, qui lit les journaux vietnamiens souvent distribués sur les marchés asiatiques. Ainsi, la chronologie de la musique vietnamienne est très incomplète, ou même fragmentée, la plupart des chansons écrites avant 1975 étant cataloguées séparément en tant que musique d'avant 1975.

Pour approfondir la relecture analytique et la réécoute du *nhạc vàng* et pour situer une voix des vétérans sud-vietnamiens vivant dans les marges de la diaspora, j'ai également brièvement interrogé Phương Hải⁴, vétéran sud-vietnamien ayant servi dans la Force aérienne du Sud-Việt Nam (FAVN) de 1969 à 1975, dont le dernier grade était *thiếu úy*, ou sous-lieutenant. Afin de connaître son opinion au sujet du *nhạc vàng*, je lui ai posé quelques questions sur ce genre musical et sur la façon dont il a raconté sa vie pendant la guerre. Aucun critère ou considération spécifique ne m'a amenée à le choisir comme interlocuteur : il était en fait un ami proche de mon père, quelqu'un que j'appelais *chú* (« oncle »), et nous sommes restés en contact par e-mail, discutant parfois de musique vietnamienne ou du décès d'anciens combattants historiquement importants, restés inconnus en Occident. Je le connais depuis plusieurs années, mais ne lui ai jamais parlé de la guerre du Việt Nam, ni de sa vie pendant la guerre, avant cet entretien. À l'instar de la trajectoire de dislocation des vétérans et réfugiés sud-vietnamiens, dispersés dans de multiples ailleurs à travers le monde, avec la technologie comme seul moyen de contact, j'ai envoyé à mon interlocuteur plusieurs questions à travers la musique. Mes conversations par e-mail avec Phương Hải ont eu lieu à la fois en vietnamien et en anglais. Au même titre qu'un compositeur, je vois mon interlocuteur comme un conteur ; j'ai donc procédé à une lecture approfondie de chacune de ses réponses, en examinant ces récits comme des sources de remémoration non seulement pour lui-même mais aussi pour les autres. Cela rejoint l'analyse de Gayle Greene, qui conçoit les récits féministes comme autant de moyens de promouvoir le changement et la libération, et rappelle que le récit « rassemble, rappelle, répète » (1991 : 291). Bien que ces récits ne soient pas intrinsèquement féministes, ces conversations rappellent que la remémoration se fait dans le cadre d'une structure politique désé-

4. Mon interlocuteur s'est vu attribuer un pseudonyme.

quibrée, destinée à réprimer et à opprimer les « autres » que l'on subjugué. Cela constitue une lutte en soi : la lutte pour la mémoire.

En outre, les avis divergent toujours au sujet de la guerre du Việt Nam, la plupart étant à la fois problématiques et sources de division. Mon propos dans le cadre de cet essai n'est pas de me servir de la musique pour exposer les nombreuses contradictions politiques, les idéologies divergentes, et les corruptions associées à la guerre, mais de démontrer que le *nhạc vàng* est un catalogue essentiel pour de nombreux vétérans sud-vietnamiens oubliés.

Pré-refrain. Chocs politiques, militaires, amoureux et musicaux

Historiquement parlant, les origines de la musique vietnamienne sont multiples, rendues plus complexes encore par de nombreuses influences est-asiatiques et occidentales⁵. *Tân*, comme le décrit Eric Henry, dérive du mot mandarin *xīn*, qui signifie « nouveau », et *nhạc* se traduit *yuè*, qui veut dire « musique » (2005)⁶. Il explique en outre que le *tân nhạc* « englobe un large

5. Je fais ici référence aux périodes où le Việt Nam a été colonisé ou envahi par la France et la Chine. De 111 av. J.-C. à 938 apr. J.-C., le Việt Nam était sous domination chinoise, période également connue sous le nom de *Bắc thuộc*. Du 17 février au 16 mars 1979, la guerre sino-vietnamienne, ou troisième guerre d'Indochine, résulte de l'invasion par les forces chinoises du nord du Việt Nam. La colonisation française du Việt Nam a duré plus de six décennies, de 1887 à 1954. Les complexités de la colonisation sont exacerbées par les influences culturelles et musicales durables de la Chine et de la France dans le Việt Nam d'après-guerre. Les multiples impacts de la colonisation, des invasions et des troubles politiques constants façonnent souvent la musique, retraçant sa trajectoire historique alors que les tensions d'un passé historique violent et traumatisant continuent de resurgir et de se répercuter dans le paysage géopolitique actuel. Trần Văn Khê souligne également que bien que le Việt Nam « [ait] l'air d'appartenir géographiquement à l'Asie du Sud-Est plutôt qu'à l'Asie de l'Est », il appartient musicalement « à la même famille que la Corée, le Japon, la Chine et la Mongolie », et que la plupart des influences musicales vietnamiennes ont été inspirées « par la langue, la religion, le théâtre, les instruments et la philosophie chinois » (1978 : 48).

6. *Tân nhạc* a de nombreuses définitions et catégorisations musicales. Phong Thuyet Nguyen et Patricia Shehan Campbell définissent le *tân nhạc* comme de la « musique occidentale "moderne" » (1990 : 36), ce qui est un peu plus spécifique que la vision de Kieu-Linh Caroline Valverde, qui le caractérise seulement comme de la musique populaire moderne. Le *tân nhạc* est sans doute un genre musical très vaste dont les définitions sont nuancées. John C. Schafer, qui étudie plus particulièrement la musique de Trịnh Công Sơn et Phạm Duy, deux célèbres compositeurs vietnamiens, traduit également *tân nhạc* par « musique moderne », « rénovée », ou emploie l'expression *nhạc cải cách*, « musique réformée » (2007 : 602 ; 2012 : 78). En effet, le *tân nhạc* est moderne, mais comme l'affirment plusieurs spécialistes, il est essentiellement un amalgame de différentes caractéristiques de la musique d'Asie du Sud-Est, d'Asie de l'Est et d'Occident. La musique vietnamienne était à l'époque qualifiée de novatrice et d'expérimentale.

spectre de styles qui ont évolué à partir de sources chinoises et d'Asie du Sud-Est, ainsi que de sources occidentales» (*ibid.*). Peut-être dans un but expérimental et d'innovation musicale, les compositeurs vietnamiens synthétisent et associent des sonorités traditionnelles comme l'erhu chinois (souvent appelé violon chinois en Occident ; vietnamien : *dàn nhị*), un instrument à deux cordes frottées, et des sonorités modernes comme la musique populaire occidentale et le jazz.

Bien que les ethnomusicologues Phong Thuyet Nguyen et Patricia Shehan Campbell considèrent le *vọng cổ* (« nostalgie du passé ») comme le genre musical préféré des immigrants vietnamiens (1990 : 37)⁷, le *tân nhạc* trouve sans doute aussi un écho favorable auprès de la plupart des communautés de la diaspora vietnamienne, et constitue le genre musical le plus largement écouté, distribué et enregistré. L'émergence visible du *tân nhạc*, comme le soulignent Eric Henry et Kieu-Linh Caroline Valverde, a débuté sous la colonisation française au début du XIX^e siècle (Valverde 2003 : 30), mais « sa production a pris son essor à partir de 1936 », lorsque la musique moderne française « a commencé à exercer une forte influence sur la culture urbaine vietnamienne » (Henry 2005). John C. Schafer constate également que les compositeurs vietnamiens « écrivaient des paroles vietnamiennes pour des mélodies françaises » lorsque la musique moderne occidentale y fut importée pour la première fois par la France (2007 : 602). Mais avant toutes ces influences françaises contemporaines, la chanson *Nữ Đem Mừng Chúa Ra Đời* (« Gratitude au milieu de la nuit à la venue de Notre Seigneur au monde ») fut probablement la première composition de *tân nhạc* (Henry 2005). Hormis le fait qu'il a été écrit par Đoàn Quang Đạt, un prêtre catholique vietnamien, en 1911, on sait très peu de ce morceau.

À la fin des années 1930, des compositeurs vietnamiens ont commencé à écrire de la musique moderne vietnamienne, créant et produisant des chansons avec « des mots et des mélodies vietnamiennes » (Schafer 2007 : 602 ; 2012 : 78). Cette période a non seulement représenté une ère de modernisation pour le Việt Nam, mais également de créativité musicale amorcée par

7. Ils abordent également le *cải lương*, qui est « un théâtre réformé, joué devant un large public de plusieurs milliers de personnes » et qui a souvent « élaboré ses intrigues à partir de légendes vietnamiennes [et chinoises], de la politique contemporaine et de croyances religieuses » (Nguyen et Campbell 1990 : 37). Ils constatent en outre qu'« une grande partie de la musique du *cải lương* est issue du *nhạc tài tử* », ou « musique de chambre, principalement réservée aux fins connaisseurs de musique » (*ibid.* : 36-37). *Vọng cổ* et *cải lương* sont souvent utilisés de manière indistincte, mais cela n'est pas toujours exact.

des chansons françaises traduites en vietnamien entre 1936 et 1945. Par la suite, le *tân nhạc* a été appelé *nhạc tiền chiến*, ou « musique d'avant-guerre » (Henry 2005 ; Schafer 2007 : 602). Sur son site Internet, Rachel Tran écrit que le *nhạc tiền chiến* « tire son origine du nom *Tho thien chien* (poésie d'avant-guerre), qui était très populaire au Sud-Vietnam après 1954 » (Tran 2020). Mais pour Schafer, *nhạc tiền chiến* est une appellation erronée, qui « fait référence non seulement aux chansons écrites avant la guerre contre les Français, mais aussi aux chansons écrites pendant et peu après la guerre » et qui est également « trompeuse parce qu'elle fait généralement uniquement référence aux chansons d'amour sentimentales composées pendant cette période, et non aux chansons patriotiques, par exemple » (2007 : 602). En effet, cette appellation précise que ces chansons ont été écrites avant la guerre ; cependant, le Việt Nam a participé à au moins dix guerres ou conflits politiques, depuis la guerre frontalière franco-japonaise de 1940 jusqu'à la première guerre d'Indochine, ou période de résistance antifrançaise, qui a débuté en 1945 et s'est terminée en 1954. Les chansons écrites avant 1940 pourraient éventuellement être considérées comme étant d'avant-guerre, mais faudrait-il alors y inclure les chansons et les reconstitutions mettant en scène les sœurs Trưng (c. 12-43), deux cheffes militaires vietnamiennes qui ont mené une révolte contre la première occupation chinoise en l'an 40 ? La plupart des chansons évoquent la guerre, racontant les hauts faits et défaites historiques de la nation, invoquant le patriotisme et les sacrifices consentis pour la libération.

Parmi les nombreux compositeurs vietnamiens qui ont fait leur apparition à l'époque du *tân nhạc* et du *nhạc tiền chiến*, Phạm Duy (1921-2013) a été l'un des plus prolifiques et sans doute le plus célèbre et le plus documenté⁸. Comme le fait remarquer Schafer, Phạm Duy était au premier plan de la « popularisation » du *tân nhạc*, ayant composé des centaines de chansons appartenant à ce genre (2012 : 78). Il a largement contribué au paysage musical du Việt Nam pendant la guerre, la poésie de ses chansons évoquant le *dân ca*, ou « chansons folkloriques » (Nguyen et Campbell 1990 : 28), accompagnée de rythmes modernes prononcés. Trần Quang Hải affirme en effet

8. Trịnh Công Sơn (1939-2001) était également un compositeur prolifique et influent. Comme le note Schafer, le « phénomène » Trịnh Công Sơn a débuté au milieu des années 1960, époque à laquelle ses chansons d'amour et contre la guerre, qu'il a commencé à composer à la fin des années 1950, se sont popularisées (2007 : 601-602). Par manque de place, je n'inclurai pas ici d'aperçu historique de ses œuvres. Pour en savoir plus sur sa vie et son œuvre, voir Schafer (2007).

que « tous les chanteurs ont au moins une chanson de sa plume dans leur répertoire » (2001 : 108).

Originaire du nord du Việt Nam, Phạm Duy a composé et produit une série de chansons de résistance pendant la première guerre d'Indochine alors qu'il vivait dans les camps des Việt Minh⁹, ou Résistance (Henry 2005). Parmi les nombreuses chansons qu'il a composées à cette époque, citons *Chiến Sĩ Vô Danh* (« Soldats sans nom »), composée en 1946, *Nhớ Người Thương Binh* (« En souvenir du soldat blessé »)¹⁰, composée en 1947, et *Bà Mẹ Quê* (« Mère patrie de la mère »), composée en 1954. Il quitta la Résistance en 1950, après la mise en place de la censure (Henry 2005 ; Schafer 2012 : 78). Schafer précise que Phạm Duy était fâché de ce que les chefs de la Résistance « lui aient reproché que certaines de ses chansons, dont *Mère de Gio Linh*¹¹, n'étaient « pas assez positives » [*tiêu cực*] et que d'autres – *Au pont frontalier* [*Bên cầu biên giới*], par exemple – étaient trop « romantiques » [*lãng mạn*] » (2012 : 78)¹². La musique a souvent été censurée au Việt Nam, pendant et après la guerre. Et peut-être en raison des liens étroits entre la guerre du Việt Nam, la musique et la répression politique organisée par le gouvernement, certains compositeurs vietnamiens ont pensé le *tân nhạc* comme un vecteur de réformes nationales et d'idées nouvelles¹³.

Bien qu'il soit connu pour ses chansons de la résistance, Phạm Duy n'a pas seulement écrit des chansons à caractère politique ou militaire, sa musique étant très diverse. Il a composé plusieurs « chansons d'amour pendant la

9. Le Việt Minh, ou la Ligue pour l'indépendance du Việt Nam, a été fondé le 19 mai 1941 et dirigé par Hồ Chí Minh, fortement opposé à la réoccupation française du Việt Nam.

10. *Thương binh* peut également être traduit par « vétérans ». Schafer a cependant traduit le mot par « soldat », plus communément dit *lính* en vietnamien.

11. *Bà Mẹ Gio Linh*, composée en 1948.

12. Schafer note également qu'après la chute de Sài Gòn, Phạm Duy et sa famille ont déménagé aux États-Unis et y ont vécu trente ans jusqu'à son retour au Việt Nam en 2005 (2012 : 79). Il est décédé en 2013 au Việt Nam.

13. En 1986, le Parti communiste vietnamien a entamé les réformes économiques *Đổi Mới*, qui concernaient notamment la musique. Valverde note que le gouvernement considérait la musique d'avant 1975 comme trop « étrangère » ou « d'influence étrangère » (2003 : 45). Philip Taylor documente plusieurs expressions qui ont été utilisées pour décrire la musique d'avant 1975 après la guerre, précisant qu'elle « évoque la maladie, la faiblesse et la dépravation » (2000 : 104). Il me semble que les chansons d'avant 1975 jouées et enregistrées aujourd'hui sont fortement censurées. Les paroles sont souvent altérées et les chanteurs se produisant au Việt Nam ont besoin d'une autorisation gouvernementale. Les chansons ne doivent pas exprimer de sentiments anticomunistes ni présenter le communisme sous un jour défavorable. Pour en savoir plus sur la censure passée et présente de la musique au Việt Nam, voir Valverde (2003), Taylor (2000) et Norton (2016).



Fig. 1. Images des chanteurs Yến Phương (à gauche) et Duy Linh (à droite). En l'absence de contexte, l'image peut être interprétée comme représentant une femme attendant de se marier avec un soldat parti à la guerre¹⁴

période de la résistance, et des chansons en langage populaire sur les souffrances et les sacrifices du peuple en temps de guerre » (Henry 2005)¹⁵. Henry ajoute qu'après la période de résistance antifrançaise, « les chansons d'amour ont perdu de leur popularité et les expressions de ferveur patriotique et militaire ont été mises en avant, tout comme les chansons sur les drames et les souffrances de la guerre » (*ibid.*). Presque toutes les chansons d'amour vietnamiennes, *nhạc tình*, *nhạc trữ tình*, ou *tình khúc*, évoquaient la guerre ; de même, la guerre du Việt Nam a généré des chroniques amoureuses, certaines laissant entrevoir des espoirs ou des déceptions (voir fig. 1).

14. Image tirée du livret du CD *Đêm Buồn Tỉnh Lẻ* (« Nuit triste, petite ville »), chanson composée par Tú Nhi (nom de plume), qui porte souvent son nom de scène, Chế Linh, et Bằng Giang en 1962. Le CD, sorti en 1999, est une compilation de chansons tirées de *ASIA 23 : Tình Đầu Một Thời Áo Trắng* (« Premier amour à l'âge des chemises blanches »), centré sur le *tuổi học trò* (« âge des étudiants ») alors qu'ils se préparent à la guerre ou entrent dans l'armée. Il a été produit par Asia Entertainment, studio d'enregistrement et société de production de programmes de variétés musicales encore en activité aujourd'hui.

15. La discographie de Phạm Duy est très variée. Parmi ses chansons d'amour, on peut citer *Anh Yêu Em Vào Cõi Chết* (« Je t'aime jusqu'à la mort »), composée en 1971, poésie de Nguyễn Long ; *Còn Chút Gì Để Nhớ* (« Plus d'autres souvenirs »), composée en 1972 ; *Hoa Rừng Ven Sông* (« Fleurs qui tombent près de la rivière »), composée en 1958 ; et *Phố Buồn* (« Rue triste »), composée en 1954. Parmi les nombreuses chansons américaines qu'il a traduites, citons *Bang Bang (My Baby Shot Me Down)*, écrite à l'origine par Sonny Bono puis enregistrée et lancée par Cher en 1966 ; le titre en vietnamien est *Khi Xưa Ta Bé (Bang Bang)*.

Parmi les nombreux refrains des chansons d'amour vietnamiennes, et en particulier des chansons sur la guerre, on trouve souvent les mots *khói lửa*, signifiant « feu et fumée ». Les mots *hỏa châu*, qui peuvent se traduire par « torche » ou « feu dans le ciel », font partie des différentes images centrales de nombreuses chansons, reflétant par leurs paroles la façon dont les paysages du Sud-Viêt Nam sont à la fois littéralement et métaphoriquement enveloppés de brouillard et de fumée depuis la guerre. Les images de *khói lửa* et les sons de *hỏa châu* sont quelques-uns des nombreux référents définissant à la fois le paysage musical et les souvenirs historiques de la guerre. Cela ne signifie pas que le Sud-Viêt Nam était collectivement favorable à la guerre, mais étant donné les contextes historiques entourant la guerre du Viêt Nam, les compositeurs vietnamiens ont souvent signé des chansons illustrant les tiraillements et les réflexions intérieures des soldats une fois engagés pour servir leur pays, au moment de quitter leurs familles et de mettre de côté leurs projets individuels pour lutter pour la libération du pays. La chanson *Những Đóm Mắt Hỏa Châu* (« Les feux (ou explosions) dans le ciel »), composée par Hàn Châu en 1968, par exemple, raconte une histoire d'amour typique entre un soldat et une femme :

Dưới ánh châu hồng, anh ngồi gọi thầm tên em¹⁶
 Mơ một ngày mai, pháo nổ vang trên lối về
 Những đóm mắt hỏa châu là hoa đăng ngày cưới
 Khi chiến chinh hết rồi, tương lai ta tìm tới
 Có nhau trong đời, đêm trường không sợ lạc loài yêu thương

Sous la lueur rose, je m'assois et murmure ton nom
 En rêvant d'un jour où les pétards éclateront sur le chemin du retour
 Les feux ressemblent à des fleurs le jour d'un mariage
 Quand la guerre sera terminée, nous irons en quête d'un avenir

[Audio 1. Fichier musical dans lequel Hoàng Oanh chante « Les feux (ou explosions) dans le ciel ». Ce morceau a été enregistré avant 1975.

Les paroles ci-dessus sont tirées de la fin de la chanson.

Disponible sur : https://archive.org/details/ex.-1-nhung-dom-mat-hoa-chau-pre-1975_20210111_0029

16. Je dois noter ici que les chansons vietnamiennes incluent souvent *anh* et *em* comme pronoms pour établir une relation entre deux personnes, confinant souvent les chansons dans le binaire : un homme et une femme. Toutes les traductions du vietnamien à l'anglais sont celles de l'autrice ; les traductions de l'anglais au français sont celles de Zachary Weiss.

Comme dans la plupart des chansons écrites pendant la guerre du Viêt Nam, les soldats s'accrochent désespérément aux promesses, qui deviennent une sorte de bouée de sauvetage, alors qu'ils s'engagent activement dans la guerre et se trouvent de plus en plus isolés du monde réel. Henry décrit la musique vietnamienne comme étant « généralement délicate et introspective, avec des accents métaphysiques » (2005)¹⁷. En d'autres termes, la chanson est empreinte de délicatesse, subtilement encadrée par une narration introspective. Cette délicatesse et cette introspection se retrouvent dans « Les feux (ou explosions) dans le ciel ». La voix posée de Hoàng Oanh et son rythme tout aussi lent donnent une force tranquille à cette chanson, alors qu'elle chante/raconte l'histoire d'une personne, sans doute une femme, qui attend le retour d'un homme soldat, selon le moment où la guerre se terminera. Bien que la chanson exprime l'espoir d'une fin heureuse, les paroles font des allusions subtiles aux dures réalités de la guerre et à l'espoir de la voir se terminer. En effet, si cette chanson offre une image romantique de l'amour pendant la guerre, les deux personnages sont conscients des dangers de la vie sous un ciel coloré par les feux et les explosions. Les sonorités de cette chanson, décrivant une zone frappée par un bombardement, sont accentuées par le léger écho des explosions que l'on entend au début de la chanson. Ces bruits subtils et contradictoires traduisent une tension entre un sentiment d'optimisme, dans l'attente d'un avenir inconnu, et le constat des atrocités et des réalités de la guerre.

Couplet. Contextualisation et méthodes de recherche concernant le *nhạc lính tiền chiến*¹⁸

Quelle que soit l'époque, la source d'inspiration des chansons vietnamiennes était non seulement propre au compositeur, mais aussi profondément politique. Les compositeurs de *tân nhạc*, à l'instar de Phạm Duy, ont fait de la

17. Je note ici que, la plupart du temps, la musique vietnamienne est très genrée et comprend des accents sexistes. Plusieurs chansons, basées sur l'utilisation des variables dichotomiques *anh* et *em*, ont servi à illustrer la relation entre un homme et une femme, en présentant presque toujours les femmes comme de simples sujets, attendant que les hommes, les soldats, rentrent chez eux et vers elles. Ce cadrage narratif exclut également les contributions des femmes à la guerre. Nathalie Huynh Chau Nguyen, par exemple, souligne l'importance du Women's Armed Forces Corps (WAFC), qui a été créé le 1^{er} janvier 1960 (2016 : 89). Pour en savoir plus sur les femmes militaires et leurs contributions et services pendant la guerre, voir Nguyen (2016 : chapitre IV).

18. Traduction : « Musique pour/des soldats ».

guerre un fil conducteur musical, racontant les nombreuses histoires de ceux qui ont dû se battre et vivre sous la violente menace de la guerre. Bien que ce corpus de chansons, riche et intemporel, reflète une époque révolue, ses rythmes lyriques et narratifs résonnent chez les vétérans sud-vietnamiens, pour qui et à propos desquels ces chansons ont pour la plupart été écrites. Mais l'histoire ne retient que la guerre et le pays dominant, les États-Unis, et oublie le Sud-Viêt Nam et les vétérans sud-vietnamiens. L'un de mes principaux axes de recherche consiste à examiner comment les chansons écrites avant 1975, en particulier celles composées dans les années 1960 et 1970, années que l'on pourrait qualifier de période de conflit éprouvante au plus fort de la guerre, ont structuré les perspectives des (anciens) membres des RVNMF¹⁹.

Bien que le *nhạc lính tiền chiến* (« musique guerrière des soldats ») ou le *nhạc yêu lính* (« musique amoureuse des soldats » ; abrégé *nhạc lính*) (Henry 2005) aient été et soient encore largement appréciés par les vétérans sud-vietnamiens vivant à l'étranger, ils ne font l'objet que de très peu de travaux d'analyse. Tout comme le *tân nhạc* et les chansons d'avant-guerre sont « considérées comme des chansons modernes ou restaurées », formant une « sous-catégorie, leur caractère romantique les démarquant d'autres styles de musique moderne » (Schafer 2007 : 602), je considère également le *nhạc lính* comme une sous-catégorie de la discographie extrêmement variée du *tân nhạc*. Je ne pense pas que les chansons patriotiques soient dénuées de dimension romantique ; au contraire, elles en contiennent presque toujours une. Que l'on catégorise la musique vietnamienne en tant que *nhạc lính* ou *tân nhạc*, les deux genres ont émergé ensemble, évoquant les mêmes thématiques de perte, de mort, de séparation et d'amour que l'on entend dans les chansons de guerre. Chaque chanson raconte une histoire sur le panorama géopolitique et musical du Sud-Viêt Nam et de la guerre du Viêt Nam, évoquant tantôt les conflits personnels d'un soldat, tantôt les répercussions de

19. Dans les notes accompagnant le disque vinyle *Saigon Supersound vol. 1 : 1965-75*, un « échantillon subjectif de la musique populaire de cette époque » conçu, produit et publié par le DJ et producteur de musique allemand Jan Hagenkötter, ce dernier indique que la musique vietnamienne des années 1960 a été « façonnée par trois courants », l'un étant le *nhạc đỏ*, qui signifie « musique rouge », faisant référence à la musique révolutionnaire communiste (*Saigon Supersound vol. 1* 2017). Le *nhạc đỏ* a été développé au début du xx^e siècle et prônait « l'indépendance, le socialisme et l'anticapitalisme dans ses paroles » (*ibid.*). Je me limiterai ici à traiter de la musique du Sud.

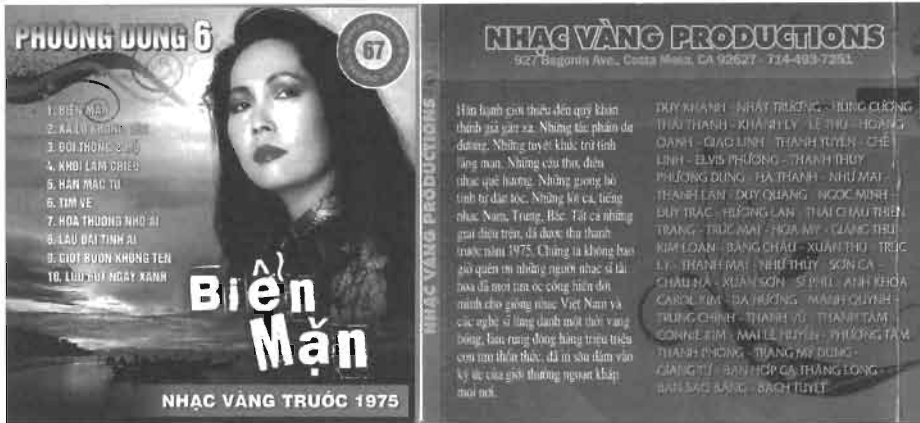


Fig. 2. Pochette d'une compilation de chansons d'avant 1975 chantées par Phương Dung

Le texte figurant au dos de la pochette explique que les chansons en question ont été enregistrées avant 1975 et appelle à ce que les chanteurs d'avant 1975 ne soient jamais oubliés, car ils ont redéfini et popularisé le style des chansons d'amour romantiques qui ont façonné le paysage musical du Việt Nam.

la guerre, tantôt la promesse d'un retour chez soi ou d'une réunion avec un partenaire amoureux.

Une grande partie du *nhạc lính* peut être réidentifiée et documentée comme du *nhạc vàng* d'avant 1975, surtout si l'on considère les évolutions contextuelles du genre. Je définirais le *nhạc lính* comme désignant les chansons qui documentent les perspectives des soldats lors de la guerre du Việt Nam. Actuellement, ces genres musicaux et leurs nombreuses sous-catégories peuvent être rassemblés sous la désignation *nhạc vàng*, souvent traduite par « musique jaune » ou « musique dorée » de l'ère pré-1975. Il faut souligner que tant dans le Việt Nam d'après-guerre que dans les communautés diasporiques et exilées à l'étranger, le *nhạc vàng* d'avant 1975 ne vise pas seulement à restituer des sonorités politiques et guerrières que l'histoire a depuis occultées, mais ces mêmes chansons servent également à exprimer les nombreuses déceptions, la colère et la détresse des vétérans sud-vietnamiens vivant dans la diaspora.

L'année 1975 devient un repère historique important, lourd, non seulement pour les vétérans sud-vietnamiens, mais aussi pour tous ceux qui sont nés et ont grandi pendant la guerre. Le travail d'Adelaida Reyes se focalise sur l'exode vietnamien, documentant les « diverses trajectoires de relocalisation » de plusieurs individus (1999 : 64) ; ses travaux reflètent bien la façon



Fig. 3. Collection de CD d'avant 1975, intitulée *Tiếng Hát Và Kỷ Niệm* (traduction littérale : « Voix et souvenirs chantés »), obtenus dans une boutique à Houston, au Texas

Ces CD m'ont été offerts. Comme beaucoup de CD d'enregistrements d'avant 1975, ils regroupent des chansons interprétées par différents artistes. En suivant l'ordre chronologique de la collection, les photos représentent les chanteurs suivants : (1) Giao Linh, (3) Thanh Thủy (sa voix est décrite comme étant « tiếng hát liễu trai », ce que je traduirais par « une voix envoûtante »), (4) Khánh Ly, (5) Thanh Tuyền, (6) Thanh Lan, (8) Hương Lan, (12) Elvis Phương, (13), Lê Thu, et (15) Chế Linh. Ces chanteurs étaient/sont décrits comme des chanteurs de la diaspora vietnamienne, ou *ca sĩ hải ngoại* (chanteurs étrangers), pour les distinguer et les identifier comme des chanteurs qui n'étaient ou ne sont plus citoyens vietnamiens. Certains de ces chanteurs sont depuis retournés au Việt Nam pour s'y produire²⁰.

20. *Việt Kiều* est également un terme utilisé pour identifier les Vietnamiens à l'étranger qui se sont installés et vivent en dehors du Việt Nam.

dont la musique « fait partie intégrante de la vie, même dans les circonstances les plus difficiles » (1991 : xiv). Elle relève que « “l’avant” et “l’après 1975” traversent le discours des réfugiés, non seulement en tant que marqueur d’événements historiques ou autobiographiques, mais aussi comme indicateur de l’authenticité vietnamienne sur le plan des relations humaines, de l’art, de la musique, de la politique et de la vie sociale en général » (Reyes 1999 : 64). La musique vietnamienne produite avant 1975 est devenue un repère chronologique qui regroupe la multitude de souvenirs et d’histoires déracinées de la guerre du Viêt Nam. Plusieurs sociétés de production musicale indépendantes réenregistrent régulièrement sur CD des versions numériques de chansons enregistrées et gravées avant 1975 (souvent cataloguées en tant que *nhạc thu âm trước 1975*) (voir les fig. 2 et 3). Plusieurs studios d’enregistrement en Californie, la plupart n’existant plus aujourd’hui, ont réédité des enregistrements de *nhạc vàng* d’avant 1975, réalisés par des chanteurs ayant grandi et vécu pendant la guerre du Viêt Nam²¹. Les rééditions de musique d’avant 1975 constituent une archive vivante de souvenirs et d’histoires qui rendent hommage aux chansons écrites pendant la guerre, retracent et redocumentent des histoires méconnues de la guerre, et restituent la mémoire des anciens combattants sud-vietnamiens.

Élisions. Résonances diasporiques d’un passé

La remémoration relève de la nostalgie ; les souvenirs sont en effet ancrés dans la nostalgie. Dans *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, Fred Davis avance que la nostalgie est « une évocation positive d’une expérience passée, dans le contexte d’un sentiment négatif à l’égard de circonstances présentes ou imminentes » (1979 : 18). La définition de Davis est axée sur l’idée que la nostalgie entremêle le passé et le présent ; la plupart du temps, les personnes dans le présent préservent leur mémoire en se remémorant et en retournant au passé, y compris à l’histoire. Pour Nicholas Russo, la nostalgie est un élément essentiel à la compréhension du « sentiment de désir mélancolique qu’on peut éprouver à propos d’une période antérieure de sa vie » (2014 : 2). Ce désir de retrouver un certain passé est souvent suscité par

21. Il existe plusieurs studios d’enregistrement et sociétés de production musicale vietnamiennes en Californie, État qui abrite sans doute la plus grande communauté vietnamienne et où plusieurs chanteurs vietnamiens se sont installés.

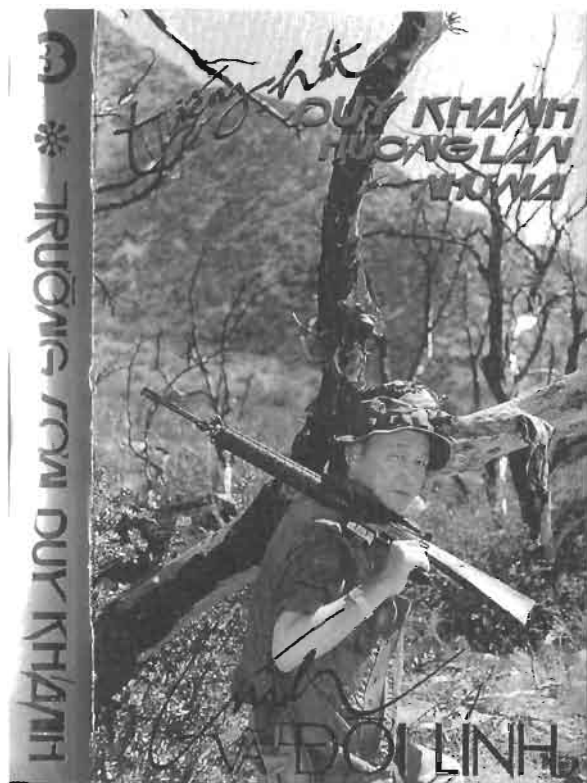


Fig. 4. Pochette de l'un des nombreux albums de Duy Khánh, chanteur et compositeur, cassettes de la collection de mon père

L'image d'un soldat sud-vietnamien, tenant son fusil, traversant la forêt, est un sujet récurrent, y compris dans les paroles de *nhạc lính*. L'album, *Lính Và Đời Lính* (« Soldat et vie d'un soldat »), a été produit en 1990 par un studio d'enregistrement californien qui n'existe plus aujourd'hui.

la mémoire auditive, par les sons ou les chansons. Examinant les liens entre les enregistrements sonores et la nostalgie, Elodie A. Roy écrit :

« Le passé culturel est présent partout. Il semble en effet inévitable que tout ce qui est et a été préservé matériellement soit un jour retrouvé et potentiellement recyclé et réassimilé. À l'instar des objets ménagers, les enregistrements musicaux ont continuellement été produits (à grande échelle), transformés en marchandises et collectionnés depuis la naissance de l'industrie du disque au début du xx^e siècle. » (2014 : 146, italiques dans le texte original ; traduction française Z. Weiss)

Ce constat du caractère omniprésent du passé repose sur l'idée que tout peut être enregistré. Comme Roy le suggère, les enregistrements sonores sont capables de produire « une expérience multisensorielle commune » qui est « induite » par un désir nostalgique (2014 : 147). De la même manière, la



Fig. 5. Pochette de *Đêm Buồn Tỉnh Lê* («Nuit triste, petite ville»), chanson composée par Tú Nhi

L'image de Bảo Tuấn (gauche) et Trường Vũ (droite), qui ont enregistré ce titre, évoque les nombreux souvenirs et expériences des soldats sud-vietnamiens.

musique enregistrée et produite pendant la guerre du Việt Nam préserve ce passé culturel et historique. Le *nhạc vàng* d'avant 1975 permet, d'une certaine manière, aux chanteurs de rechanter et réenregistrer les histoires des oubliés et des exclus. Aujourd'hui, les chanteurs d'avant 1975 continuent à se servir de leur voix pour voyager et se réappropriier leur propre histoire en tant que chanteurs ayant contribué à l'héritage musical et historique du Sud-Việt Nam.

Les chansons sur la vie et les épreuves des soldats sud-vietnamiens deviennent également des refrains résonnants dans le *nhạc lính*. Des images de *lính tuổi đôi mươi* («soldats d'une vingtaine d'années»), brandissant leurs

armes en défilant sur la terre battue ou sous un nuage sombre, sont courantes dans la musique vietnamienne consacrée à la guerre. Le lyrisme des chansons fait ressurgir les sonorités oubliées de la guerre, et les pochettes des albums exaltent ces mêmes sentiments. Des soldats se tenant quelque part dehors, avec leurs uniformes, dans un espace sombre et désert ou en extérieur, là où l'ennemi pourrait les tuer. Il sont les souvenirs de guerre qui permettent aux vétérans sud-vietnamiens de se remémorer soi-même et les uns les autres (voir les fig. 4 et 5). Bien que les deux pochettes d'album présentées dans cet essai n'aient pas été produites dans le Sud-Viêt Nam d'avant 1975, la société de production et le chanteur/compositeur évoquent une profonde nostalgie de l'unité nationale passée, sentiment partagé par la plupart des vétérans sud-vietnamiens après leur défaite.

De tels discours nostalgiques sont observés et entendus en *nhạc vàng*, devenant accessibles à l'écoute aux nombreux vétérans sud-vietnamiens dispersés dans le monde. Jason Gibbs affirme avec raison que les chansons *nhạc tiền chiến*, tout comme le *nhạc lính/nhạc vàng* selon moi, « portent en elles un air de nostalgie, sans doute la nostalgie d'une époque où le Vietnam était encore unifié, l'époque précédant près de vingt ans de guerre civile » (2017). Ces messages nostalgiques et les thèmes abordés dans le *nhạc vàng* sont accessibles pour certains vétérans. Henry décrit les trois « principaux thèmes du *tân nhạc* » : (1) les chansons exprimant une aspiration cosmique à une patrie tragiquement inaccessible, (2) les chansons exprimant une aspiration cosmique à une relation amoureuse tragiquement inaccessible, (3) les chansons exprimant une aspiration cosmique à une « « belle époque » du passé, tragiquement inaccessible » (Henry 2005).

Les chansons vietnamiennes expriment une profonde tristesse et l'espoir de retrouver sa maison ou son passé, un passé nostalgique. Richard Elliott constate qu'il est souvent présumé que « l'histoire de la nostalgie est une évolution d'un désir de retourner chez soi à une nostalgie plus générale du passé » (2014 : 132). Si la nostalgie est ancrée dans un désir à la fois temporel et spatial, le concept de patrie ne doit pas être négligé dans l'analyse des discours sur la nostalgie. Le mal du pays, comme le note avec justesse Sheila Whiteley, se retrouve inévitablement dans la nostalgie des chansons de la Seconde Guerre mondiale (2014 : 84). Que ce soit en retournant à sa terre natale ou en se remémorant une époque avant la guerre, Henry décrit comment la musique vietnamienne aborde avec émotion les liens entre la guerre et le mal du pays, alors que vivre et mourir à la guerre deviennent une réalité normalisée. La chanson *Để Trả Lời Một Câu Hỏi* (« Pour répondre à une

question»), composée par Trúc Phương (1933-1995)²², est probablement une chanson épistolaire, qui raconte une histoire d'amour tragique entre un jeune soldat loin de chez lui et une femme qui attend son retour, et *Xin Anh Giữ Trọn Tình Quê* («Rappelle-toi ton amour pour notre pays»), écrite par Duy Khánh (1936-2003)²³, a été composée pour illustrer les sentiments intenses et contradictoires du retour au pays. Les paroles émouvantes des deux chansons explorent la promesse des soldats de revenir après la guerre dans la patrie libérée; cette promesse devient un refrain qui se retrouve dans différentes chansons réenregistrées pour reproduire les souvenirs d'une patrie lointaine.

Peut-être que pour les vétérans sud-vietnamiens, l'image d'un *người lính* ou d'un *người chiến sĩ*, signifiant tous deux «le soldat», est l'un des rares souvenirs qu'ils retiennent pour se souvenir d'eux-mêmes. Lorsque j'interrogeai Phương Hải sur sa vie pendant la guerre, il me répondit :

«Répondre pleinement à cette question reviendrait à écrire un mémoire, mais mes principaux souvenirs de la guerre du Vietnam sont ceux de l'offensive du Tết de 1968 et du 30 avril 1975. Quel a été l'impact de ces souvenirs sur ma vie privée? Difficile de se souvenir de toutes les émotions qu'éprouve un «soldat vaincu» qui a tout perdu, de sa famille à sa propre patrie, et qui affronte un avenir incertain. Pour être exact: c'est très émotionnel et les mots ne peuvent pas décrire mes expériences, mais j'ai appris une chose: toujours garder espoir! Survivre serait difficile autrement.»

Le témoignage éloquent de Phương Hải sur la vie d'un soldat vaincu illustre comment les vétérans sud-vietnamiens doivent renégocier leur identité d'anciens combattants pour devenir des soldats vaincus, une éti-

22. Trúc Phương est l'un des nombreux compositeurs reconnus du Sud-Vietnam avant 1975, et a souvent été appelé le roi du boléro. Dans un des programmes de variétés musicales d'Asia Entertainment, une des nombreuses sociétés vietnamiennes de production et d'enregistrement aux États-Unis, Nam Lộc, compositeur vietnamien et maître de cérémonies pour Asia, a décrit la musique de Trúc Phương comme un catalogue de *tâm sự người lính* («pensées d'un soldat») (*Asia 74*, 2014). La date exacte à laquelle Trúc Phương a écrit «Pour répondre à une question» est incertaine, mais dans *Asia 74*, Hoàng Oanh raconte qu'elle a enregistré la chanson sur vinyle pour Trúc Phương en 1966. Elle explique également que cette chanson a été diffusée à un moment important de la guerre, lorsque de nombreux hommes arrivaient au front (elle emploie le mot *tiền tuyến*).

23. Dans *Paris By Night 60: Thất Tình* («Cœur brisé»), une des nombreuses émissions de variétés musicales produites par Thúy Nga, un des co-animateurs, Nguyễn Ngọc Ngạn, annonce au public que Duy Khánh a écrit cette chanson en 1968, alors qu'il était au Laos.

quette non seulement traumatisante, mais aussi humiliante pour eux. Dans ce contexte, les vaincus verront leur mémoire occultée. Comme l'écrit Viet Thanh Nguyen : « Il n'y a rien de pire que d'être ignoré, effacé, omis, comme peuvent en témoigner les perdants de tout conflit, de toute guerre », et, de plus, « ceux qui se sont battus pour le camp perdant sont oubliés » (2016 : 33). Ce musellement et cet effacement des combattants sud-vietnamiens vaincus attestent de l'effacement systématique et historique de leur existence. Le site web VA.org définit un vétéran comme « toute personne ayant servi dans les forces militaires, navales ou aériennes qui a été démobilisée ou libérée pour tout autre motif que l'indignité » (VA.org, s. d.). Même si cette définition reste vague et pourrait ne concerner que certains pays, elle n'exclut pas les anciens soldats défaits. La République du Viêt Nam et les États-Unis ont tous deux perdu la guerre, tous deux ont été vaincus. Seuls les vétérans américains se voient cependant accorder ce titre, tandis que leurs alliés, les anciens membres des RVNMF, ne sont manifestement pas reconnus comme des vétérans. Ils sont perçus comme des exilés vaincus.

L'un des nombreux titres comportant le mot « vétéran » (*thương binh*) est la chanson *Tâm Sự Người Thương Binh* (« Pensées d'un soldat/vétéran blessé »), composée par Tú Nhi/Chế Linh. Le contexte a bien entendu changé depuis son écriture en 1969. Dans l'enregistrement original de Chế Linh, la chanson conclut sur :

Những đêm trông trời buồn tôi chợt nghe thương nhớ
 Nên không quên nguyện cầu quê mẹ ngừng khổ đau
 Chính chiến qua mau để người thương mến nhau

Soudain j'entends les bruits des souvenirs
 Je n'oublierai pas la promesse de mettre fin aux souffrances de notre
 [mère patrie
 La guerre prendra bientôt fin, et nous nous souviendrons encore
 [de nous

[Audio 2. Fichier musical contenant l'enregistrement de « Pensées d'un soldat blessé » réalisé par Chế Linh. Les paroles citées sont tirées de la fin de la chanson. Disponible sur : <https://archive.org/details/ex.-2-tam-su-nguoi-thuong-binh-pre-75>]

Puisque Chế Linh a enregistré cette chanson en 1969, je l'ai interprétée comme décrivant la vie d'un soldat particulier participant à la guerre.

La chanson parle de cinq compagnons fidèles ; j'ai donc interprété le texte comme étant le récit d'un soldat blessé se souvenant des quatre autres alors qu'il est blessé et incapable de se joindre à eux pour combattre pour leur pays, regrettant leur amitié et leur camaraderie. Les paroles « j'entends soudain les bruits des souvenirs » peuvent représenter les nombreux souvenirs que l'ancien combattant a de ses quatre camarades. Ces bruits sont peut-être les voix de ses camarades, puisqu'il ne peut plus se battre avec eux pour la libération de leur patrie et que sa vie de soldat lui manque. Avant la conclusion de cette chanson, on entend :

Hết rồi, hết rồi nhưng vẫn thèm vẫn mơ đời lính trận

C'est la fin, c'est la fin, mais je rêve encore de la vie de soldat

Une grande partie du *nhạc lính* est consacrée à la fierté et au nationalisme des soldats, s'écartant rarement de ces récits. Même après avoir été blessé, le soldat continue de revivre ses expériences de combattant à travers ses camarades. J'interprète cette chanson comme l'une des nombreuses compositions traitant de la fraternité dans la guerre, chanson qui va même jusqu'à romancer ouvertement la perspective masculine de la guerre, une trame courante dans la documentation historique de la guerre. Or, comme les perspectives vietnamiennes sur la guerre du Việt Nam sont largement occultées, les récits de guerre vietnamiens continuent de privilégier et de mettre en avant les expériences des hommes de la guerre, laissant peu de place aux femmes vietnamiennes pour raconter leurs propres histoires et expériences²⁴, ou pour offrir des perspectives contradictoires, potentiellement hostiles à la guerre²⁵.

Dans le cadre d'une relecture et d'une réécoute plus diasporique de la chanson, le titre devient « Pensées d'un vétéran blessé » (audio 3). L'ensemble du récit et du contexte de la chanson se focalise non plus sur un soldat blessé

24. Nombre de chansons vietnamiennes racontent la relation d'un soldat avec une jeune femme ; elles sont souvent écrites du point de vue masculin ; la femme se marie souvent avec un autre ou meurt soudainement à cause de la guerre ou d'un chagrin d'amour. Ces récits deviennent les mélodies de ballades amoureuses tragiques. Cela ne signifie pas que les compositeurs négligent l'importance des femmes dans leurs récits lyriques, d'autant moins que, selon moi, certaines des chansons vietnamiennes les plus populaires sont chantées et enregistrées par des femmes, mais les compositeurs masculins dominent le paysage musical du Việt Nam.

25. Il existe quelques chansons vietnamiennes contre la guerre, dont certaines composées par Trịnh Công Sơn.

mais sur un vétéran blessé, qui se souvient de sa vie d'ancien combattant oublié du Sud-Viêt Nam. Ceci devient d'autant plus vrai lorsque l'on écoute la chanson après 1975.

[Audio 3. Fichier musical contenant une version plus récente de l'enregistrement de Chê Linh « Pensées d'un soldat blessé ».
Disponible sur : <https://archive.org/details/ex.-3-tam-su-nguoi-thuong-binh-che-linh-1990>

Il y a peu de différences de style entre les deux interprétations, la voix de Chê Linh et la structure rythmique étant restées les mêmes. On peut d'ailleurs retrouver des traces de la version originale dans cette interprétation, mais celle-ci a probablement été enregistrée dans les années 1990, après la relocalisation de l'artiste aux États-Unis. Les chansons enregistrées avant 1975 mettaient davantage l'accent sur le chant que sur les instruments. Dans de nombreux cas, une instrumentation réduite, faite d'instruments à cordes ou à vent, accompagnait les voix. L'acoustique de l'interprétation de Chê Linh des années 1990 est plus claire et plus nostalgique.

En relisant et réécoutant les mêmes paroles, la chanson évoque à présent un ancien combattant blessé se remémorant la guerre et ses camarades. Plutôt qu'un simple souvenir, le vétéran se remémore les multiples traumatismes et bruits de la guerre. Cette interprétation diasporique de la chanson repose également sur mes souvenirs du clip vidéo datant des années 1990, dans lequel Chê Linh incarne un ancien combattant handicapé vivant à l'étranger. Ces images transforment le contexte de la chanson, et illustrent ce renouvellement constant entre la préservation de souvenirs accessibles et la reconnaissance du fait qu'un retour au passé – à la patrie – est irréalizable.

Les structures rythmiques et les interprétations véhiculent un sens et des récits entièrement différents sur la guerre du Viêt Nam. Le dernier couplet : « Je n'oublierai pas la promesse de mettre fin aux souffrances de notre mère patrie / La guerre prendra bientôt fin, et nous nous souviendrons encore de nous » montre que pour la plupart des vétérans blessés, la guerre ne s'est jamais terminée, mais ils restent incapables de retourner à cette époque.

Viet Thanh Nguyen souligne que les guerres ne prennent jamais fin. En effet, il écrit : « une guerre se livre deux fois, la première sur le champ de bataille, la deuxième dans les mémoires » (2016 : 4), et bien que la guerre n'ait pas de conclusion nette, le constat demeure : « être réfugié, c'est être un survivant de la guerre, tout autant qu'un ancien combattant » (2013 : 3). Laissés pour compte, les vétérans sud-vietnamiens ne peuvent que participer



Fig. 6. Pochette de la cassette VHS de mon père d'Asia 36:
Người Lính/The Soldier, sortie en 2002

L'image centrale du soldat brandissant l'ancien drapeau de la République est très révélatrice; elle témoigne d'un nationalisme jamais démenti.

à leur propre remémoration pour empêcher l'oubli de leur communauté après leur exil, soit en visionnant des représentations qui dépeignent leur contribution à la guerre, soit en écoutant le *nhạc lính*, comme moyen de se rappeler et de préserver leurs souvenirs de la guerre. Écouter le *nhạc lính* permet également aux vétérans sud-vietnamiens de se souvenir de leurs camarades tombés au combat. Comme le note Deborah Wong, « la mémoire du foyer se crée et se recrée, s'affirme et se valorise, et le foyer est réinstallé au travers de performances imaginaires et fantastiques » (2012 : 25). Les studios d'enregistrement et de production de la diaspora aux États-Unis, par exemple, recréent des souvenirs de la guerre et honorent les soldats tombés au combat avec des spectacles musicaux. Lors de sa visite à Orange County,

Reyes observe l'importance culturelle de la musique, des sons et des paroles vietnamiennes qui ont imprégné la diaspora vietnamienne. De nombreux programmes et spectacles musicaux incorporent « de vieux extraits de films de parade militaire, le drapeau du régime de Saigon, des scènes de guerre, des soldats disant au revoir à leurs enfants, des anciens monuments » pour recréer et honorer ces souvenirs du Sud-Viêt Nam, pays qui exista un temps et disparut après 1975 (Reyes 1999 : 116-117). La nécessité de la remémoration est d'autant plus grande que le Sud-Viêt Nam a été effacé dans le Viêt Nam d'après-guerre. L'image d'un *người lính* inconnu représente une altérité oubliée et sans visage qui a été vaincue (fig. 6).

Au sein de la diaspora vietnamienne, les chansons familières du passé « ont servi à relier les réfugiés et les exilés à la patrie qu'ils pensaient avoir perdue » (Valverde 2003 : 31). Lors d'un autre échange avec Phương Hải, il offrit ce qui lui semblait une réponse simple à la question de savoir pourquoi il continue à écouter, que ce soit sur CD, cassette, YouTube, plateforme sur laquelle on peut trouver des enregistrements originaux d'avant 1975 et des versions plus récentes, le *nhạc vàng* : « *Vì chú là người Việt Nam* [Parce que je suis vietnamien]. »

La réponse succincte de Phương Hải est lourde, très lourde peut-être, de sens. Un sentiment de nationalisme et, en quelque sorte, de citoyenneté oubliée, subsiste toujours chez les vétérans. Peut-être que pour Phương Hải, son identité d'ancien combattant est intrinsèquement liée à sa patrie et à sa citoyenneté vietnamienne. Les vétérans qui ne cessent de se remémorer la guerre continuent de la considérer comme un moment historique important dans leur vie. Il partagea également une courte remarque sur l'importance du *nhạc vàng* :

« Cela prendrait beaucoup de place dans ton essai, mais je serai bref. Ce qui rend le *nhạc vàng* si spécial est qu'au Viêt Nam, la plupart des chanteurs écrivaient de la musique. Les chanteurs ont toujours été compositeurs. Les expériences de la guerre étaient des thèmes récurrents pour certains d'entre eux. Je me retrouvais dans beaucoup de cette musique car elle illustrait la transformation d'un civil – quelqu'un comme moi – en soldat, puis il fallait étudier les compétences spéciales requises dans sa section des forces armées, puis prendre en compte les conséquences émotionnelles indescriptibles d'un pays déchiré par la guerre, la joie des victoires, sans oublier la tristesse d'apprendre qu'un ami avait été abattu ou avait disparu lors d'une opération spéciale, et ainsi de suite. Sans oublier les situations de vie ou de mort lorsque des roquettes enne-

mies s'abattaient sur la base aérienne où l'on était stationné. C'est une des nombreuses raisons pour lesquelles j'écoute toujours le *nhạc vàng*. »

La réponse de Phương Hải l'accessibilité émotionnelle du *nhạc vàng* et le repère qu'il représente. Pour lui, plusieurs de ces chansons sont universelles, écrites pour presque tous ceux qui ont combattu dans la guerre. Chaque image et chaque note transmettent le tumulte et la vie de la plupart des citoyens et vétérans sud-vietnamiens, accessibles non seulement aux vétérans, mais aussi aux citoyens qui écoutaient. Il réfléchit également à la façon dont les compositeurs racontaient souvent l'histoire des épreuves qu'enduraient les jeunes soldats qui avaient décidé d'interrompre un temps leurs études et leur vie privée pour s'enrôler dans les forces armées, transition à laquelle Phương Hải faisait référence.

L'entretien a ensuite porté sur la façon dont le *nhạc vàng* documente les personnes sans papiers et les trajectoires historiques de la guerre. Phương Hải explique que l'année 1975 et les chansons de *nhạc vàng* doivent être préservées par la communauté vietnamienne. Il me dit :

« Les gens ont souvent oublié les vétérans sud-vietnamiens une fois que nous avons immigré ou fui après la chute de Sài Gòn en 1975. En Amérique, on oublie encore beaucoup de soldats tombés au combat et c'est navrant, mais ils ont toujours été admirés et respectés par de nombreux compositeurs. On peut l'entendre dans *Rừng Lá Thấp* (« Forêt aux feuilles [basses] »), *Người Ở Lại Charlie* (« Qui reste Charlie ? »)²⁶, ou *Huyền Sử Ca Một Người Mang Tên Quốc* (« La légende d'un homme nommé Quốc »)²⁷. »

Tout au long de l'interview, Phương Hải fait plusieurs fois référence aux chansons composées par Trần Thiện Thanh (1942-2005). Trần Thiện Thanh était compositeur, chanteur, acteur, et *hạ sĩ quan* (« sous-officier »), ayant composé plus de 200 chansons (fig. 7). Phương Hải se souvient de l'époque où, comme d'autres chanteurs populaires d'avant 1975, il « allait au front pour divertir les troupes ». Trần Thiện Thanh, comme plusieurs compositeurs, a écrit des chansons en souvenir des sacrifices de différents soldats

26. Composée par Trần Thiện Thanh en 1972. Charlie désignait les districts suivants : Sa Thầy, Đắk Tô, et Ngọc Hồi dans la province de Kon Tum.

27. Composée par Phạm Duy en 1965.

Fig. 7.
Un des nombreux
réenregistrements
des chansons
de Trần Thiện Thanh

Une fois encore, la pochette du CD présente une image de combats incessants, qui peut être qualifiée de traumatisante; la photo de Trần Thiện suggère cependant que les vétérans restent fiers.



qui se sont battus au nom de la liberté de la République, un des nombreux refrains courants dans les chansons vietnamiennes.

Les chansons composées par Trần Thiện Thanh restent populaires dans les communautés diasporiques et exilées. Phương Hải affirme que ses chansons continuent de trouver leur écho auprès des vétérans sud-vietnamiens, car il a historicisé des grands événements de la guerre et les a honorés. Dans l'un des nombreux DVD produits par Asia Entertainment, l'animateur informe le public que la chanson *Rừng Lá Thấp* (« Forêt aux feuilles [basses] »²⁸) documente les événements de l'offensive du Tết de 1968 et est dédiée à la mémoire de son ami, l'un des nombreux soldats qui ont été tués :

Sao không hát cho người giết giặc trên cầu
 Khi bùn lầy còn pha sắc áo xanh
 Trong khói súng xây thành
 Mắt quầng thâm mắt ngủ

28. J'inclus « basses » dans le titre, bien que mon frère ait initialement traduit le titre de la chanson par « Forêt aux feuilles ». Le mot *thấp* signifie « bas », ce qui me semble poétiquement important à la fois pour le titre de la chanson et pour les paroles. Le texte conclut : *Như lính giữa rừng yêu lá thấp mà thôi* [Comme des soldats au milieu de la forêt, n'aimant que les feuilles basses].

Tàn đêm khói lửa,
 giờ chỉ còn hai tiếng mền anh
 Sao không hát cho những người còn mãi mê
 Lá rừng che kín đường về phần hoa
 Không hát cho những bà mẹ từng đêm nhớ con xa
 Hay hát cho những người vừa nằm xuống chiếu qua

Pourquoi ne pas chanter pour les soldats qui anéantissent l'ennemi sur
 [le pont ?

Alors que la boue fraîche recouvre encore leurs uniformes verts
 Dans la fumée des tirs
 Des cernes noirs se forment sous leurs yeux après des nuits
 [sans sommeil

La fumée et le feu font rage, jusqu'au bout de la nuit
 Mais maintenant, seuls quelques mots vous honorent
 Pourquoi ne pas chanter pour ceux qui sont encore en vie ?
 Le chemin du retour est couvert de feuilles de la forêt
 Pourquoi ne pas chanter pour la mère qui pleure son enfant
 [tous les soirs ?

Ou ceux qui viennent de mourir ?

[Audio 4. Fichier musical de la chanson « Forêt aux feuilles [basses] »,
 enregistrée par Thanh Tuyền avant 1975.

Disponible sur : <https://archive.org/details/ex.-4-rung-la-thap-pre-75>

Bien qu'écrite par Trần Thiện Thanh pour honorer la mémoire et le service de son ami, cette chanson évoque involontairement les vétérans sud-vietnamiens oubliés. Dans le paysage diasporique d'après-guerre actuel, la structure lyrique de cette chanson peut être interprétée comme un commentaire critique sur la façon dont les soldats tombés au combat demeurent méconnus, ainsi que les mères qui, souvent, ne sont même pas mentionnées pendant ni après la guerre. Les paroles, « Mais maintenant, seuls quelques mots vous honorent / Pourquoi ne pas chanter pour ceux qui sont encore en vie ? », que Thanh Tuyền a chantées avec une émotion si retenue, illustrent comment les existences des vétérans, vivants ou morts, sont effacées quand seuls quelques-uns – dont le chanteur – les remémorent. Les femmes, qui sont à la fois victimes et survivantes de la guerre, ont été tout autant touchées, mais comme Trần Thiện Thanh le constate tragiquement, leurs voix, histoires et contributions ont depuis longtemps été effacées dans tous les documents.

L'utilisation répétée du « pourquoi » dans la chanson ne sert qu'à souligner l'absence des vétérans sud-vietnamiens. Comme le soutient Yến Lê Espiritu, « l'oubli organisé » de « plus de 200 000 » membres de l'Armée de la république du Việt Nam (ARVN)²⁹ est une forme de « *disparition forcée* » (2014 : 108, l'italique provient du livre original). Dans le but de réunifier le Nord- et le Sud- Việt Nam, le gouvernement socialiste actuel a éradiqué toute trace historique du Sud-Việt Nam. Non seulement le gouvernement a détruit plusieurs monuments et cimetières nationaux dédiés aux anciens membres de l'ARVN, mais Sài Gòn, l'ancienne capitale du Sud-Việt Nam, a été rebaptisée Hồ Chí Minh (Espiritu 2014 : 108, 128). Même après leur relocalisation et leur installation permanente aux États-Unis, pays au côté duquel ils se sont battus en tant qu'alliés lorsqu'ils sont officiellement entrés en guerre le 8 mars 1965, les anciens membres des RVNMF se sont également vus « effacés de tous récits historiques de la guerre » (*ibid.* : 108). Ces omissions historiques forcées deviennent plus tangibles dans la mesure où la seule place qui leur est aujourd'hui dévolue est la chanson *nhạc vàng*. Bien que Sài Gòn fût condamné à disparaître après la guerre, les vétérans et citoyens sud-vietnamiens se remémorent Sài Gòn en écoutant ces chansons, dont certaines ont été écrites après 1975, comme *Giã Biệt Sài Gòn* (« Adieu, Sài Gòn »), *Sài Gòn Thứ Bảy* (« Samedi à Sài Gòn », composée par Anh Bằng), *Đêm Nhớ Về Sài Gòn* (« Une nuit en souvenir de Sài Gòn », composée par Trầm Tử Thiêng en 1987), ou *Sài Gòn Kỷ Niệm* (« Souvenirs de Sài Gòn », composée par Anh Bằng en 2011/2012). Elles ont toutes été composées pour honorer la mémoire de la ville et ainsi faire la lumière à la fois sur ces absences historiques forcées et sur les nombreux vétérans sud-vietnamiens déplacés par la guerre.

Les chansons d'avant 1975 continueront à définir le paysage musical du Việt Nam. Des vétérans comme Phương Hải continuent à se remémorer leur vie et celle de leurs camarades en renouant avec et en réécoutant des chansons écrites à leur sujet. Vers la fin de notre correspondance, je me suis souvenu de mon père, qui s'est un jour décrit comme un vieux soldat déplacé, et j'ai demandé à Phương Hải de partager certaines de ses réflexions sur la chanson *Người Lính Già Xa Quê Hương* (« Un vieux soldat loin de chez lui ») que Nhật Ngân (1942-2012) a composée après avoir immigré aux États-Unis en 1984. Je me souviens de mon père écoutant un enregistrement

29. Les RVNMF font référence à l'ensemble des forces armées, y compris l'armée de terre, l'armée de l'air, la marine et les divisions navales, tandis que l'ARVN désigne exclusivement l'armée de terre.

dans la vie et de vivre notre jeunesse pendant la guerre, “sans armes”. Nous avons affronté des difficultés et mis nos rêves d’un avenir meilleur derrière nous. Puis, à la fin du conflit [30 avril 1975], nous avons reçu l’ordre de déposer toutes nos armes, en renonçant à tout – à tout (!) –, et de nous rendre ! Et ici, nous sommes en exil. Et même ainsi, nos esprits et nos cœurs continuent de guetter l’autre côté de l’océan, rêvant du jour où nous pourrions retourner dans le pays où nous avons grandi. Ce rêve ne se réalisera peut-être jamais. [...] La voix de Duy Khánh dans cette chanson est bouleversante, elle reste avec l’auditeur même après la fin, surtout pour les survivants de la guerre. Sa voix exprime toute une gamme d’émotions, les regrets, la tristesse, mais il y a encore de l’espoir dans sa voix.»

Plus de vingt ans après (selon cette version de 2001), les soldats vieillissants demeurent plongés dans une nostalgie qui embrasse tout leur être, se remémorant et s’honorant mutuellement alors qu’ils rêvent d’un Việt Nam plus apaisé et plus stable. La répétition du mot *nhớ*, qui peut signifier soit «manquer», soit «se souvenir», soit «mémoriser», traduit le désir de retourner à un foyer précédant l’exil du soldat. Plus précisément, *nhớ* évolue entre «manquer» une personne et «se souvenir des disparus», produisant un ton et un sous-texte plus tragiques. Les multiples dislocations et les tragiques efforts déployés pour retrouver la familiarité d’une patrie aboutissent à un constat morne, doux et amer, contradictoire pour les survivants de la guerre et les diasporas. Dans son examen des performances de la diaspora, Tina K. Ramnarine soutient que pour le «sujet diasporique, les questions d’identité sont indissociables du passé et de sa relation à une ancienne patrie» (2007 : 3). Pour un ancien combattant sud-vietnamien, le foyer demeure sans doute indéfini car il vit dans un état d’entre-deux où le foyer (n’)est à la fois (ni) ici et (ni) ailleurs. Cette fragmentation de l’identité des vétérans provoque une tension discordante entre la volonté d’aller de l’avant vers l’avenir et l’attachement au passé où persiste leur identité, tension qui est aggravée par leur sentiment de loyauté envers leur mère patrie. Dans cette lutte constante de l’entre-deux, où se trouve le foyer, quels en sont les sons ?

Coda. Échos rescapés

Au-delà des interprétations romantiques/romancées du *nhạc vàng*, les sons et les paroles produits pendant la guerre du Việt Nam façonnent les auditeurs et les éclairent sur les effacements et les délocalisations des vétérans sud-vietnamiens. Et comme bien d'autres sonorités musicales, ces notes et ces tonalités voyagent pour être réécoutées et remémorées, refusant leur disparition dans l'histoire humaine et dans leur mémoire. Les réenregistrements de la musique vietnamienne d'avant 1975 sont une façon de se remémorer le Việt Nam d'avant-guerre, et les vétérans comme Phương Hải les voient aussi comme des artefacts pour se souvenir et se reconnecter à l'héritage disparaissant et oublié de leur camarade, comme au leur.

Corpus émouvant et riche de sonorités historiques, la musique vietnamienne continue d'être un mode et une sonorité de survie, transmettant les puissants sons de la résistance. La musique vietnamienne rappelle que si les gens sont condamnés à disparaître, les sons subsistent, voyageant par écho avec l'auditeur. Ses rythmes émouvants et ses histoires lyriques ne cessent d'être répétés.

Je tiens à remercier mon frère, Khanh Quoc Nguyen, pour la traduction de certaines des chansons citées dans cet article. La traduction est un processus difficile car certains mots et le contexte ont dû être quelque peu altérés du fait de significations translittérales ambiguës. Le vietnamien est une langue poétique mais ambiguë. La langue vietnamienne parlée « ressemble beaucoup à une mélodie avec ses nombreuses syllabes intonées », et tout ce qui est récité verbalement ou énoncé de façon mélodique « peut facilement générer une chanson » (Nguyen et Campbell 1990: 27). Ceci rend les traductions encore plus difficiles car mon frère et moi-même connaissons mal les références littéraires et historiques vietnamiennes que les compositeurs incluent souvent dans leurs chansons. Le vietnamien étant une langue analytique, elle ne comporte pas de temps distincts. L'auditeur ou le lecteur discerne le temps de la phrase à travers le contexte. Je tiens également à remercier mon amie et collègue, Marlene Flores, qui m'a fait don d'une collection de CD vietnamiens d'avant 1975 qu'elle a achetés lors de son séjour à Houston, au Texas (voir la fig. 3). Certaines des pochettes ont été reproduites dans cet essai.

Bibliographie

- BRADLEY Douglas et WERNER Craig, 2015.** *We Gotta Get Out of This Place: The Soundtrack of the Vietnam War*, Amherst & Boston, University of Massachusetts Press.
- DAVIS Fred, 1979.** *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York, Free Press.
- ELLIOTT Richard, 2014.** «Time and distance are no object»: Holiday records, representation and the nostalgia gap», *Volume!*, vol. 2, n° 11(1): 131-143.
- ESPIRITU Yến Lê, 2014.** *Body Counts: The Vietnam War and Militarized Refuge(es)*, Oakland, University of California Press.
- FISH Lydia M., 1989.** «General Edward G. Lansdale and the folksongs of Americans in the Vietnam War», *The Journal of American Folklore*, vol. 102, n° 406: 390-411.
- GIBBS Jason, 2017.** «Nhac tien chien: The origins of Vietnamese popular song», *Things Asian*. En ligne: <<http://thingsasian.com/story/nhac-tien-chien-origins-vietnamese-popular-song>> [dernière consultation septembre 2020].
- GREENE Gayle, 1991.** «Feminist fiction and the uses of memory», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 16, n° 2: 290-321.
- HENRY Eric, 2005.** «Tân Nhạc: Notes toward a social history of Vietnamese music in the twentieth century», *Michigan Quarterly Review*, vol. 44, n° 1, disponible sur: <<https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?cc=mqr;c=mqr;c=mqrarchive;idno=act2080.0044.122;view=text;rgn=main;xc=1;g=mqrq>> [dernière consultation septembre 2020].
- KLEIN Christina, 2004.** «Crouching Tiger, Hidden Dragon: A diasporic reading», *Cinema Journal*, vol. 43, n° 4: 18-42.
- MEYERHOFF Barbara, 1982.** «Life history among the elderly: Performance, visibility, and re-membering», in J. Ruby (dir.), *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press: 99-117.
- MURAKAMI Haruki, 2017.** *Men Without Women*, New York, Alfred A. Knopf.
- NGUYEN Nathalie Huynh Chau, 2016.** *South Vietnamese Soldiers: Memories of the Vietnam War and After*, Santa Barbara/Denver, Praeger.
- NGUYEN Phong Thuyet et CAMPBELL Patricia S., 1990.** *From Rice Paddies and Temple Yards: Traditional Music of Vietnam*, Danbury, World Music Press.
- NGUYEN Viet Thanh, 2013.** «Just memory: War and the ethics of remembrance», *American Literary History*, vol. 25, n° 1: 1-20.
- , 2015. *The Sympathizer*, New York, Grove Press.
- , 2016. *Nothing Ever Dies: Vietnam and the Memory of War*, Cambridge, Harvard University Press.
- NORTON Barley, 2016.** «Vietnam: Popular music and censorship», *Freemuse*, disponible sur: <https://freemuse.org/news/vietnam-popular-music-and-censorship/?doing_wp_cron=1587720282.6907560825347900390625> [dernière consultation septembre 2020].
- RAMNARINE Tina K., 2007.** «Musical performance in the diaspora: Introduction», *Ethnomusicology Forum*, vol. 16, n° 1: 1-17.
- REYES Adelaida, 1999.** *Songs of the Caged, Songs of the Free: Music and the Vietnamese Refugee Experience*, Philadelphie, Temple University Press.
- ROY Elodie, 2014.** «Displacing the past: Mediated nostalgia and recorded sound», *Volume!*, vol. 11, n° 1: 145-158.
- RUSSO Nicholas, 2014.** «Psychedelic rock: Ersatz nostalgia for the sixties and evocative power of sound in the retro music of Tame Impala», *Volume!*, vol. 11, n° 1: 162-173.
- SCHAFER John C., 2007.** «The Trích Công Sơn phenomenon», *The Journal of Asian Studies*, vol. 66, n° 3: 597-643.

—, 2012. «The curious memoirs of the Vietnamese composer Phạm Duy», *Journal of Southeast Asian Studies*, vol. 43, n° 1 : 77-110.

TAYLOR Philip, 2000. «Music as a “neocolonial poison” in postwar Southern Vietnam», *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies*, vol. 14, n° 1 : 99-131.

TRẦN Quang Hải, 2001. «Vietnamese music in exile since 1975 and musical life in Vietnam since Perestroika», *The World of Music*, vol. 43, n° 2/3 : 103-112.

TRAN Rachel, 2020. «Have you ever listened to “nhạc tiền chiến” (Vietnamese pre-war music)?», disponible sur : <<https://vietnamdiscovery.com/culture-arts/nhac-tien-chien-vietnamese-pre-war-music/>> [dernière consultation septembre 2020].

TRẦN Văn Khê, 1978. «Vietnamese culture and music», *The World of Music*, vol. 20, n° 2 : 48-52.

VA.org, s. d. «What is a veteran? The legal definition», disponible sur : <<https://va.org/what-is-a-veteran-the-legal-definition/>> [dernière consultation septembre 2020].

VALVERDE Kieu-Linh Caroline, 2003. «Making Vietnamese music transnational: Sounds of home, resistance, and change», *Amerasia Journal*, vol. 29, n° 1 : 29-50.

—, 2012. *Transnationalizing Viet Nam: Community, Culture, and Politics in the Diaspora*, Philadelphie, Temple University Press.

WHITELEY Sheila, 2014. «“When you wish upon a star”: Nostalgia, fairy stories and the songs of World War II», *Volumel*, vol. 11, n° 1 : 83-97.

WONG Deborah, 2012. *Speak it Louder: Asian American Making Music*, New York/Londres, Routledge.

Discographie

Hàn C, 1968. *Những Đóm Mắt Hòa Châu*, enregistré par Hoàng Oanh avant 1975. Việt Nam, mp3.

Nhật N, n. d. *Người Lính Già Xa Quê Hương*, enregistré par Duy Khánh en 2001. États-Unis, mp3.

Trần TT, 1968. *Rừng Lá Thấp*, enregistré par Thanh Tuyền avant 1975. Việt Nam, mp3.

Tú N, 1969a. *Tâm Sự Người Thương Binh*, enregistré par Chế Linh avant 1975. Việt Nam, mp3.

Tú N, 1969b. *Tâm Sự Người Thương Binh*, enregistré par Chế Linh dans les années 1990. États-Unis, mp3.

Saigon Supersound Vol. 1:1965-75 (2017), [enregistrement vinyle]. Produit par Jan Hagenkötter.

DVD/VHS

Asia 36: Người Lính/The Soldier (2001) [VHS]. Dirigé par Pierre Seguin. États-Unis, Asia Entertainment.

Asia 50: Anh Không Chết Đâu Anh³⁰/Nhật Trường—Trần Thiện Thanh³¹ (2006) [DVD]. Direction musicale : Trúc Hồ. États-Unis, Asia Entertainment.

30. Traduction littérale : « Tu ne mourras pas ».

31. Trần Thiện Thanh s'est également servi de son nom de scène, Nhật Trường.

Asia 74: Trúc Phương, Ông Hoàng Của Nhạc Boléro³² (2014) [DVD]. Direction musicale : Trúc Hồ. États-Unis, Asia Entertainment.

Paris By Night: Thất Tình³³ (2001) [DVD]. Produit par Marie Tô. États-Unis, Thúy Nga Productions.

32. Traduction : « Le roi du Boléro ».

33. Traduction possible : « Cœur brisé ».

DEUXIÈME PARTIE

Le son et la musique comme outils de survie

Terrains sensibles : la musique comme champ d'action dans les camps de réfugiés en Allemagne

Eckehard Pistrick

Ce chapitre examine le rôle de la musique dans le contexte de crises humanitaires et existentielles. Je traiterai de la manière dont, dans des situations d'urgence humanitaire, les conditions d'existence précaires façonnent et transforment la créativité musicale des populations déplacées¹. Ma réflexion s'appuiera sur un travail de recherche ethnographique sur le terrain et des expériences musicales avec des demandeurs d'asile dans des camps de réfugiés en Allemagne². Comment la pratique musicale répond-elle à leurs besoins quotidiens ? De quelle manière l'expérience spatiale, temporelle et sociale du camp se reflète-t-elle dans leur créativité ? Leur action musicale a-t-elle facilité les interactions sociales avec leurs compagnons d'infortune et bouleversé la conception de la ségrégation ethnique affirmée par l'administration du camp ? Quelles formes d'hybridation culturelle ont-ils adoptées ?

L'espace du « camp de réfugiés » est ici envisagé comme tout autre chose qu'un espace improductif, une « salle d'attente » (Agier 2011) pour les indésirables, un espace intermédiaire sous surveillance permanente où les vies

1. La créativité musicale est abordée ici comme une forme particulière de créativité. Il en existe de nombreuses autres formes dans le camp, même si elles sont moins visibles et moins audibles que la pratique musicale. Je définis ici la créativité comme « des activités humaines qui transforment les pratiques culturelles existantes de sorte qu'une communauté ou certains de ses membres y trouvent de la valeur » (Lavie *et al.* 2018 : 5). Une telle conception de la créativité est ancrée dans les notions de *liminalité* (la créativité émergeant des zones de tension entre tradition et innovation) et de *communitas* de Victor Turner.

2. La terminologie propre à chaque pays européen est très variée. L'*Erstaufnahmeeinrichtung* (EA) allemand (centre de réception principal) est appelé en France « centre d'accueil pour les demandeurs d'asile » et « centri di identificazione ed espulsione » (centre d'identification et d'expulsion) en Italie.

sociales sont mises en suspens, où la vie culturelle cesse d'exister. Mon approche théorique réunit des perspectives issues de la sociologie, des études culturelles et de l'anthropologie (engagée) avec une attention constante aux pratiques musicales, afin de documenter et de faire apparaître des empreintes sonores et différentes formes de microcréativité à travers une perspective participative. Elle vise à documenter la pratique musicale et la pensée créative telles que perçues par les musiciens eux-mêmes, à travers un ensemble de méthodes ethnographiques révisées telles que la « participation observante », la pratique musicale collective et communautaire, les promenades sonores et les journaux sonores compilés par les musiciens réfugiés eux-mêmes, en privilégiant les approches collaboratives plutôt qu'une « ethnographie de la distance » qui se limite à observer et à documenter les pratiques culturelles. Idéalement, ce type d'ethnographie accompagne des individus musicalement actifs et leurs réseaux sociaux grandissants, suit le cours de leur créativité dans différentes situations biographiques d'« entre-deux » et leurs réflexions sur leurs actes créatifs à travers la théorie ancrée et l'échantillonnage théorique³. Il s'est avéré utile de compléter cette analyse selon la perspective d'une anthropologie des émotions et d'une anthropologie de l'absence, afin de faire ressortir les expériences vécues de la marginalisation, de l'exclusion sociale et de l'attente perpétuelle (d'asile, d'une vie meilleure, de réunion avec les membres de sa famille...) (voir Kobelinsky 2011) auxquelles les demandeurs d'asile sont sans cesse confrontés et qui influencent leurs textes, leurs pratiques, leurs discours et leurs pensées⁴.

La première partie présente les dimensions spatiales et temporelles particulières d'un centre d'accueil de réfugiés en Allemagne⁵, où j'ai organisé des ateliers de musique bénévolement pendant six mois, et dans lequel j'ai également mené un travail d'anthropologie engagée pendant quatre

3. La saturation théorique a été atteinte en établissant des critères pour la sélection des musiciens, notamment la diversité sociale et d'âge, le degré de professionnalisme, l'origine culturelle et le répertoire musical.

4. Pour une analyse plus détaillée de la question du silence, de l'absence et de l'attente comme facteurs déterminants de la créativité des demandeurs d'asile, voir Pistrick (2018). Le collectif de recherche interdisciplinaire sur l'absence et les liens diasporiques dans l'espace euro-méditerranéen (CRISALIDE) aborde des problématiques comparatives plus larges liées à l'absence provoquée par les mouvements migratoires dans la région méditerranéenne : <https://crisalide.hypotheses.org/>.

5. Le nom de cet *Erstaufnahmeeinrichtung* n'est pas indiqué dans cet article afin de préserver l'anonymat des personnes interrogées. Ce lieu est désigné ci-après « lieu 1 ».

mois dans le cadre d'un projet de théâtre musical populaire⁶. Le centre, qui accueillait durant la période de recherche-action (février 2018-janvier 2019) environ 900 demandeurs d'asile de 25 nationalités différentes – principalement de Syrie, Turquie, Irak, Afghanistan, Érythrée, de pays d'Europe du Sud-Est et d'Afrique de l'Ouest –, occupe un ancien camp militaire qui a été agrandi. Les demandeurs d'asile sont accueillis dans un centre de ce type par un État fédéral pour la durée de la procédure de demande d'asile, conformément au système fédéral allemand. L'analyse de la vie quotidienne dans le camp se concentre sur la configuration spatiale, temporelle et sociale d'un « terrain ethnographique » émergent, le camp de réfugiés, comparé au traditionnel terrain délimité que l'on décrit à travers « l'observation participante ». Le centre d'accueil, au contraire, est décrit comme un « non-lieu » (Augé 2008), hors de l'espace, hors du temps, qui est culturellement caractérisé par des formes d'hybridation mieux comprises au travers de méthodes de « participation observante », notamment la pratique musicale avec les demandeurs d'asile. Il semble approprié de traiter ces séances de musique comme des pratiques de « musique communautaire » (Higgins 2012), tout en tenant compte de l'ambiguïté et de la complexité du terme « communautaire ». Ma présence sur le terrain en tant que « médiateur musical », mais aussi doublement éloigné, en tant que non-musicien et non-réfugié, a été motivée par la nécessité d'un travail de collaboration engagé avec les habitants du camp, faisant écho à l'appel de Kenneth Gourelay à « humaniser » l'ethnomusicologie (1982). Cette approche procède d'une conception de l'ethnomusicologie comme discipline académique engagée et appliquée, favorisant « des interventions centrées sur la musique au sein de communautés déterminées, en vue de favoriser ces communautés », et qui est « guidée par les principes éthiques de la responsabilité sociale, des droits de l'homme et de l'équité culturelle et musicale » (Pettan et Titon 2015 : 1-2). Cette perspective s'inscrit dans une conception plus large de l'anthropologie, qualifiée alors d'*ethnographie publique* (Fassin 2017), et qui implique la responsabilité du chercheur dans ses travaux sur le terrain. Elle exige également de connaître ses limites quant à l'application de sa

6. Le projet de théâtre populaire « Borders » a été réalisé avec l'accord de l'administration du camp et avec le soutien de l'agence Caritas locale et de la Fondation Robert Bosch d'octobre 2018 à janvier 2019, et a donné lieu à deux représentations au sein du camp et dans un centre culturel de la ville où se situe le camp.

propre capacité d'action pour transformer les réalités sociopolitiques et les conditions de vie⁷.

La deuxième partie présente des biographies individuelles de demandeurs d'asile musiciens : un guitariste afghan, dont la formation musicale informelle a débuté dans le camp ; un chanteur et violoniste iranien, musicien amateur dans son pays d'origine qui a fait de la musique son métier dans son pays d'accueil ; et un ancien chanteur soufi professionnel du Burkina Faso qui, malgré son professionnalisme et ses réseaux, reste un « musicien sans public ». De manière plus générale, cet article s'intéresse au dilemme des ethnomusicologues, à savoir s'il faut et comment rendre visible et audible cette créativité culturelle de manière empathique sans la dissocier des situations précaires et existentielles dans lesquelles elle apparaît.

Dans ce contexte, il est important de rappeler que les demandeurs d'asile, en tant que groupe, objet de l'attention de travailleurs sociaux, de chercheurs et des autorités publiques, ne constituent pas un groupe d'individus homogène, bien qu'ils soient souvent traités « presque comme une "tribu" anthropologique essentialisée, [...] ils ne sont plus seulement une catégorie mixte de personnes partageant un certain statut juridique, mais deviennent "une culture", "une identité", "un monde social" ou "une communauté". On tend à agir comme si les réfugiés partageaient tous une condition ou une nature commune » (Malkki 1995 : 511). Nous sommes en fait confrontés à ce que Rosen (2017), décrivant des migrants en milieu urbain en Inde, a appelé des « communautés accidentelles », faites d'individus d'origines culturelles variées dont les formes d'agentivité sont très individualisées, migrant pour des raisons différentes et suivant des trajectoires de mobilité très dissemblables. Une différenciation s'appuyant sur ces faits ainsi que sur les nombreux statuts juridiques (avec des perspectives et des attentes différentes quant au déroulement de leur processus de demande d'asile), l'âge, le sexe, les affinités musicales et le niveau de professionnalisme des

7. Théoriquement, la présence du chercheur peut conduire à une sensibilisation accrue des travailleurs sociaux et de l'administration du camp au potentiel des musiciens professionnels, la pratique musicale étant considérée comme un « outil d'intégration » précieux. Cela peut éventuellement entraîner la réévaluation et la modification de leur statut social dans le camp, et améliorer leurs chances lors d'un entretien d'asile. Cependant, cette vision idéalisée d'une « présence » entraînant une compréhension culturelle et une agentivité progressives des demandeurs d'asile est souvent contrariée par un traitement rigide, formalisé et non individualisé de ces derniers dans le camp et pendant la procédure d'asile. Une analyse détaillée des rôles multiples et souvent contradictoires du chercheur dans un camp de réfugiés dépasse malheureusement le cadre de ce chapitre.

musiciens, est indispensable pour parvenir à une « lecture » différenciée des diverses formes de création musicale au sein du camp.

Dans une perspective plus large, nous devrions également être conscients du fait que, pour la majorité des demandeurs d'asile, les pratiques culturelles dans le camp, y compris la musique, jouent un rôle relativement marginal dans leur vie quotidienne. Il convient donc de ne pas exagérer le rôle de la culture dans les situations d'urgence humanitaire : les demandeurs d'asile sont souvent plus préoccupés par la nécessité de « tuer le temps », par leur santé, par leurs procédures d'asile, par la recherche d'un emploi ou par des problèmes de regroupement familial.

De la même manière, nous devrions être prudents dans l'application de concepts esthétiques sur ces actes existentiels, concepts émanant souvent d'une perspective étique et rarement entendus dans les discours des musiciens réfugiés eux-mêmes. Une telle esthétisation des activités créatives dans le camp s'exprime au moyen d'une terminologie et de concepts problématiques tels que l'« esthétique migratoire » (Bal et Hernández-Navarro 2011), l'« agentivité esthétique » (Bohlman 2011), l'« empowerment » ou des formes de « participation culturelle durable » (Krainer et Trattnigg 2007), la « citoyenneté culturelle » (Rosaldo 1994) ou la « citoyenneté esthétique » (Elliott *et al.* 2016). Le terme « esthétique migratoire », par exemple, implique que le déplacement et la mobilité humaine génèrent automatiquement de nouvelles formes de créativité hybride, inconnues jusqu'alors, avec une empreinte esthétique spécifique. Ces nouvelles formes de créativité seraient des formes d'agentivation, des voies d'expression de préoccupations sociales et politiques. Selon cette logique, l'expression permet alors aux réfugiés d'obtenir une reconnaissance politique et juridique de leurs préoccupations et d'acquérir d'autres formes de citoyenneté, au-delà du cadre de l'État-nation. Dans une optique légèrement différente, Brandon LaBelle utilise le terme d'« agentivité sonore » pour décrire ce pouvoir du son de remettre en question, voire d'altérer les situations sociales dans le camp. Dans son interprétation, l'agentivité se réfère à « [...] la façon dont les sujets et les corps, les individus et les collectivités négocient par la créativité les systèmes de domination, trouvant leur élan et leur direction en écoutant et en étant entendus, émettant et omettant des sonorités particulières du rassemblement et de la résistance » (LaBelle 2018 : 4).

Ces analyses se révèlent souvent trompeuses car il subsiste en réalité dans les camps un sentiment de solitude, d'impuissance, de déconnexion (sur le plan social mais aussi en termes d'accès aux réseaux capables de

fournir une aide humanitaire ou judiciaire). En outre, l'expérience de l'attente perpétuelle, perçue par les demandeurs d'asile comme une manifestation de l'exercice du pouvoir et de l'autorité de l'État-nation sur les individus, pèse sur l'image que le migrant a de lui-même. Vivre dans le camp revient à expérimenter de multiples absences, et les questions d'identité et d'appartenance doivent être réexaminées en conséquence. Les créativités qui s'expriment dans de telles conditions sont naturellement assez éloignées de la « participation culturelle » ou d'une réussite de la « gestion de la diversité » au sein de la société allemande – on les définirait plus justement comme des micro-activités temporaires pertinentes et significatives de « musiquer » (*musicking*) (Small 1998), terme qui englobe toute l'activité musicale, de la composition à l'exécution ou à l'écoute sur un appareil mobile. Musiquer n'est pas une activité menée avec un objectif ou un but (esthétique) précis, mais une occasion de surmonter la suspension de sa socialité, de créer des liens sociaux temporaires et de devenir un acteur engagé dans sa propre vie, dans une situation figée dans l'espace et le temps. Dans ce sens, une « vie d'attente », à travers des pratiques créatives, devient une « vie active ».

Cette soif existentielle de communication sociale dans des contextes d'isolement social et d'aliénation de soi est beaucoup plus significative que des aspirations esthétiques. Au vu du caractère temporellement restreint des pratiques musicales dans le camp, un certain scepticisme s'impose quant au rôle que la créativité peut jouer dans la refonte ou la réaffirmation de l'identité culturelle des individus, et d'autant plus en ce qui concerne l'impact de ces pratiques créatives sur la situation juridique et sociale à long terme des demandeurs d'asile.

Le camp de réfugiés : terrain émergent entre existentialité et créativité

Le camp de réfugiés est un espace intermédiaire, suspendu dans le temps. Ses occupants sont soumis à une immobilité et à une passivité imposées. Cette dernière notamment leur est imposée car, pendant la période de traitement de leur demande d'asile par les autorités, plus particulièrement par le BAMF (l'Office fédéral allemand des migrations et des réfugiés), processus qui dure en principe six mois mais peut se prolonger jusqu'à deux ans, les demandeurs d'asile ne sont pas autorisés à accepter une offre d'emploi. Par conséquent, cette période offre peu de possibilités de contact social avec la

population allemande ainsi que peu d'opportunités de créativité culturelle en dehors des limites du camp⁸.

Si, à première vue, la vie dans les camps semble plongée dans le silence et l'immobilité, des espaces créatifs peuvent être identifiés en travaillant plus étroitement avec les musiciens-réfugiés. Les espaces musicaux présents dans le centre d'accueil dans lequel j'ai travaillé sont très différents. Des espaces formels sont prévus par l'administration du camp et des espaces informels sont temporairement occupés et transformés en espaces performatifs par les musiciens-réfugiés. Dans le camp, on trouve des espaces dédiés à l'écoute et à l'éducation musicale formelle, mais aussi des espaces pour les activités musicales domestiques ou familiales, et d'autres en plein air pour des séances d'improvisation.

Les espaces formalisés sont des « Funktionsräume », des locaux destinés à remplir certaines fonctions comme des aires de jeux pour les enfants, des salles de télévision, de prière ou de musique. La conversion de ces salles à une fonction particulière est décidée sur proposition des travailleurs sociaux selon les « besoins » des demandeurs d'asile dont ils sont responsables. Dans le cadre de mon enquête, je me suis particulièrement intéressé à une salle de musique dans laquelle des cours d'éducation musicale étaient dispensés par des bénévoles et des travailleurs sociaux musiciens, à raison de deux heures par semaine. Le service scolaire géré par l'agence Caritas locale proposait également des cours de musique élémentaires, complétés par un atelier de percussions hebdomadaire organisé par un musicien local qui s'est également procuré les djembés utilisés dans ses cours. L'assistante sociale qui a mis en place ces sessions musicales dans le camp en octobre 2016 se voyait dans le rôle de médiatrice musicale, offrant des opportunités pour jouer et répéter et non pas une éducation musicale formelle :

« Je n'ai pas seulement recruté des musiciens, je voulais une activité qui permette à tous de se distraire, qui offre un espace d'expérimentation. Lorsqu'on commençait à jouer du tambour, les personnes qui passaient

8. Une exception à cette règle a été la tenue d'un concert réunissant des musiciens allemands locaux (de formation classique) et des musiciens réfugiés, organisé par la communauté protestante dans l'une des églises de la ville. Intitulé « Et maintenant tous ensemble », cet événement a offert aux demandeurs d'asile qui le souhaitent la possibilité de se rendre à l'église où se tenait le concert, dans le cadre d'une sorte de « visite guidée » organisée par l'administration du camp. De tels concerts avaient une portée clairement délimitée : en tant qu'événements, ils étaient considérés comme un « état d'exception » par les demandeurs d'asile concernés.

par là nous voyaient et nous écoutaient, et le groupe a donc grandi de semaine en semaine. » (Entretien avec Stefanie, 16 mars 2018)

Un autre lieu officiel pour musiquer était le point Wi-Fi, à l'ombre d'un des immeubles en béton, où se réunissaient surtout des enfants et de jeunes hommes avec leurs smartphones. La plupart d'entre eux écoutaient quotidiennement et abondamment de la musique via Spotify, YouTube et d'autres plateformes musicales.

Des pratiques informelles étaient également présentes sur le site. On jouait des instruments dans les pièces privées. Parfois, les individus musicalement actifs se rendaient visite, et s'enseignaient mutuellement, par exemple, des accords de guitare. Certaines des activités musicales complétaient d'autres « activités de loisirs » dans le camp. Un Afghan, dont la dombra venait de la région de Kondôz, se rendait fréquemment au terrain de football et jouait de son instrument pendant que ses co-réfugiés s'entraînaient au football. Les tâches quotidiennes comme le ménage ou la vaisselle étaient également des occasions pour musiquer. Un musicien kurde avec lequel je travaillais chantait fréquemment des airs de son village natal tout en faisant la vaisselle. Il n'avait cependant pas envie de se joindre à des activités musicales plus formelles comme le projet de théâtre musical. Le salon de thé servait aussi parfois de cadre pour des interventions musicales, par exemple lorsque des réfugiés africains jouaient du tambour sur les tables, pour écouter de la musique avec des écouteurs, ou encore lorsque des enfants chantaient les chansons allemandes qu'ils venaient d'apprendre dans le jardin d'enfants du camp. Pendant l'été, des sessions d'improvisation étaient organisées soit par les demandeurs d'asile eux-mêmes, soit dans le cadre des cours de musique hebdomadaires.

Ce qui ressortait à chaque fois était la relative indifférence avec laquelle beaucoup de demandeurs d'asile et la plupart des travailleurs sociaux réagissaient à ces micro-événements musicaux. Ces activités temporaires, survenant souvent en parallèle d'autres activités comme des matchs de football, restaient souvent des événements isolés, inaudibles et invisibles pour les autres réfugiés. Parfois, ces activités étaient acceptées et accueillies avec bienveillance, comme dans le cas d'un musicien afghan qui avait un mur mitoyen avec une famille serbe, dont la mère exprimait sa sympathie pour la musique de son voisin. Elle ne réagissait que lorsque la musique empêchait son bébé de s'endormir. Dans d'autres cas, cela suscitait de la méfiance à l'égard des musiciens, dont la création musicale était qualifiée de « gênante », comme une forme de bruit.

La capacité des habitants du camp à accéder à des espaces créatifs était assez limitée. L'administration du camp, et notamment les travailleurs sociaux, ne donnait cette possibilité qu'à ceux qui le « méritaient », c'est-à-dire à ceux qui faisaient des efforts considérables pour s'intégrer dans la société d'accueil, ce qui était généralement mesuré en termes de compétences linguistiques.

L'expressivité musicale, en tant qu'outil de communication, peut être utile afin d'être perçu comme un « bon réfugié » aux yeux des travailleurs sociaux et de gagner leur confiance dans un contexte de méfiance mutuelle (Daniel et Knudsen 1995). Dans le camp, les travailleurs sociaux jouaient un rôle ambigu dans la reconnaissance et l'encouragement des potentiels créatifs. D'une part, ils filtraient les informations sur les demandeurs d'asile, construisant ainsi leur propre image de l'identité et de la fiabilité d'une personne. Ce processus de construction identitaire peut conduire à l'idée qu'une personne musicalement active est plus compétente socialement que d'autres. D'autre part, de nombreux travailleurs sociaux partageaient une certaine « surdité professionnelle » vis-à-vis des créativité musicales, qualifiant négativement de « bruits » gênants les micro-performances dans les chambres.

Même lorsqu'ils souhaitaient soutenir les individus créatifs, les travailleurs sociaux étaient limités dans leur capacité à ouvrir des espaces de création ou même à permettre des activités culturelles. Leur rôle, défini dans les directives semi-officielles du camp, est de s'occuper des tâches administratives et organisationnelles, lesquelles concernent l'hébergement des demandeurs d'asile, mais également d'« intégrer les désirs et les problèmes individuels des habitants et [de] les traiter de manière pragmatique », de « leur apporter avec empathie, au moyen d'actions et de mesures ciblées, une aide dans des conditions de vie difficiles » et de « leur offrir des alternatives dans un climat de stagnation marqué par la passivité et souvent le désespoir, comme cela est caractéristique de nombreux *Erstaufnahmeeinrichtungen* et *Gemeinschaftsunterkünfte* » (KL 2017 : 5-6). Cependant, ces directives ont souvent été contrariées par la « surdité professionnelle » évoquée plus haut de nombreux travailleurs sociaux, comme le rappelle la médiatrice musicale du camp :

« Nous avons établi quelques directives concernant le travail social avec le vice-administrateur du camp, en mettant l'accent sur les activités sportives et musicales. En l'état, on pourrait les jeter directement à la poubelle, car personne ne travaille selon ces règles. Elles n'intéressent personne.

Elles avaient été écrites en tant que propositions sur ce qui devrait être fait. Certains d'entre nous se sont engagés dans cette direction, nous nous sentions engagés, mais les autres ne s'en souciaient tout simplement pas... » (Entretien avec Stefanie, 16 mars 2018)

Les travailleurs sociaux n'avaient donc, dans la plupart des cas, ni le temps ni la volonté de relever les compétences culturelles des demandeurs d'asile, tant que celles-ci n'étaient pas directement liées à leur procédure de demande d'asile.

Partant de cette configuration spatiale particulière du terrain qui atteste que les demandeurs d'asile créatifs, comme tous les autres habitants du camp, sont exposés à des forces normatives (souvent invisibles) qui régulent et structurent la visibilité ou l'invisibilité culturelle des réfugiés, deux autres aspects doivent être pris en compte, qui influent considérablement sur la création musicale : le flux constant des demandeurs d'asile habitant ce site, et les imaginaires qui influencent leurs pratiques créatives.

En dépit de l'immobilité qui y est artificiellement imposée, le terrain ethnographique du camp est marqué par la fluctuation de ses habitants : le flux continu de transferts, de déportations et de nouveaux arrivants est une constante. Cela entraîne une reconfiguration perpétuelle du terrain, de son hétérogénéité culturelle, religieuse et ethnique. Ce terrain peut également être caractérisé par sa mutation au niveau individuel, que le chercheur ne peut retracer qu'en suivant de près ses continuelles transformations et reconfigurations.

Au niveau individuel encore, au sein des esprits humains confinés à la surface du camp, on sent que les imaginaires demeurent en mouvement. Une réflexion constante sur les traumatismes et les expériences de fuite, sur les raisons de leur présence, les raisons de leur souffrance, caractérise les entretiens menés avec les demandeurs d'asile. La question qui émerge de cette situation est de savoir si l'expérience souvent traumatisante du déracinement et de la relocalisation culturelle entrave ou favorise la créativité musicale et conditionne les processus créatifs. Enfin, quelles formes de créativité rencontre-t-on dans le camp, et reflètent-elles la spécificité de ce lieu, caractérisé par la surveillance et la suspension temporelle et spatiale ?

Formes de créativité

L'article 27 de la Déclaration universelle des droits de l'homme stipule que « toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent » (ONU 1948). Elle fait donc de la pratique culturelle un élément fondamental de la dignité et de l'identité humaine. Dans le camp, contrairement à ce que dit cette déclaration, musiquer est une activité informelle, contestée, parfois même partisane. Outre l'absence d'espaces créatifs formalisés, plusieurs facteurs font obstacle aux formes d'expression créative et aux échanges musicaux entre les habitants du camp : la ségrégation ethnique, l'absence d'espaces communs de socialisation (en dehors du salon de thé et du terrain de football), le manque d'instruments de musique appropriés, la réglementation du camp sur le bruit. Cela signifie – sans pouvoir développer cet argument dans le cadre de cet article – que musiquer constitue, à la fois dans l'esprit des demandeurs d'asile, de l'administration du camp et des travailleurs sociaux, un « état d'exception » qui contraste avec une vision d'une vie de camp ordonnée et réglementée, caractérisée par un « comportement civilisé » et des normes sociales qui privilégient les silences multiples au détriment du son. La socialisation à travers la musique y est malgré tout présente. C'est une réponse directe à la privation du demandeur d'asile, dans plusieurs sens. La plupart sont socialement privés de leur propre famille et de leurs proches. Ils subissent également des privations matérielles, à savoir un accès économique limité aux services. Enfin, ils sont également privés d'un statut juridique, étant apatrides, dans une file d'attente pour un permis de séjour, privés de citoyenneté.

Mais pour les musiciens, cette privation a une autre dimension culturelle. On se voit privé de ses propres instruments (souvent restés chez soi). On se retrouve dépossédé d'un public, capable de valoriser, d'apprécier sa musique. On est privé d'un bon espace de répétition. Mais puisque le camp est dirigé par des individus et peuplé de demandeurs d'asile faisant leurs propres choix stratégiques, il y a souvent des façons de créer des espaces créatifs temporaires.

Tia DeNora (2007) propose l'idée d'« *affordances* », d'objets, de matériaux, et dans un sens plus large d'un environnement, qui conditionnent les créativités. Ce sont ces objets et ces cadres qui influencent la façon dont la musique est pratiquée, la façon dont elle est perçue et l'attention prêtée aux événements musicaux. Les *affordances*, selon ses termes, sont « le produit de

pratiques et d'appropriations, réalisées dans et par l'action pratique» (*ibid.* 2007 : 276). Dans notre cas, cela signifie que les espaces et les instruments fournis aux demandeurs d'asile par l'administration du camp et les travailleurs sociaux déterminent non seulement le domaine du possible mais aussi leurs chances d'être entendus dans le camp et au-delà.

Les musiciens qui musiquent, ainsi que le médiateur/chercheur, sont des « boundary-walkers » (Higgins 2012 : 5), qui occupent et explorent les marges, les frontières, les restrictions et les limites du camp. Les musiciens du camp jouent à la limite du possible et du permis, sur le fil ténu entre ce qui demande à être entendu, ce qui est consciemment perçu, et ce qui doit être tu. En se servant de leurs instruments et de leurs voix dans la salle de musique, ils interrogent et défient les inégalités de pouvoir qui prévalent dans le camp, mais également les formes dominantes d'enseignement et de pratique de la musique. Ils partagent avec le chercheur ce que Lee Higgins appelle « un sentiment de dépassement » (*ibid.* : 5).

La nature de cette créativité dépend en grande partie de l'individualité du musicien. Les réfugiés-musiciens justifient leur activité dans le camp de deux manières différentes : comme une créativité *en raison* ou *en dépit* de leur propre crise humanitaire existentielle. Ils interprètent donc leur action soit comme un acte de résistance aux conditions auxquelles ils sont exposés, soit comme un besoin de poursuivre leurs activités culturelles dans le contexte d'une vie suspendue. Cette perspective de l'impact de la pratique musicale sur le bien-être individuel dans le camp rejoint la thèse de DeNora selon laquelle la musique est une « technologie du soi », une activité auto-référentielle et, pour la musicothérapie, une « technologie de santé » (DeNora 2007). Selon elle, « nous pouvons y voir des individus agissant en tant que thérapeutes amateurs, auprès d'eux-mêmes et, parfois (notamment lorsqu'ils utilisent la musique pour créer une ambiance et un cadre), auprès d'autres personnes » (*ibid.* : 280).

Ces choix individuels de devenir ou non actif en tant que musicien se sont manifestés au moment de l'appel à participer à un groupe de théâtre populaire (baptisé plus tard « la troupe des barbelés »). Beaucoup ont justifié leur décision de participer ou non à ce projet de quatre mois de manière précise. Bien que la troupe de théâtre ait été conçue comme une activité inclusive, accessible, visant à développer un esprit de communauté, bon nombre de demandeurs d'asile n'ont pas jugé pertinent de s'engager dans cette démarche artistique dans leur situation actuelle. Ils m'ont avoué être mentalement enfermés dans leurs soucis quotidiens de gestion de la bureaucratie liée à leur

procédure de demande d'asile. D'autres voyaient la troupe de théâtre comme une échappatoire face à la suspension de leur « vie normale ». Quelques-uns considéraient cette action comme un moyen de « donner une voix » à leurs préoccupations ou de canaliser leur anxiété et leur colère dans la créativité, face à leur état d'impuissance et à leur infantilisation quotidienne. L'un des acteurs/musiciens, un Afghan, a expliqué sa motivation en ces termes :

« Quand on voit d'autres personnes être déportées, on ressent une force encore plus grande, on a très envie de jouer quelque chose après ça. On est en colère, on est furieux, et on sent qu'on devrait jouer quelque chose pour se calmer. » (Entretien avec Hassam, 3 novembre 2018)⁹

Bien que conçue comme une activité culturelle inclusive, une « *niedrig-schwelliges Kulturangebot* » (offre culturelle accessible), intégrant toutes les populations du camp en termes d'âge, de sexe, de religion, ou d'ethnicité, la participation culturelle s'est principalement limitée à des acteurs et musiciens iraniens, auxquels se sont joints un demandeur d'asile nigérien, un Afghan et un Kurde. La concrétisation de cette inclusion culturelle s'est avérée illusoire et elle devint une initiative de la communauté iranienne, ancrée dans et circonscrite à ses propres réseaux. C'est donc également cette communauté qui en fixa les règles et préférences (esthétiques), les processus d'inclusion et d'exclusion.

Le projet réunit différents potentiels créatifs déjà existants dans le camp, à savoir la musique, le théâtre, la peinture et la danse. Il est en grande partie composé de formes expressives non verbales telles que le langage corporel, la musique, la peinture abstraite.

Les échanges musicaux pourraient être regroupés sous le terme de « musique communautaire », bien que ni les travailleurs sociaux qui y ont participé, ni les musiciens, ni moi-même, n'ayons attribué cette étiquette à nos activités pendant leur réalisation.

La définition de ce terme proposée par Higgins est particulièrement utile dans ce contexte car elle conçoit la « musique communautaire » comme une forme particulière d'« hospitalité », telle que définie par Jacques Derrida : « L'hospitalité englobe les caractéristiques centrales de la pratique de la musique communautaire, comprenant les personnes, la participation, les

9. Les entretiens avec Hassam ont été transcrits depuis l'anglais, les entretiens avec Farhad depuis l'allemand et ceux avec Osman depuis le français.

lieux, l'égalité des chances et la diversité» (Higgins 2012 : 134). On peut donc interpréter les séances de théâtre musical comme des rassemblements destinés à favoriser les échanges musicaux et sociaux dans un cadre donné, qui sont ainsi considérés comme une forme particulière d'« hospitalité sonore » inclusive.

Toute activité de ce type est par définition une activité visant à développer un esprit de communauté. Cependant, la « communauté » qui s'est constituée ici à travers la pratique musicale est particulière, distinguée par son caractère hétérogène, fragile et temporaire. Les musiciens forment ce que Gerard Delanty appelle une « fraternité contextuelle » : prisonniers d'une même situation d'insécurité et de fragilité identitaire, ils trouvent un lien commun qui les unit momentanément. C'est également une « communauté liminaire » (Delanty 2003 : 141) en ce sens qu'elle partage un même sentiment de transition, d'être « entre » les temps et les espaces. Plus important encore, elle est une « communauté sans unité » (Higgins 2012 : 137), qui est en même temps une communauté en devenir, une communauté de possibilités.

Une caractéristique essentielle de la pratique musicale communautaire était partagée par les participants au projet de théâtre et par moi-même : nous n'avions aucune ambition de « former » les musiciens-réfugiés ou de nous transmettre mutuellement un comportement, des connaissances, une esthétique ou un répertoire musical particuliers. L'objectif était plutôt de créer un environnement ouvert d'échange mutuel, en réduisant au minimum les hiérarchies entre les participants. Je pouvais compter ici sur le travail déjà accompli par l'assistante sociale qui partageait la même vision que moi des sessions de musique :

« Je ne “travillais” pas avec eux au sens propre. Je leur donnais simplement la possibilité de se rassembler et de se servir des instruments mis à leur disposition. Je ne me suis jamais vue comme une enseignante, cherchant à les éduquer de quelque façon que ce soit. Je voulais plutôt leur offrir la possibilité de se réunir, d'être créatifs, de faire de la musique. Et permettre à ceux ayant déjà une expérience musicale de réactiver leurs souvenirs, de dépasser leurs réalités quotidiennes oppressantes. »
(Entretien avec Stefanie, 16 mars 2018)

Cet idéal de participation démocratique équitable dans les processus créatifs s'est avéré illusoire par la suite, bien que nous ayons fait notre possible pour favoriser les échanges collaboratifs dans la conception du scénario et

pour combiner les éléments musicaux et théâtraux. Lors de ce travail, beaucoup des demandeurs d'asile ont repris leur rôle « naturel » et les professionnels ont spontanément pris le projet en charge. Une hiérarchie s'est mise en place. Deux anciens directeurs de théâtre professionnels de Téhéran ont pris la responsabilité de la conception de l'histoire et de répétitions régulières avec les acteurs et musiciens amateurs.

Un obstacle majeur à l'intégration d'autres demandeurs d'asile dans le groupe était l'absence d'une hiérarchie établie entre les instructeurs et les étudiants, et l'imprévisibilité du projet et de son aboutissement. Cette structure ouverte, qui fait place à l'improvisation et à l'expérimentation, s'est révélée problématique pour beaucoup d'entre eux. Certains ont parlé lors de ce travail de « répétitions sans objectif ». Ce qui était clairement absent ici, c'était une vision esthétique unifiée – à la place, des formes de créativité improvisées et participatives ont été favorisées.

Par conséquent, la création théâtrale et musicale était utile principalement en tant que moyen de communication sociale et en tant qu'activité de développement de relations de confiance. Ceci incluait la socialisation par la musique, l'« écoute réciproque » et des méthodes de découverte culturelle. Ainsi, un chanteur kurde a pu développer un dialogue chanté avec un chanteur nigérien. Lorsque le chanteur kurde a présenté une chanson de mariage issue de la tradition urbaine turque, le chanteur nigérien a applaudi ses qualités musicales, répondant par une forme de rap politiquement engagé qu'il chantait dans son pays d'origine. La présence d'un médiateur culturel, moi-même en l'occurrence, en tant qu'ethnomusicologue, était ici essentielle afin de créer une atmosphère de confiance et de bienveillance malgré les obstacles culturels et linguistiques.

Le travail du groupe était aussi profondément marqué par l'instabilité, décrite plus haut, du camp en tant que terrain ethnographique. Les répétitions étaient rythmées par une fluctuation constante de personnes et d'idées. Nous avons dû finir par accepter que des demandeurs d'asile rejoignent et quittent le groupe sans avoir à se justifier – les raisons étant souvent évidentes : crises psychologiques provoquées par la réapparition de traumatismes, manque de professionnalisme aux yeux d'acteurs ou de musiciens professionnels, activités de loisirs plus attrayantes comme le football, relation avec une petite amie, sentiment d'exclusion dans une troupe de théâtre à dominante iranienne. La constante apparition de nouvelles personnes/participants et de nouvelles idées au cours du projet entraînait le continuel besoin d'intégrer et de former les nouveaux participants. La patience et l'empathie

étaient donc essentielles pour travailler avec les demandeurs d'asile créatifs. Cette expérience ethnographique a également révélé que, dans le contexte de lutte quotidienne des demandeurs d'asile, la présence d'un médiateur (culturel) externe était d'une importance cruciale pour stimuler les processus créatifs. La présence d'un « acteur extérieur » dans le camp, qui ne soit pas prisonnier des routines et des logiques quotidiennes du processus de demande d'asile, aidait à se projeter au-delà des limites de ce que le camp lui-même offrait comme espaces et possibilités de création.

Le rôle de la médiation et de la traduction était ici beaucoup plus large et ne se limitait pas seulement au langage. Les traductions fréquentes entre l'anglais, le français et l'allemand étaient l'une des tâches que j'effectuais pendant les cours de musique. Je devais également traduire différentes conceptions de la pratique musicale (traditions musicales orales ou écrites, pratiques professionnelles ou semi-professionnelles). Je devais à la fois encourager les demandeurs d'asile à prendre l'initiative de la création et me charger de la médiation, en équilibrant les créativité individuelles et collectives, les attentes individuelles et collectives. Le plus difficile était de défendre l'ouverture du projet de théâtre musical, dans lequel l'hétérogénéité/la diversité devait prévaloir, plutôt qu'une image sonore unifiée. Cela signifiait qu'il fallait constamment reformuler et redéfinir les objectifs afin de rendre possible la participation des personnes marginalisées. La possibilité d'intégrer un demandeur d'asile gambien, amateur de musique, au processus de création en a été un exemple. Cet homme aimait le rap et s'est présenté en chantant sur un morceau de rap qu'il jouait sur son enceinte Bluetooth. Il ne se considérait pas comme musicien, et les membres iraniens du projet se moquaient donc constamment de lui en tant qu'amateur, jugeant qu'il n'était pas représentatif de la forme créative du projet. Mes efforts pour l'intégrer dans le groupe ont échoué et ce demandeur d'asile quitta le groupe lors de la répétition suivante.

Outre ces nombreuses activités de médiation, les demandeurs d'asile me confièrent une énorme responsabilité. J'étais pour eux une source de contact privilégiée avec le « monde extérieur », qui pouvait leur procurer des opportunités de travail ou d'intégration. J'ai interprété cette responsabilité de façon plus étroite, comme une responsabilité morale de trouver des formes appropriées de diffusion de leur créativité à travers une ethnographie publique (Fassin 2017). Ma conception du travail anthropologique engagé me rapproche dans une certaine mesure de cette catégorie de chercheurs qui, bien qu'ils assument l'entière responsabilité de leurs analyses et de leurs

conclusions, doivent une grande partie de leur expertise aux personnes qu'ils étudient et avec lesquelles ils travaillent. Ils sont à la fois « indépendants et redevables » (*ibid.* : 5). J'ai donc estimé qu'il était de mon devoir de partager publiquement ce savoir ethnographique sur un lieu qui n'était pas destiné à être connu du public en organisant deux spectacles : l'un dans un centre culturel local et l'autre dans le camp lui-même, surtout pour les travailleurs sociaux et les administrateurs, afin d'avoir un impact sur le lieu et les cadres d'où est né ce projet.

Carrières musicales dans le camp et au-delà ?

Une perspective biographique appliquée à la vie des demandeurs d'asile qui ont été musiciens professionnels avant leur arrivée au camp, ou à ceux dont le potentiel créatif s'est révélé dans le camp, est une piste particulièrement intéressante dans l'examen des tensions entre existentialité et pratique musicale. À ce niveau individuel, on mesure bien l'importance que peut avoir la musique dans l'image que les demandeurs d'asile se font d'eux-mêmes. On découvre également les significations, les positionnements et les choix stratégiques qui naissent de la pratique musicale, et comment ceux-ci se reflètent sur leur statut social et juridique de réfugié. Comme nous l'avons déjà évoqué, la musique peut contribuer à établir l'image du « bon réfugié » ou du « réfugié idéal », les capacités musicales étant présentées comme un facteur d'intégration. Plusieurs projets au niveau européen ont promu cette idée du musicien-réfugié comme ayant un extraordinaire potentiel d'intégration dans une société d'accueil européenne¹⁰, comme l'orchestre de réfugiés Orpheus XXI (2016-2018) lancé par le musicien, chercheur et chef d'orchestre catalan Jordi Savall, le projet « Refugees for Refugees », basé à Bruxelles, et récemment l'initiative « Migratory Musics ».

Cependant, adopter une perspective strictement sur l'individuel créatif et sa biographie révèle les rôles contradictoires que la musique peut jouer dans le parcours de vie des personnes qui musiquent. Cela témoigne également des différents rôles que joue la musique dans les phases de leur vie, d'une passion personnelle à une ressource stratégique pour (ré)acquérir une

10. Ces initiatives, pour paraphraser une remarque de Martin Stokes, sous-entendent souvent une structuration consciente ou inconsciente de la créativité musicale des réfugiés. Intégrer un tel ensemble implique une adaptation rétrospective des récits personnels des musiciens, leur attribuant une direction (esthétique) a posteriori, qui occulte les passages plus ambivalents et complexes, tels que le temps créatif passé dans les camps.

visibilité sociale. En effet, dans de nombreux cas, le degré d'audibilité des musiciens-réfugiés est fortement corrélé à leur visibilité en tant que réfugiés. La musique fait également partie des « souvenirs de voyage » (Fiddian-Qasmiyeh 2013) qui accompagnent les réfugiés sur leur route.

Une question cruciale à cet égard, que les musiciens-réfugiés eux-mêmes se posent, tout comme les chercheurs, concerne l'équilibre entre leur existence de réfugiés et leur identité professionnelle de musiciens. Les concepts de réfugié et de musicien professionnel sont-ils incompatibles ? Les demandeurs d'asile se perçoivent-ils avant tout comme des êtres humains, comme des musiciens ou comme des réfugiés ? Cette question de l'image et de la perception de soi soulève également la question de savoir si leur statut juridique et existentiel de réfugié est plus important pour eux que leur activité musicale. Elle aboutit souvent à se demander si et pourquoi les musiciens-réfugiés se dissocient de l'étiquette de réfugié, question souvent débattue au sein d'ensembles musicaux interculturels intégrant des réfugiés, fondés dans le but de promouvoir leur autonomie et des politiques de « participation culturelle » (voir Secheyah et Martiniello 2019 pour un exemple récent).

Comme le montrent les parcours de trois demandeurs d'asile musiquants – Farhad, chanteur iranien, Hassam, guitariste afghan, et Osman, musicien soufi du Burkina Faso –, parvenir à une image d'eux-mêmes satisfaisante et adapter le rôle de la musique à leurs réalités quotidiennes est un processus qui peut évoluer au cours de leur vie et des différentes phases de leur séjour dans un pays d'accueil.

Pour le chanteur et violoniste iranien Farhad, dans la province de Golpayegan en Iran où il avait travaillé en tant que boucher, chauffeur de camion, gardien et infirmier, la musique était un passe-temps. Il est issu d'une famille de musiciens, son père est chanteur et son frère est interprète professionnel de musique vocale religieuse. Son père lui enseigne la musique dès l'âge de 13 ans et il se passionne bientôt pour la musique persane profane qu'il interprète avec son propre ensemble persan classique nommé Sheyda, constitué d'amis jouant du tombak (tambour en gobelet), du violon, du santour et du târ lors de mariages, d'anniversaires et de festivités locales :

« On avait parfois des concerts informels chez nous. On organisait des séances d'improvisation avec des amis dans notre sous-sol. Ma mère me disait que c'était *haram*, les voisins me disaient que c'était *haram*. Ça ne devait pas être vu, pas être entendu. Il fallait enfermer la musique. Lorsque mes parents étaient absents, nous allions dans des parcs à la périphérie

de la ville avec des musiciens. On y consommait aussi de l'alcool, du vin fait maison. On jouait ensuite de la musique pour se rapprocher de Dieu et l'honorer... »

Lorsqu'un de ses amis s'est converti au protestantisme, il l'a rejoint – décision qui l'émancipa de ses parents et qui lui valut de sérieux problèmes. Ces problèmes s'aggravèrent lorsqu'il eut l'idée d'ouvrir son propre restaurant et salle de concert dans la capitale de la province :

« La police m'a informé qu'il ne fallait pas jouer de musique locale dans les restaurants. C'est *haram*, les restaurants musicaux sont interdits à Golpayegan. J'avais le rêve d'ouvrir un restaurant avec une salle de spectacles, une cuisine iranienne et de la musique sur scène. Mais tant de choses étaient interdites, il y avait trop de restrictions. Je ne pouvais plus travailler en tant que musicien car je ne jouais pas la musique qu'il fallait. »

Lorsqu'il arriva dans le camp, il chercha immédiatement à nouer des liens avec ses compatriotes iraniens demandeurs d'asile. Il se rendait à des grillades improvisées en bordure du camp où l'on chantait des chansons populaires iraniennes. Un de ses amis lui trouva un violon pour qu'il puisse jouer dans une petite salle polyvalente qu'une assistante sociale lui ouvrait régulièrement par charité. Il commença à encourager d'autres musiciens du camp et participa aux sessions musicales qui se tenaient dans cette salle. Il instaura rapidement des séances d'improvisation dans les aires séparant les espaces résidentiels, avec la participation de travailleurs sociaux et de musiciens africains. L'objectif principal était de « préserver » son savoir musical. Après son transfert dans une résidence périphérique d'une ville allemande, et en l'absence de toute autre opportunité professionnelle, il fit de la musique son activité principale : après un entretien réussi, il intégra début 2019 l'ensemble Orpheus XXI créé par Jordi Savall, un orchestre composé de musiciens professionnels réfugiés et de professionnels de la musique ancienne, attachés à l'idée d'une interprétation historiquement fondée.

Depuis sa perspective actuelle, Farhad revient sur son séjour dans le camp :

« Bien que j'y [fusse] un nouveau venu, c'était une période agréable pour moi, car j'ai pu y rencontrer d'autres Iraniens. Je jouais de la musique avec eux tous les jours. J'y ai également rencontré une assistante sociale très

aimable qui m'a permis de me servir de la salle de répétition. Je n'ai pas eu de difficultés à trouver des endroits où répéter. Le camp était comme un village entouré de forêts, et je me rendais souvent dans la forêt pour jouer du violon. Mais j'étais seul, je n'avais pas de groupe de musique. J'ai dû chanter et jouer moi-même. Mais je garde un bon souvenir de ce camp – il y avait beaucoup de gens du monde entier. Je pouvais jouer et chanter avec eux. » (Entretien avec Farhad, 2 mai 2019)

Cette expérience contraste avec celle de Hassam, un Afghane de 19 ans qui a passé trois ans dans cinq camps différents en Europe : à Chios, au camp d'Elleniko, près de Thessalonique, à Athènes dans un logement pour enfants non accompagnés, et en Allemagne. Avant sa fuite d'Afghanistan, il ne montrait aucun intérêt pour la musique. C'est en Grèce qu'il a appris la guitare auprès d'un travailleur social, développant rapidement ses compétences, si bien qu'il se mit à jouer avec un groupe afghan à Athènes et commença à apprendre la guitare flamenca. La première expérience du camp a été difficile :

« Le camp, c'est comme l'armée. Lorsqu'on est dedans, on ne peut plus en sortir et on veut juste en finir avec cette situation, cette période. Puisqu'on n'aime pas être là, tout y est si désordonné. Pour moi, c'était si difficile. »

Jouer de sa guitare dans ce contexte était avant tout une activité privée et intime, une forme d'autothérapie pour surmonter le temps perdu et les multiples absences. Il reconnaît néanmoins que certaines formes de socialité limitées étaient présentes dans le camp. En comparaison avec sa situation actuelle, dans une résidence de réfugiés à la périphérie d'une ville, marquée par l'anonymat et la solitude, il parle de ses conditions de vie dans le camp avec une certaine nostalgie :

« Maintenant, je vis dans un appartement en ville, et la vie là-bas me manque. Les gens et cette situation chaotique me manquent. Je m'y suis habitué. Il y a un proverbe : "Quand on y est, c'est si dur, mais quand on en part, on en garde de bons souvenirs." Dans une grande ville, j'ai dû encore me réadapter. J'étais désorienté, au bord des larmes. Comment faire, comment gérer tout ça tout seul. Maintenant je m'y suis habitué. Mais je garde toujours les souvenirs du camp. Avec toutes ces personnes, je me souviens de certains soirs... Tous ces souvenirs sont si agréables et si précieux. »

Pour Hassam, le fait d'assumer des responsabilités et de participer à l'organisation du groupe de théâtre était une démarche importante pour faire reconnaître sa créativité par le monde extérieur. Durant son travail pour le théâtre, il s'est lié d'amitié avec plusieurs personnes et a trouvé un guitariste avec qui partager et jouer régulièrement. Leur duo de guitare était principalement l'expression d'une affection mutuelle et une activité de professionnalisation continue. Leur créativité n'a été entendue par d'autres que de façon très occasionnelle, notamment lorsqu'ils ont joué à l'occasion du départ de leurs amis iraniens qui devaient quitter le camp. Sa passion pour le théâtre s'est développée après qu'il a vécu la reconnaissance du public au camp ; il a décidé de travailler comme acteur et programmeur de théâtre :

« Si on se met au théâtre, c'est vraiment dur, et c'est difficile de s'en éloigner. Parce que quand on fait du théâtre, l'art fait jouer notre âme. Ils applaudissent lorsqu'on finit la pièce. Cette sensation n'a pas de prix. Jouer de la musique ou du théâtre, c'est comme une drogue. Je pense que la musique me fait vivre, c'est plus important que la nourriture ou l'eau. » (Entretien avec Hassam, 3 mai 2019)

Si Hassam a bénéficié d'une reconnaissance à l'intérieur et à l'extérieur du camp grâce à son activité créative jusque-là privée, d'autres comme Osman, un ancien musicien professionnel du Burkina Faso, sont hantés par un sentiment d'insécurité permanent, celui d'avoir perdu le contrôle de sa propre vie :

« Je me sens comme un acteur de cinéma, où le personnage principal est recherché par la police. On m'accuse : "Comment osez-vous entrer en Allemagne pour trouver la paix dans votre cœur ?" Et je me dis toujours : "Je dois me battre pour ma vie, et je dois trouver mon chemin." Ce n'est pas du tout facile, c'est très compliqué. Il faut avoir du courage avant tout, savoir où se cacher, où échapper à la police. Chaque minute est précieuse car on ne sait pas quand ils arriveront. Mon destin me pousse donc vers des personnes dignes de confiance, qui croient en mon avenir. »

Sa biographie musicale est celle d'un musicien traditionnel qui a réussi à intégrer la scène musicale populaire de son pays. Son père était griot, un poète-compositeur local, qui cessa de chanter après sa conversion à l'islam.

Osman était inspiré par le soufisme et s'était donné pour mission de créer des « chorales musulmanes », des chœurs de femmes associés à des mosquées, sur le modèle des chœurs chrétiens. Cette initiative suscita la méfiance et fut ouvertement rejetée par les courants fondamentalistes de la communauté musulmane. Ses activités en faveur du rapprochement interreligieux, qui ont abouti à une « caravane de la paix » qu'il organisa avec des chanteurs chrétiens, traversant la campagne burkinabé au plus fort de l'infiltration croissante des groupes de l'État islamique dans le pays, l'ont conduit à être mis sur liste noire et il reçut des menaces de mort. Osman, musicien professionnel établi dans son pays, qui avait produit trois albums, des vidéos professionnelles, et avait été honoré publiquement comme ambassadeur de la paix en 2017, se retrouva dans les camps européens, « musicien sans public » :

« Le soir, je réfléchis et les larmes coulent de mes yeux. C'est à ce moment que je me sens un peu libéré. On est dans une pièce vide, on est seul dans cette pièce vide et on se sent seul. On n'a pas de proches. Je prends des photos de moi-même pour pouvoir les regarder. Garder un souvenir de ce moment. Je la regarderai et je comprendrai "à ce moment, j'ai pleuré" – c'est ce moment où l'on décide de pleurer ou de rire. Je prends des photos de moi lorsque je suis heureux, mais je les prends aussi lorsque je suis triste. C'est une sorte d'autopsychologie... » (Entretien avec Osman, 14 octobre 2017)

En plus de cette stratégie d'auto-analyse visuelle, il se sert également de son téléphone portable pour enregistrer un journal sonore dans lequel il exprime les émotions qu'il ressent et enregistre des mélodies qui lui apparaissent souvent pendant son sommeil, ou des bribes de paroles qui formeront la trame de ses futures chansons.

Dans une certaine mesure, le manque de relations sociales est compensé par le smartphone qui sert de compagnon fidèle – sorte de prothèse technologique. L'importance particulière du smartphone pour les réfugiés en tant qu'outil de communication, mais aussi en tant que solution d'archivage et moyen d'orientation dans un nouvel environnement, a été relevée par d'autres études importantes, comme celle de Marie Gillespie, Souad Osseiran et Margie Cheesman (2018). Il considère cependant que cette situation d'isolement social – compensée par une dépendance accrue à la technologie – est temporaire, et qu'elle peut être surmontée par le sacrifice et la persévérance, en faisant face à son propre destin.

Une autre façon de surmonter son isolement en tant qu'artiste réside dans la perspective de pouvoir produire sa musique de manière transnationale et de la transmettre à son public dans son pays d'origine :

« 6 Go de RAM – c'est tout ce qu'il me faut pour monter mon propre studio sur mon smartphone avec quelques applications. Je peux travailler à distance avec un arrangeur au Burkina. Il suffit d'enregistrer sa voix, et on l'envoie. Et il sait comment "faire la musique". Je travaille comme ça avec Kevinson. On lui donne la mélodie et il s'occupe des accords, de la programmation, de l'instrumentation. On lui envoie juste sa voix. Je peux lui dire après qu'il faut que ça sonne comme dans ma tête. Sinon, je peux enregistrer comme si j'étais dans un vrai studio avec une qualité assez faible et il pourra la parfaire pour qu'elle soit de la meilleure qualité possible. » (Entretien avec Osman, 14 octobre 2017)

C'est pour cette raison qu'il compose encore beaucoup de ses chansons dans la langue de son propre groupe ethnique, le moré, et pas nécessairement en français. Mais il lui arrive aussi de jouer ses anciennes mélodies avec de nouveaux textes allemands qu'il compose avec Google Translate. Pour lui, cette forme de créativité est l'expression de sa volonté de s'intégrer dans sa société d'accueil, de servir son pays d'accueil en tant qu'artiste :

« Mon esprit est serein en ce moment. J'ai trouvé un djembé, ce qui me permet de composer. Je compose non pas en écrivant, mais avec un journal sonore où j'enregistre des mélodies, des fragments de textes inspirés de mes pensées, de ce que je vis. »

Il est par ailleurs conscient que ses talents de musicien sont une ressource précieuse, qui peut améliorer sa position sociale dans le camp :

« Je peux facilement approcher les gens à travers la musique dans le camp – socialement, je suis avantagé. Ça rend les choses plus faciles pour moi. Je peux faire don de mon art. C'est une grande différence avec d'autres réfugiés qui n'ont rien à offrir. Certains le comprennent et sont prêts à nous soutenir. Je veux ça. Si on est artiste, on peut présenter les projets qu'on a en tête à ceux qui nous comprennent. Mais sur le plan administratif, ça ne change rien. » (Entretien avec Osman, 16 mars 2018)

Sa décision finale de quitter le camp pour une résidence à la périphérie d'une grande ville allemande a finalement été pour lui un soulagement :

« J'ai retrouvé un peu de liberté, j'ai échappé à la solitude. Je n'avais pas de concerts. J'ai réalisé qu'il y avait de la vie ici et que je pouvais réaliser de grandes choses. J'ai remarqué qu'il y avait un quartier africain dans cette ville. Il n'y a pas autant de règles que dans le camp. Je peux sortir. Quand je suis arrivé ici, je ne pouvais même pas dormir tant je voulais aller à la rencontre des gens, communiquer. J'ai rencontré un Sénégalais qui organise des répétitions, des séances de percussions avec des Allemands. Je les ai rejoints et je me sens libre de travailler sur mon nouvel album que j'appellerai "La métamorphose" – c'est ce que j'imagine... »

Pour lui, le fondement de la créativité est la socialisation, c'est l'échange avec ceux qui l'entourent. Il ne comprend donc pas les comportements passifs de nombreux autres demandeurs d'asile, comme ce percussionniste burkinabé qu'il a rencontré dans le camp :

« Karambe est un excellent musicien mais il n'a pas l'intelligence de la collaboration. Il ne sait pas se servir de ses connaissances musicales, les communiquer aux autres. Nous avons passé trois semaines ensemble. Je lui ai proposé une chanson, j'ai composé deux couplets pour lui et lui ai demandé de les jouer. Je pensais former un groupe, faire venir des djembés du Burkina. L'inspiration venait de sa personne. Nous, Africains qui sommes parvenus en Europe, nous devons nous battre, mais je vois beaucoup d'entre eux dormir du matin au soir. Qui ne se bat pas, ne se lie à rien ni à personne, ne crée rien. Il n'a pas cette motivation à poursuivre quelque chose. » (Entretien avec Osman, 16 mars 2018)

La création musicale est un élément important de la vie dans le camp de ces trois musiciens. Musiquer fait partie de leur vie quotidienne, dans leur passé, leur présent et leur avenir. C'est à la fois rétrospectif et prospectif. Le désir de partager cette créativité avec d'autres est plus ou moins prononcé. Si Osman est impatient de partager sa créativité avec son entourage et un public (imaginaire) dans son pays d'origine, et si Farhad anime avec enthousiasme des groupes musicaux dans l'espace public du camp, la musique est pour Hassam une activité privée avant tout, une forme d'autothérapie pour faire

face au temps perdu et aux multiples absences. La musique est pour lui un refuge, un « foyer imaginaire ».

Le déracinement a eu un impact considérable sur la façon dont ces musiciens perçoivent et apprécient leur propre pratique musicale. Alors que pour Osman, être un « artiste sans public » – bien qu'il ait la possibilité de composer et de diffuser sa musique via des réseaux virtuels – lui donne envie de retourner dans son pays d'origine, l'expérience du camp a transformé Hassam en musicien, et Farhad pense à faire de son hobby une profession.

Le camp amène l'individu à (re)valoriser ses pratiques artistiques et à repenser le rôle que cette faculté peut jouer dans sa vie. La musique peut en ce sens se comprendre comme un moyen de communication, permettant d'échanger avec les autres de manière non verbale, mais aussi comme un moyen de renouer avec sa propre identité culturelle dans un nouvel environnement.

Conclusion

Comme en témoigne ce travail très restreint dans les camps de réfugiés en Allemagne, les pratiques musicales au sens large ont un rôle crucial à jouer pour les demandeurs d'asile, confrontés à la précarité et aux épreuves d'une crise existentielle.

Les pratiques sonores appartiennent à un ensemble plus large de stratégies employées par les demandeurs d'asile pour faire face à l'absence, à une situation d'entre-deux et à l'expérience omniprésente de l'attente. La pratique musicale fait partie de leur vie quotidienne de différentes manières, qu'elle soit ou non explicitement qualifiée de « musique » ou même de « pratique artistique ». Souvent, les performances ne sont pas culturellement exclusives et ne ciblent pas toujours un groupe d'auditeurs spécifique. De plus, musiquer peut avoir une fonction autoréférentielle et autothérapeutique. À travers la pratique créative, les aspirations et la nostalgie se transforment en sentiment d'appartenance. Cette pratique réaffirme notre présence dans le monde, établissant un « foyer sonore » temporaire en l'absence d'un foyer physique.

Des méthodes ethnographiques révisées privilégiant la collaboration et l'échange ont également montré que les microcréativités sont des formes importantes de communication sociale ou de « navigation sociale » (Vigh 2009) dans un contexte où prédominent l'hétérogénéité culturelle, l'anonymat et la méfiance réciproque. Bien que les musiciens-réfugiés considèrent souvent leurs pratiques créatives comme secondaires par rapport à leur pro-

cédure d'asile, beaucoup d'entre eux reconnaissent que faire de la musique est un moyen d'échapper à des réalités éprouvantes.

Les pratiques sonores sont cependant conditionnées et délimitées par les configurations spatiale, temporelle et sociale spécifiques au camp. L'obstacle principal à l'exercice de la créativité musicale est la configuration spatiale du camp, qui ne prévoit généralement pas de lieux spécifiques pour la pratique de la musique. Celle-ci est donc reléguée à des «salles fonctionnelles» («Funktionsräume»), souvent insuffisamment équipées en instruments de musique, à de petites salles privées (où s'appliquent les réglementations sur le bruit) et à des espaces publics du camp. Ces trois catégories d'espaces sont bien entendu socialement contestées et les musiciens doivent développer des stratégies et négocier avec les autres demandeurs d'asile et l'administration du camp pour y entrer et y jouer. Les musiciens doivent donc lutter pour avoir accès à leurs espaces de création dans un lieu qui lui-même se trouve à la périphérie des centres urbains et en marge de la société d'accueil allemande. Les musiciens doivent donc accepter que toute l'énergie créative qu'ils déploient dans le camp n'atteigne pas le «monde extérieur» et ne soit audible que dans les confins du camp. Par conséquent, leur objectif est d'étendre leurs réseaux au-delà du camp pour toucher un public plus large, avoir l'opportunité de se produire, et d'accéder à des réseaux transnationaux de production musicale.

En prenant conscience de ces contraintes, il devient évident qu'une interprétation esthétique unilatérale de ces actes existentiels, avec des concepts tels que l'«agentivité esthétique» (Bohlman 2011) ou l'«esthétique migratoire» (Bal et Hernández-Navarro 2011), serait à la fois inadéquate et trompeuse. Les musiciens eux-mêmes ne qualifient pas leurs pratiques de cette façon, même lorsqu'ils envisagent leurs activités en termes d'«empowerment», en reconnaissant leur capacité à agir sur leur statut social et à contester des rapports de pouvoir et des processus de marginalisation et d'infantilisation. Il est important de souligner que toute analyse des sonorités dans le camp doit se faire de manière individualisée, en mettant l'accent sur les trajectoires des musiciens, l'évolution de leur statut social et leurs capacités créatives. Les musiciens ayant été politiquement actifs, par exemple, ou ayant fait partie de «l'opposition musicale» dans leur pays d'origine, auraient plus tendance à décrire leurs pratiques en termes d'«agentivité sonore» (LaBelle 2018). Pour eux, la pratique musicale dans le camp est une continuation de leurs activités passées dans un nouvel environnement où ils se retrouvent à nouveau en opposition avec les structures de pouvoir et les inégalités structurelles. D'autres musiciens comme Farhad, en revanche, font principalement appel

à leur pratique musicale dans des contextes intimes, comme stratégie de « navigation sociale » (Vigh 2009), pour développer des réseaux de soutien et d'échange social à petite échelle. Les activités de Farhad révèlent le potentiel de la musique comme forme de communication interculturelle non verbale, comme moyen d'établir des relations de confiance avec des inconnus au sein du camp. D'autres musiciens-réfugiés comme Osman poursuivent leurs pratiques créatives en tant que projet plus concret au-delà des limites du camp. Musiquer, et en particulier l'écriture de textes, représente pour lui une tentative d'intégration dans la société allemande et d'extension de ses réseaux dans la société d'accueil. Pour lui, la création musicale est le facteur décisif lui permettant de transformer sa « vie d'attente » en une « vie active ».

Les témoignages individuels de ces musiciens nous montrent que la recherche doit envisager les dimensions humanitaires et créatives du camp de réfugiés comme un ensemble cohérent, formant le « terrain ethnographique ». Reconnaître les dimensions humanitaires et créatives du terrain implique de reconnaître les contradictions et les ambiguïtés qui existent entre elles. Bien que le besoin d'espace et de pratiques créatives soit reconnu par différents acteurs dans le camp où je travaillais, notamment par l'administration du camp, par les travailleurs sociaux qu'elle emploie et par des ONG telles que l'agence Caritas locale, il s'est néanmoins avéré que les pratiques créatives étaient reléguées au second rang face aux besoins humains fondamentaux comme la nourriture et les services de santé, mais également par rapport à la gestion de la répartition et de la redistribution des demandeurs d'asile. La création musicale était avant tout perçue comme une activité auto-organisée permettant de canaliser les émotions, de donner aux habitants du camp la possibilité de libérer leur énergie « de manière productive ». Mais les actions créatives n'étaient jamais « prises au sérieux » en tant qu'action humanitaire à part entière, porteuse d'opportunités alternatives et sérieuses d'intégration.

Offrir des espaces, des ressources et du temps à un projet de théâtre musical populaire a donc été considéré comme un geste humanitaire et les représentations qui ont suivi comme une occasion de prouver cette bonne volonté – mais pas comme la preuve d'un premier pas réussi vers l'intégration à travers la musique et la pratique artistique. Pour les demandeurs d'asile eux-mêmes, cependant, cette délégation charitable d'agentivité n'était pas perçue comme un acte humanitaire mais comme un pas vers la mise en valeur de leur potentiel créatif, leur permettant d'exercer activement leur droit à la participation culturelle – même lors de la première période d'examen de leur procédure d'asile.

Le projet de théâtre musical en tant que pratique musicale communautaire peut être interprété comme une « initiative idéaliste », une manière d'incarner le « cosmopolitisme musical » (Stokes 2007) qui renvoie à l'idée du réfugié en tant qu'être humain cosmopolite (Tassin 2008), chez soi dans différents mondes, conciliant différentes formes d'appartenance.

Il faut cependant souligner que ces initiatives interviennent dans des espaces politisés qui sont des lieux d'exclusion, de tension culturelle et de surveillance. Elles sont menées dans un contexte plus large de politiques et de processus d'intégration en Allemagne, dans lequel le chercheur évolue également. Il se pourrait qu'il soit lui-même en partie contaminé par des politiques et conceptions culturelles répandues telles que « l'intégration par la pratique culturelle », « la participation culturelle » et « la gestion de la diversité ». Nous devons également être conscients du fait que les politiques culturelles se retrouvent souvent à exploiter les pratiques musicales des communautés locales pour favoriser leurs propres intérêts.

Comme le montre ce travail de recherche encore limité, il existe cependant un énorme potentiel créatif dans les camps de réfugiés, qui ne parvient que rarement jusqu'aux yeux et aux oreilles du public. Cela est dû au fait que ce potentiel ne correspond pas au rôle que les demandeurs d'asile se voient attribuer par les autorités de l'État et par l'administration du camp. Cela contraste aussi avec l'image du « réfugié silencieux » qui se transforme en toute discrétion, refaçonne son identité, et s'intègre en douceur dans une nouvelle société d'accueil. Et pourtant, comme le souligne la psychologue Laure Wolmark (2017), les potentiels créatifs ouvrent de multiples possibilités de « réappropriation de soi » dans des conditions de dépossessions multiples.

L'auteur tient à remercier Martin Stokes, du King's College London, et les deux réviseurs anonymes pour leurs commentaires et leurs suggestions précieuses.

Bibliographie

AGIER Michel, 2011. *Managing the Undesirables: Refugee Camps and Humanitarian Government* [trad. par David Fernbach], Cambridge, Polity Press.

AUGÉ Marc, 2008 [1992]. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* [trad. par John Howe], Londres, Verso.

BAL Mieke et HERNÁNDEZ-NAVARRO Miguel (dir.), 2011. *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance and Agency*, Amsterdam/New York, Éditions Rodopi.

BOHLMAN Philip V., 2011. « When migration ends, when music ceases », *Music and Arts in Action*, vol. 3, n° 3, disponible sur :

<<http://www.musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/musicceases/73>> [dernière consultation octobre 2020].

DANIEL E. Valentine et KNUDSEN John C. (dir.), 1995. *Mistrusting Refugees*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press.

DELANTY Gerard, 2003. *Community*, Londres/New York, Routledge (Key Ideas).

DeNORA Tia, 2007. « Health and music in everyday life: A theory of practice », *Psyke & Logos*, vol. 28, n° 1 : 271-287.

ELLIOTT David, SILVERMAN Marissa et BOWMAN Wayne (dir.), 2016. *Artistic Citizenship: Artistry, Social Responsibility, and Ethical Praxis*, Oxford, Oxford University Press.

FASSIN Didier (dir.), 2017. *If Truth be Told: The Politics of Public Ethnography*, Durham/Londres, Duke University Press.

FIDDIAN-QASMIYEH Elena, 2013. « The intergenerational politics of "travelling memories": Sahrawi refugee youth between remembering home-land and home-camp », *Journal for Intercultural Studies*, n° 34, vol. 6 : 631-649.

GILLESPIE Marie, OSSEIRAN Souad et CHEESMAN Margie, 2018. « Syrian refugees and the digital passage to Europe: Smartphone infrastructures and affordances », *Social Media + Society*, n° 4, vol. 1 : 1-12.

GOURLAY Kenneth A., 1982. « Towards a humanizing ethnomusicology », *Ethnomusicology*, vol. 26, n° 3 : 411-420.

HIGGINS Lee, 2012. *Community Music: In Theory and In Practice*, Oxford, Oxford University Press.

KL, 2017. Konzeptionelle Leitlinien im Bereich Soziale Dienste (SG 4) [Conceptual Guidelines for Work in Social Services], Primary reception center, place I, janvier 2017.

KOBELINSKY Carolina, 2011. *L'accueil des demandeurs d'asile. Une ethnographie de l'attente*, Paris, Éditions du Cygne.

KRAINER Larissa et TRATTNIGG Rita (dir.), 2007. *Kulturelle Nachhaltigkeit: Konzepte, Perspektiven, Positionen*, Munich, Oekom Verlag.

LaBelle Brandon, 2018. *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*, Londres, Goldsmiths Press (Sonic Series).

LAVIE Smadar, NARAYAN Kirin et ROSALDO Renato (dir.), 2018. *Creativity/Anthropology*, Ithaca, Cornell University Press.

MALKKI Liisa H., 1995. « Refugees and exile: From "refugee studies" to the national order of things », *Annual Review of Anthropology*, vol. 24 : 495-523.

ONU, 1948. *Déclaration universelle des droits de l'homme*, disponible sur : <https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/frn.pdf> [dernière consultation octobre 2020].

PETTAN Svanibor et TITON Jeff Todd, 2015. *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Oxford, Oxford University Press.

PISTRICK Eckehard, 2018. « La sonorité du vide : comment les migrants se font entendre à travers le son et le silence ? », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 144, n° spécial « Mobilités et migrations en Méditerranée : vers une anthropologie de l'absence ? » : 61-78.

ROSALDO Renato, 1994. « Cultural citizenship and educational democracy », *Cultural Anthropology*, vol. 9, n° 3 : 402-411.

ROSEN Matthew, 2017. « Accidental communities: Chance operations in urban life and field research », *Ethnography*, vol. 19, n° 3 : 312-335.

SECHEHAYE Hélène et MARTINIELLO Marco, 2019. « Refugees for refugees: Musicians between confinement and perspectives », *Arts and Refugees: Multidisciplinary Perspectives*, vol. 8, n° 14 : 1-16.

SMALL Christopher G., 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, Wesleyan University Press.

STOKES Martin, 2007. « On musical cosmopolitanism », *The Macalester International Roundtable 2007*. Disponible sur : <<http://digitalcommons.macalester.edu/intlrtable/3>> [dernière consultation octobre 2020].

TASSIN Étienne, 2008. « Condition migrante et citoyenneté cosmopolitique : des manières d'être soi et d'être au monde », *Dissensus*, n° 1 : 2-19.

VIGH Henrik, 2009. « Wayward migration: On imagined futures and technological voids », *Ethnos*, vol. 74, n° 1 : 91-109.

WOLMARK Laure, 2017. « Dépossessions, actes et paroles dans la clinique de l'exil », *Rhizome*, n° 63 : 14-20.

Entretiens

Farhad, entretien téléphonique, 2 mai 2019.

Hassam, lieu d'entretien I, 3 novembre 2018 ; lieu d'entretien II, 3 mai 2019.

Osman, lieu d'entretien I, 14 octobre 2017 ; lieu d'entretien III, 16 mars 2018.

Stefanie, assistante sociale, lieu d'entretien I, 16 mars 2018.

Faire de la musique en exil et combattre la violence aux frontières

Émilie Da Lage et Beshwar Hassan

« Nous nous servons de nos mains
pour écrire au sujet des autres,
pourquoi ne pas faire de la musique
avec elles, nous en servir comme
langue, comme arme, comme
pont, comme lien entre nous ? »
Beshwar Hassan, 11 mars 2019

La migration forcée en Europe aujourd'hui se caractérise par un contexte de « violence aux frontières » de nature hautement politique et institutionnelle. Celle-ci est souvent étudiée à l'aune des atteintes physiques que les migrants subissent au cours de leur voyage avant de franchir les frontières européennes, et peut être estimée au regard du nombre dramatique de morts, notamment celles résultant de périlleuses traversées de la mer Méditerranée¹.

Cette violence a un lourd passé. Comme l'a démontré Abdelmalek Sayad dans le contexte français de l'immigration des années 1980, elle a, sous différentes formes, accompagné de longue date la vie quotidienne des

1. Voir par exemple la liste des décès tenue à jour par l'organisation non gouvernementale (ONG) UNITED for Intercultural Action (http://unitedagainstrefugeedeaths.eu/about-the-campaign/about-the-united-list-of-deaths/#xd_co_f=MjMwOTVhNTktNzQyMi00MDEyLTk5NjAtNjEzMDE5ZTk0NTdj~) et les données fournies par l'Organisation internationale pour les migrations (<http://missingmigrants.iom.int/region/mediterranean>). Un travail important a également été réalisé par Carolina Kobelinsky (2016).

immigrés du « Sud » (Sayad 1991). Il a décrit le lien étroit qui existe entre l'exclusion politique et les violences physiques, qui apparaît par l'incorporation de différentes frontières dans les corps des immigrants. Plus récemment, cette question de la violence infligée au corps racisé de l'immigrant et du migrant a été réétudiée pour montrer comment ces « corps-frontières » sont soumis à différents types de violences verbales, physiques et politiques (Guénif-Souilamas 2010). La frontière n'est ici plus seulement une limite géographique, c'est aussi une fracture au sein de la société. Enfin, on observe également une autre transformation des frontières contemporaines, caractérisée par le développement de nombreux espaces « dans la frontière » où les migrants en transit doivent vivre (Agier 2008, 2014, 2017).

Dans ce contexte de migration forcée, la violence est, d'une part, liée à la condition même de l'exil : la violence du retour impossible, la violence d'être « à l'écart » du monde ordinaire (Arendt 2013). Elle est exacerbée chez ceux qui sont marginalisés dans l'ordre politique, économique et racial européen. D'autre part, il existe des violences plus spécifiques, liées à la militarisation des frontières européennes, que les migrants rencontrent dans les lieux de transit (les camps, les différents types de bidonvilles, les centres de détention) et dans les quartiers urbains marqués par la militarisation de leurs frontières. Le règlement de Dublin maintient les migrants en transit en Europe dans un flou juridique, ceux-ci sont donc sans véritable existence légale et particulièrement vulnérables aux violences (Jeandesboz et Pallister-Wilkins 2014).

Comme le souligne Chowra Makaremi, la caractérisation de la violence comme étant « politique » est en soi une question politique et juridique (Makaremi 2016). Dans une perspective ethnographique, nous avons choisi de ne pas tenter de circonscrire la signification et les formes de la violence aux frontières, mais plutôt de réfléchir à la façon de la comprendre au regard des expériences de ceux qui franchissent les frontières en Europe à la recherche d'un asile politique.

Nous avons fait le choix d'écrire ce chapitre en réunissant nos expériences sur la manière dont la musique, dans ce contexte de violence aux frontières, peut façonner l'expérience de l'exil et permettre de mieux comprendre l'expérience migratoire, tout en composant un témoignage intime et partageable. La première perspective est celle de Beshwar Hassan, un musicien qui a traversé l'Europe depuis le Kurdistan irakien en quête d'asile politique au Royaume-Uni. Son voyage et celui de sa famille dura un an et demi. Ils ont maintenant obtenu l'asile. Le second regard est celui d'Émilie Da Lage, une chercheuse en sciences sociales et actrice culturelle. Nous nous sommes rencontrés

dans le camp de La Linière à Grande-Synthe² en mars 2016. Ensemble, nous avons organisé plusieurs manifestations musicales à l'intérieur du camp ainsi qu'en dehors, et sommes restés en contact via Facebook après que Beshwar a franchi la frontière britannique. Dans une perspective ethnographique, c'est-à-dire réflexive et critique, nous avons tenté d'élaborer une forme de dialogue sur la manière dont Beshwar, à travers sa pratique musicale et sa façon de placer l'exercice et les passages musicaux au centre des récits qu'il compose, a cherché (le plus souvent avec succès) à dégager des espaces lui permettant de communiquer avec différents types de publics sur son expérience et la violence de son exil, et plus particulièrement la violence aux frontières. Le texte fut ensuite rédigé par Émilie Da Lage et revu par Beshwar Hassan.

Nous évoquerons des concerts dans le camp de La Linière à Grande-Synthe et à Lille, une émission de radio sur une station locale, l'activité de Beshwar sur Facebook de mars 2016 à novembre 2017, lorsqu'il obtient l'asile, une interview accordée au *Guardian*³ alors qu'il vivait à Grande-Synthe et la biographie de son instrument écrite pour le projet *displaced objects*⁴. Ces événements et formes de communication touchent de différentes manières à la musique, à l'exil et à la violence. Leur matérialité façonne les dialogues, les récits et la musique elle-même, mais aussi le type de public qui s'y intéresse. Toutes ces situations ont été analysées dans une perspective ethnographique, c'est-à-dire dans leur contexte, dans le courant de la vie et dans toute sa complexité. Ce texte nous a donné l'occasion de considérer le potentiel qu'offrent les pratiques musicales (parler, jouer, chanter ou écouter de la musique) pour mettre en évidence les types de violences auxquelles les migrants en transit doivent faire face lors de migrations forcées ou dans des contextes humanitaires ou post-humanitaires.

2. Ce camp a été ouvert en mars 2016 par la ville de Grande-Synthe (Nord de la France) et l'ONG française Médecins sans frontières (MSF) afin d'assurer de meilleures conditions de vie aux exilés en transit vers le Royaume-Uni, principalement des Kurdes irakiens. Ces exilés occupaient auparavant une friche boueuse connue sous le nom de camp de Basroch. La Linière fut détruite dans un incendie en avril 2017. Au début, c'est Utopia 56, une ONG et association citoyenne française, qui en assurait la gestion, avant de la céder, de juin 2016 à avril 2017, à Afeji, une association mandatée par le gouvernement français. Voir Duytschaever et Tisserand 2017.

3. Sarah Whitehead, « How I crossed a continent and scoured 70 camps to find my mother », *The Guardian*, 12 mars 2016, en ligne : <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2016/mar/12/how-i-crossed-a-continent-and-scoured-70-refugee-camps-to-find-my-mother> (consulté le 4 mai 2020).

4. <https://displacedobjects.com/2017/05/23/le-saz-beshwar-hassan-emilie-da-lage/> (consulté le 4 mai 2020).

Raconter la violence aux frontières

« Se comprendre soi-même, c'est être capable de raconter sur soi-même des histoires à la fois intelligibles et acceptables, surtout acceptables. »
(Ricoeur 2013 : 21-22)

Une des conséquences de la violence aux frontières, comme pour d'autres types de violence, est la difficulté à créer des récits sur soi-même qui soient partageables et acceptables. Ces expériences de la violence, liées à des pratiques discriminatoires, sont particulièrement difficiles à partager et à envisager dans l'imaginaire politique européen. La recherche sur les migrations tient compte de ce fait depuis longtemps déjà : Abdelmalek Sayad, par exemple, a montré comment le non-dit façonnait sans cesse les histoires de l'immigration (Sayad 1991).

Dans sa réflexion sur la diversification des formes narratives contemporaines, Myriam Revault d'Allonnes, relisant *Temps et récit* de Paul Ricoeur, revient sur l'insistance du philosophe sur « la capacité pré-narrative de ce que nous appelons "une vie" », et s'interroge sur « les points d'appui que le récit – quelle que soit sa forme – peut trouver dans l'expérience vive de l'agir et du pâtir ». Pour lui, « le récit s'adosse à une expérience vécue. Or, dans certaines situations ou certains contextes, ces points d'ancrage peuvent disparaître. Les vies invisibles sont, pour Ricoeur, précisément celles où sont empêchées la médiation entre l'homme et l'homme (la communicabilité) et la médiation entre l'homme et lui-même (la compréhension de soi) » (Revault d'Allonnes 2011). On peut rapprocher cette invisibilité des quatre figures de la capacité humaine selon Ricoeur : le pouvoir de parler, le pouvoir d'agir, le pouvoir de raconter et la responsabilité. Bien qu'il semble n'avoir jamais expressément évoqué la faillite du récit face à l'invisibilité, toute sa problématique d'une identité narrative résultant de la « refiguration » ouvre la voie à une telle analyse : pouvoir parler et raconter des histoires ou, à l'inverse, en être incapable (*ibid.*).

Mais cette analyse générale semble insuffisante pour comprendre la difficulté de la parole pour les exilés, et nous proposons d'aller plus loin, en nous appuyant d'abord sur l'article de Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the subaltern speak? » (Spivak 1988). Celui-ci permet d'articuler les deux difficultés rencontrées par les demandeurs d'asile victimes de violences aux frontières. La première est le risque que leurs « points d'ancrage » disparaissent dans l'expérience vécue ; la seconde est que les récits attendus

par les sphères publiques hégémoniques européennes et dans l'imaginaire et l'ordre politique européens empêchent certaines histoires d'être entendues ou crues, et en même temps surexposent les récits biographiques de la souffrance individuelle.

Ces considérations nous amènent à examiner les formes d'expression possibles dans différents espaces et situations, en partant du principe qu'une des caractéristiques de la violence aux frontières en tant qu'« expérience-limite » est qu'il est difficile de la communiquer au travers des récits communs, voire que cela peut s'avérer destructeur pour les sujets qui osent l'exprimer (Leclerc-Olive 2015).

Les pratiques musicales, en tant que modes d'expression, et la manière dont elles sont signifiées dans différentes activités de communication, nous aident à dépasser les constats généraux sur l'incommunicabilité de la violence. Elles nous permettent d'analyser, lors de situations concrètes, les formes de pouvoir d'action, d'adaptation et de résistance, en jouant de la musique et en trouvant des moyens de s'exprimer et de partager ses expériences de violence sans les « raconter ».

Témoigner de la violence aux frontières : instruments brisés

Beshwar a raconté comment ses instruments furent cassés pendant son voyage. D'abord sa guitare, brisée par des policiers en Grèce qui, en riant, lui demandèrent ensuite d'en jouer. Puis un *saz* qu'il avait obtenu à Grande-Synthe, cassé par des passeurs dans le camp de Basroch lors d'une altercation. Il a relaté le premier de ces incidents dans une interview accordée au *Guardian*⁵, le second dans la biographie de son *saz*, pour le projet *displaced objects*.

Ces deux exemples illustrent une forme de violence aux frontières : les violences physiques et les actes humiliants. Raconter ces traumatismes est une façon d'en parler dans les médias nationaux ou, dans le cas de la biographie du *saz*, à un public large et relativement peu ciblé⁶. C'est aussi une façon de révéler comment cette violence aux frontières se manifeste, cherchant à réduire les exilés à un corps et à une trajectoire : un migrant. En particulier, l'instrument brisé à la frontière grecque interdit à Beshwar

5. Voir note 3.

6. Le texte, d'abord publié en ligne, a également figuré dans une exposition intitulée « Radio Fréquences Monde » présentée à Lille en septembre 2017 et d'avril à juillet 2019. Il a aussi été enregistré sous forme de podcast : <http://attacafa.com/exposition/podcast/> (consulté le 4 mai 2020).

d'être accueilli dans toute son humanité, c'est-à-dire avec ses capacités, signifiant ainsi une vie sans reconnaissance (Honneth 2004).

En rapportant le récit de ces instruments brisés, Beshwar illustre cette forme de violence. Ils mettent en lumière les conditions exceptionnelles dans lesquelles les demandeurs d'asile doivent vivre, dans un contexte où ils peuvent être sujets à la violation de leurs droits et exposés à des violences arbitraires, y compris de la part de la police européenne. Un large corpus de textes documente la violence spécifique qui résulte de la mise en illégalité des migrants en transit, notamment aux frontières européennes (Guenebaud 2017 ; Andersson 2012 ; « Les frontières tuent » 2016).

Lors du premier incident, l'acte de casser la guitare est une violence perpétrée par des policiers grecs. Cette violence est subie dans le contexte actuel de militarisation du contrôle des frontières européennes, mais elle résonne avec des actes de torture se servant de la musique comme moyen d'humiliation sous la dictature grecque (1967-1974)⁷. Cette histoire peut nous aider à comprendre comment la violence est ancrée à la fois dans l'histoire politique, culturelle et sociale locale, mais aussi liée aux politiques contemporaines et plus globales de contrôle et de criminalisation des migrations. Beshwar n'a pas vécu le bris de sa guitare et l'humiliation comme une répétition d'un épisode de torture hérité de la dictature, il n'avait pas connaissance de cette histoire, tout comme la journaliste qui publia l'article dans le *Guardian* ; mais elle est bien là, s'inscrivant dans le paysage historique, et les actions de ces policiers réactualisent localement cette histoire de la violence. Le témoignage de Beshwar montre comment « la violence est stratifiée : elle s'inscrit pour les acteurs dans une histoire de violence dont les techniques et la mémoire sont activées ou instrumentalisées pour produire des effets et du sens au présent (Makaremi 2016)⁸.

Enfin, cette histoire nous invite à considérer la matérialité de la migration. Nous employons la matérialité telle que la proposent Paul Basu et Simon Coleman :

7. Je remercie Luis Velasco-Pufleau qui a attiré mon attention sur la torture musicale sous la dictature. Voir Solomos (2018). Voir également Velasco-Pufleau (2018). Sur le chant forcé, voir Grant (2014).

8. Le lien entre un acte de violence policière et l'ensemble du dispositif visant à criminaliser la mobilité de certaines catégories de personnes n'est pas évoqué dans l'article du *Guardian*, qui se concentre sur une histoire individuelle. Du point de vue de la journaliste et de l'article, les violences perpétrées par ces policiers grecs pouvaient se réduire à de simples « exactions isolées ».

« [...] en référence directe aux objets et aux mondes physiques, mais évoquant également des formes plus variées – multiples – d'expériences et de sensations qui sont à la fois incarnées et construites par l'interaction de sujets et d'objets. Ces interactions sont souvent à la fois émouvantes, en ce sens qu'elles suscitent des émotions, et, de surcroît, mouvantes, en ce qu'elles entraînent le mouvement à la fois de personnes et de choses, de sujets et d'objets⁹ » (Basu et Coleman 2008 : 317).

Pour un musicien, ce témoignage de la violence comprend à la fois la matérialité ordinaire des violences aux frontières commises contre les migrants sans papiers, faite de murs, de camps et de confrontations avec la police, mais aussi la matérialité spécifique de la relation musicale que l'homme et son instrument parviennent ou non à conserver, ce lien particulier qu'on entretient avec un instrument dont on prend soin, avec lequel on collabore et on crée. Il s'agit de la relation d'un corps à un autre.

Le renvoi de la violence de son corps vers le corps de son instrument a préservé la propre intégrité physique de Beshwar, tout en rendant l'histoire des violences policières en Europe lisible et imprimable par une source médiatique nationale européenne. Évoquer le sort de cet instrument, c'est aussi une façon concrète de dire qu'il n'était pas seulement un réfugié, un migrant ou un demandeur d'asile à son arrivée : c'était aussi un fils, un frère, un musicien, un homme dont la vie ne se limitait pas aux seuls besoins vitaux ou même à la recherche d'un asile officiel. Et de dire la vie qu'il comptait mener en Europe, en y apportant sa guitare.

Le second récit de violence contre son instrument est celui que nous avons co-écrit dans la biographie de son *saz*. Celle-ci a été écrite pour rendre compte de l'importance de la matérialité de son instrument, de la relation physique que Beshwar entretient avec lui et de son pouvoir symbolique. Alors qu'il avait apporté sa guitare avec lui, le *saz* lui fut offert dans le camp du Basroch par d'autres exilés qui ne pouvaient l'emporter avec eux en route pour l'Angleterre. Ce *saz*, retenu à la frontière, est devenu le sien, et Beshwar est devenu le joueur de *saz* du camp, dans un processus de singularisation à la fois de Beshwar et de son *saz*. Lorsque nous avons écrit cette histoire, nous avons délibérément évoqué la violence des passeurs, mais aussi le camp lui-même et la situation à la frontière. Le but de

9. Ce chapitre ainsi que les extraits cités, issus d'ouvrages anglo-saxons et du compte Facebook de Beshwar, sont traduits par Zachary Weiss.

ce chapitre était également de construire un récit qui soulignerait comment Beshwar surmonta la violence, favorisant la solidarité avec les exilés qui l'aidèrent à réparer son instrument, que la matière et la forme même, finesse du manche, tendresse du bois, rend particulièrement fragile. Nous n'avons manqué non plus de constater le pouvoir particulier que l'instrument, par sa rareté et la curiosité qu'il suscita chez certains volontaires, conféra à Beshwar ; cette curiosité et l'attention prêtée à ses talents musicaux, parfois plus qu'à ses droits humains, mirent mal à l'aise le jeune homme.

Ses histoires illustrent de manière tangible la violence aux frontières et la façon dont elle est vécue par les exilés, mais aussi dont elle peut être partagée. L'acte de casser la guitare, puis le *saz*, reflète une spécificité de la violence aux frontières : la rupture des liens et des relations qui nourrissent notre existence. Adopter une politique d'isolement, couper les liens de coopérations et les relations affectives que les êtres humains construisent entre eux, mais aussi avec certains objets ou éléments de leurs environnements, réduire les exilé.e.s à leurs seuls corps est une forme de violence contre la vie même.

Ces deux histoires peuvent également être analysées au travers du concept de « continuum de la violence » défini par Nancy Scheper-Hughes et Philippe Bourgois (2004). Ils ont recours à ce concept pour comprendre comment des catégories de personnes sont exposées à la violence à cause d'un profond réseau de décisions politiques et de pratiques culturelles et sociales. Devenir « illégal » a exposé Beshwar à la fois à la violence policière et à la violence des passeurs.

Ce continuum, tracé par la répétition d'un même événement – l'acte de casser un instrument –, brouille la distinction entre les violences policières et d'autres actes criminels ou violents. Il met en évidence une dynamique produite par la violence physique aux frontières, perpétrée contre les éléments de singularisation des êtres humains qui pénètrent dans une zone d'exception (Agamben 2003) et abdiquent leurs droits. À cet égard, la violence aux frontières peut être comprise comme une composante du processus de désubjectivation de l'approche européenne en matière d'asile.

Vivre avec la séparation

« Mon frère [Beshwar], j'espère un jour tout faire comme toi dans ma vie. » (Mohammed Hassan publia ce message sur Facebook, accompagné d'une photo de Beshwar jouant du *saz* et chantant, le 2 août 2016, alors qu'il était lui-même en Angleterre et que Beshwar se trouvait encore à Grande-Synthe.)

La musique de Beshwar rend également publique cette politique de séparation par d'autres moyens. Quand lui, sa mère et ses frères arrivèrent en Grèce, on les sépara. On envoya sa mère dans un camp avec d'autres femmes, et Beshwar et ses frères dans une prison. Une fois libérés, ils parcoururent l'Europe, allant de camp en camp à la recherche de leur mère. Beshwar a raconté cette histoire dans différents contextes¹⁰ et a également composé une chanson pour exprimer ses sentiments, qu'il a jouée sur scène à plusieurs reprises. C'était une opportunité de raconter brièvement l'histoire de leur séparation et d'exposer le type de violence infligé aux demandeurs d'asile aux frontières de l'Europe. Il a ainsi pu partager son expérience de cette violence à travers sa créativité. Il a composé ce morceau de tête, privé de sa guitare, au cours de son périple et l'a arrangé quand sa famille a été réunie.

Une fois arrivé en Angleterre, il a produit un vidéoclip, qui s'intitule « When you've lost your mother », et l'a diffusé sur YouTube¹¹. Ce processus de création l'a aidé à préserver son équilibre mental lors de son voyage, puis à traduire cette expérience en un témoignage qu'il pourrait partager. Le vidéoclip est structuré en trois parties : la première est un montage de photographies de sa mère et lui, accompagné du titre de l'interview du *Guardian*, d'un texte et d'un poème illustrant son état d'esprit. Le texte est en anglais : « Je suis aussi furieux qu'un lion dans un pays de glace / seul / comme un oiseau qui vole dans le ciel à la recherche d'une terre. Je ne sais pas comment vivre mes nuits et ma vie sans ma mère / Mon seul souhait est de t'offrir toutes mes années ». Ce texte est accompagné d'un solo de *duduk*

10. Interviews auprès de chercheurs ou d'universitaires travaillant dans le camp de Grande-Synthe, et de journalistes (Elisa Perriguer, « J'ai parcouru 70 camps de réfugiés pour retrouver ma mère », *Le Monde*, 7 mai 2017, en ligne : https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2017/05/07/j-ai-parcours-70-camps-de-refugies-pour-retrouver-ma-mere_5123657_4497916.html [consulté le 5 mai 2020] ; Sarah Whitehead, *op. cit.*, note 3).

11. <https://www.youtube.com/watch?v=D0X2w1NMdVA> (consulté le 5 mai 2020).

qu'il a enregistré. Pour Beshwar, le *duduk* est un instrument qui suscite la nostalgie qu'il ressent pour les montagnes du Kurdistan, qu'il associe à son enfance. Il peut aussi lui conférer un ton « triste », comme il le dit.

La deuxième partie est une vidéo de lui-même, jouant du *saz* devant son abri dans le camp de Grande-Synthe. Il joue le morceau qu'il a écrit pour sa mère, enregistré avec un téléphone. Il ne regarde pas la caméra mais ses mains jouant de l'instrument.

La dernière partie est un autre montage photographique du visage de sa mère, souriant légèrement, et de lui jouant dans le camp. On entend de nouveau le solo de *duduk* accompagné d'un texte : « Est-ce qu'un nouveau Léonard de Vinci / pourrait peindre ton visage et ton sourire ? / Alors que tu caches toute ta tristesse sous tes lèvres / mère de la jungle. Ma seule lumière, c'est ton sourire, ma mère. J'ai honte de mon destin qui me garde loin de toi... » La dernière partie du texte est affichée au-dessus d'une photo de Beshwar jouant du *saz* dans le camp. Il remercie « Katjin » pour le *saz* qu'elle lui a donné, « un bon *saz* », qui « [le] rend si heureux ».

La réception du vidéoclip est ensuite facilitée par les interactions entre le son de la musique et les autres éléments sémiotiques. La réception de la musique en tant qu'expression de la douleur de la séparation en exil est également assurée par le montage. Par ailleurs, cette vidéo est clairement l'œuvre d'un amateur, réalisée sans compétences professionnelles en matière de montage. Elle illustre comment Beshwar se sert de la musique comme « technologie du soi », pour reprendre la formule de Tia DeNora (2014, 2016). Cette technologie, dit-elle, n'est pas simplement individuelle ; sa valeur réside dans la manière dont elle relie les auditeurs et les musiciens aux autres et à des sphères sociales.

Une fois de plus, cette façon de donner forme à ses sentiments à travers la musique est une manière de partager une sorte de « pouvoir d'action » dans une situation de violence et d'imaginer un public pour cette situation. On transcende la douleur, la honte et la tristesse à travers la musique, on les transforme en capacité de communication et de création. La réception du vidéoclip matérialise également un « monde commun » (Tassin 2004) où la musique et la vidéo peuvent être partagées. Ce monde commun repose sur la plateforme YouTube et les possibilités de publication et d'intégration qu'elle offre, conférant elle-même un cadre socio-sémiotique à la vidéo, en ce sens que la production et la réception de la vidéo sont structurées autour du fait que la vidéo sera partagée.

Le vidéoclip associe l'écoute de la musique à une illustration des émotions que Beshwar a ressenties en la composant : son amour pour sa mère, sa colère, sa tristesse, mais aussi sa honte. Il présente également les rapports de redevabilité produits par la vie en exil et l'extrême précarité de la vie dans les camps : c'est par exemple une reconnaissance publique de cette dette envers Katjin, qui lui a donné le *saz*. Ceci révèle l'ambiguïté de la solidarité et l'extrême dépendance des exilés vis-à-vis des travailleurs ou bénévoles humanitaires dans les camps. Dans ce contexte, la musique a permis à Beshwar de donner quelque chose en retour par sa reconnaissance publique.

Parcourir le compte Facebook de Beshwar permet aussi d'explorer ces liens créés à travers différentes formes de dons : matériels, comme le *saz*, mais aussi d'attention ou de reconnaissance. En retour, de nombreux bénévoles remercient Beshwar pour les expériences qu'il a créées avec et autour de la musique. Des relations d'aide et de soutien dans et par la musique, mêlées à l'amitié, apparaissent sur le réseau social¹², et Beshwar parvient à associer son talent musical à la constitution d'un public de son exil, un public montrant de l'empathie et capable d'engagement.

Le partage de petits moments musicaux sur Facebook était également une pierre angulaire du lien entretenu à distance par la famille sur les réseaux sociaux lors de leur deuxième séparation, entre le Royaume-Uni et Grande-Synthe durant l'été 2016. Les frères ont pu se transmettre des « messages musicaux » et exprimer publiquement leurs sentiments les uns envers les autres via la musique. Un lien privilégié unissait Beshwar à l'un de ses frères, Mohammed : en Angleterre, Mohammed a commencé à apprendre à jouer du *saz*, directement inspiré par la pratique de son frère. Là encore, les dimensions corporelles et matérielles de la musique ont joué un rôle important dans la démarche mimétique de Mohammed. Facebook est une technologie basée sur les liens (Casilli 2010) et a servi à diffuser ce mimétisme : Mohammed a posté des photographies de son frère jouant du *saz*, ainsi que des photographies et une courte vidéo de lui-même jouant aussi de cet instrument, entraînant son corps et son esprit pour devenir « aussi bon » que son grand frère.

12. Pour une étude sur le rôle des réseaux sociaux dans la vie des immigrés et des migrants, voir Diminescu (2008) et Scopsi et al. (2019).

Partager des formes musicales de résistance à la précarité : jouer autour du feu

« Session musicale autour du feu au festival de Glastonbury. Souvenirs de jouer autour de ton feu Beshwar – la boue ici commence à atteindre le niveau de Basroch. Mais ça sèche et on rentre à la maison à la fin. »
(Publié sur le mur de Beshwar Hassan le 22 juin 2016 à 3 heures 11)

Sur son compte Facebook, Beshwar accorde beaucoup d'importance à la musique. Ses photos de profil – de lui jouant du *saz*, associées aux différents noms qu'il utilise pour son compte (Besh Walker ou Besh Saz) – et le nombre de messages sur ses expériences musicales dans le camp de Grande-Synthe montrent l'importance de la musique et du camp lui-même dans sa façon de présenter sa vie de demandeur d'asile.

Son compte est également un espace où lui et ses « amis », qu'ils soient exilés, bénévoles, musiciens européens ou travailleurs humanitaires rencontrés au cours de son voyage, construisent une mémoire spécifique du camp de Grande-Synthe. Ils partagent photos et souvenirs de leur vie là-bas. En effet, une partie de l'activité sur Facebook, après que Beshwar et sa famille furent arrivés en Angleterre, consistait à échanger des photos et des vidéos de danse et de musique dans le camp, dont certaines étaient rendues publiques ; d'autres étaient échangées en privé. Dans plusieurs messages publics, Beshwar exprime une certaine nostalgie pour la vie de camp, et son propre étonnement face à cette nostalgie. Certains amis l'ont rejoint dans ce sentiment, ou ont simplement partagé le fait qu'eux aussi se souvenaient de ces moments de solidarité.

L'une des raisons pour lesquelles de nombreuses photos et vidéos partagées concernent des expériences musicales est que ce matériel, capturé sur des téléphones d'exilés ou de bénévoles, permet de produire une mémoire partagée sur Facebook, dont l'architecture encourage la publication de contenus visuels. Ces expériences musicales deviennent de potentiels « points d'ancrage » dans leur vie, à partir desquels des formes de récits de la vie dans le camp pourraient être appropriées et partagées. Le fait que ces expériences musicales aient été capturées montre que ce potentiel avait été anticipé par les personnes concernées : au moment de leur enregistrement, les exilés pressentaient le potentiel de la mémoire future et/ou de la communicabilité de ces expériences. Les téléphones portables étaient leurs outils matériels, dont le potentiel technique a déterminé la nature des

souvenirs de la vie dans des conditions violentes comme celles du camp. Facebook ou d'autres réseaux sociaux ont permis la diffusion de ce matériel. Lorsque Beshwar a perdu son téléphone portable avec de nombreuses vidéos et photos, il a pu en récupérer certaines, qu'il avait partagées avec d'autres personnes, en les demandant sur Facebook.

Sur Facebook, les photos et les vidéos sont accompagnées de textes, écrits par la personne les publiant ou dans des commentaires. L'analyse des messages¹³ révèle l'émergence d'une forme de récit partagé de solidarité et de résistance à la précarité chez les habitants des bidonvilles et des camps. Celui-ci n'est pas linéaire, mais fragmenté : son unité ne se construit pas à travers un récit biographique classique, mais prend forme par le montage de ces fragments.

Bien entendu, l'architecture technique du réseau facilite ce montage, par exemple en invitant à consulter un « souvenir » ou en encourageant les commentaires. Ces fragments contiennent beaucoup d'éléments inexplorés de l'expérience des exilés. Ce type de récit se distingue des « épistémologies sédentaires » marquées par la tyrannie de la continuité (Leclerc-Olive 2015 : 38) : c'est précisément ce qui fait son intérêt particulier pour des expériences telles que l'exil. Michèle Leclerc-Olive met l'accent sur les aspects incroyables, paradoxaux et inaudibles des expériences de l'exil. Ce sont des « expériences-limites » qu'un récit cohérent classique ne peut raconter dans leur intégralité. Ce montage co-construit entre la technologie et un réseau d'individus est une façon de donner forme et de partager, au moins en partie, cette « expérience-limite ».

Par ailleurs, le partage de ces expériences musicales les ravive et permet également de déclarer son attachement à la vie de camp, pourtant difficile à comprendre et à partager, étant donné les conditions difficiles que cette vie implique. Les images, récits et souvenirs d'expériences musicales en commun entretiennent « une autre mémoire du camp [que celle généralement constituée d'images de souffrance, de boue, etc.], celle qui s'est construite dans sa fréquentation par les individus qui l'habitent et qui appelle une définition en termes de lieu de vie » (Puig 2008). Ces échanges

13. Avec la permission de Beshwar Hassan, j'ai effectué une analyse systématique et manuelle de son profil. Plutôt que les archives complètes de sa communication en ligne, j'ai choisi d'étudier les événements clés : le camp de La Linière, la traversée, son arrivée et l'installation au Royaume-Uni. Ce découpage temporel m'a permis de mieux explorer certains moments importants du voyage. Au total, 50 messages ont été archivés, ainsi que 3 événements en direct sur Facebook. Beshwar a lu et commenté mes analyses. Pour une analyse approfondie, voir Da Lage (2019).

sont le fondement de la construction d'une communauté éthique reposant sur une mémoire partagée et des relations « épaisses » (Margalit 2002), laquelle implique des formes de responsabilité les uns envers les autres. Cette communauté éthique ne regroupe pas la totalité des amis de Beshwar sur Facebook, mais seulement ceux qui s'engagent dans la production de cette mémoire. Facebook rend ainsi ce travail de mémoire visible à tous les amis de Beshwar et à ceux avec qui le message a été partagé.

Quel type de mémoire partagée émerge de la publication de ces photos et vidéos ? Une mémoire de la façon dont Beshwar et ses partenaires ont pu transformer la précarité et la violence de leur situation en créant un espace-temps musical interstitiel où la solidarité l'emporte sur la précarité et le désespoir. Certains de ces messages ont également célébré à la fois la capacité des exilés à supporter et à transcender la violence de leurs conditions de vie et la capacité des pratiques musicales à se transformer en agents de ce soutien et à favoriser les relations cosmopolites. On peut avancer que ces relations ne sont pas construites sur un pied d'égalité et qu'elles peuvent aussi être analysées en tenant compte de la capacité inégale de chacun de se déplacer librement. Ceci apparaît clairement dans le message de l'ami de Beshwar cité ci-dessus, qui évoque une expérience musicale autour du « feu de Besh dans le camp de Basroch ». Il témoigne de la différence profonde qui existe entre leurs positions respectives : il pouvait rentrer chez lui alors que Beshwar ne le pouvait pas.

Des espaces au-delà de l'ordre biopolitique ?

Ayant étudié la description de l'ordre biopolitique faite par Giorgio Agamben pour tenter de mieux apprécier les situations auxquelles les réfugiés et les demandeurs d'asile sont confrontés, David Farrier et Patricia Tuitt concluent qu'une « lecture stratégique de la violence à laquelle un réfugié est exposé tire son succès de sa capacité à voir au-delà de l'ordre biopolitique. Autrement dit, ne pas se contenter d'examiner le pouvoir de la violence de produire des victimes, mais également la réponse à la violence, et les déplacements des réfugiés en proie aux violences comme formes de pouvoir d'agir » (Farrier et Tuitt 2013 : 257, traduction de l'éditeur). Ces formes d'action ont lieu dans les corps des musiciens et de leurs auditeurs. La musique comme forme de pratique corporelle et le recours à la musique comme technologie du soi – un soi corporel – sont la deuxième clé nous permettant de comprendre son importance.

Autre corps

En tant que joueur de *saz*, Beshwar a eu la possibilité de jouer sur scène, dans le camp comme ailleurs. Dans ces conditions, il pouvait apparaître avec son corps de musicien, sa prestance, et montrer sa capacité à jouer. Il pouvait également transmettre la musique dans le corps de son auditoire.

Beshwar jouait par ailleurs de la musique kurde dans le camp et pouvait ainsi relier son expérience d'exilé et celle de la majorité des habitants du camp de Grande-Synthe à une histoire culturelle et politique : l'exil du peuple kurde. Ils font partie d'une diaspora en exil dans laquelle la musique a joué un rôle clé avec des chanteurs kurdes et des musiciens en exil tenant le rôle d'ambassadeurs kurdes comme Sharham Nazeri. Le concert organisé en mars 2016 pour Norouz, le Nouvel An persan, événement important pour le peuple kurde dans la célébration de son identité, peut nous aider à comprendre la force de ces performances diasporiques dans le camp. Beshwar a orchestré le concert, non pas uniquement parce qu'il était le meilleur musicien, mais parce qu'il disposait du *saz*, ce qui lui donnait la possibilité de jouer un répertoire traditionnel et politique, tandis que le public pouvait danser et montrer quelques pas aux bénévoles. Ce fut un moment important dans la vie collective du camp. À travers ces représentations musicales, Beshwar pouvait interpréter un « corps kurde », en démontrant sa capacité à jouer du *saz* et à chanter un répertoire pan-kurde. Georgina Born rappelle que des études montrent que la performance musicale est non seulement intégrée dans la formation des identités sociales, mais peut même les reconfigurer ou les catalyser (Born 2011 : 380). Elle cite en particulier les travaux de recherche de Jocelyne Guilbault sur les représentations publiques de *soca* à Trinidad, et la façon dont elles accentuent le pouvoir transformationnel de ce genre, qui génère des « intimités publiques ». Ce terme désigne la socialité et les proximités spatiales de la performance telles qu'elles se manifestent sur scène entre les musiciens, entre les musiciens et le public, et entre les membres du public. Guilbault soutient que ces interactions sociales incarnées et performatives « réaffirment les identités », tout en favorisant « le développement de nouvelles connexions (par exemple entre les artistes et les spectateurs de différentes ethnicités, nationalités ou générations, et entre différents genres musicaux) » (Guilbault 2010 : 17). Dans le contexte du camp, on peut clairement observer ce mélange de réaffirmation des identités et de nouvelles connexions. Une des voies de ces nouvelles connexions est l'orientation de l'énergie musicale partagée vers la chance requise afin de parvenir à fran-

chir la frontière, et, lors des concerts, les chanteurs invoquent souvent la chance. Il arriva même une fois qu'un chanteur particulièrement inspiré réussit à traverser la nuit même, ce qui renforça la foi des autres.

Les liens et la représentation de l'identité kurde sont importants dans un contexte de vie aux frontières et dans les camps, où les distinctions sociales et culturelles entre les exilés ont tendance à s'effacer : les catégories de « réfugiés », « exilés » ou « migrants » sont des termes très généraux. La singularité de chacun est difficile à maintenir, ainsi que les spécificités politiques, culturelles et sociales. De plus, la musique et l'histoire kurdes sont difficiles à comprendre pour certains bénévoles, qui n'ont parfois aucune connaissance de la musique de la région et peuvent avoir une perception orientaliste (Saïd 1978) de leur performance. Beshwar a dû lutter contre la réduction de sa musique à des airs exotiques ou orientaux. Pour cela, il a mis à profit ses talents de musicien et de conteur ; lorsqu'il racontait et décrivait la musique kurde aux bénévoles et aux travailleurs humanitaires, il rappelait toujours l'histoire et la fonction politique contestées du *saz* lui-même dans la lutte politique pour la reconnaissance du peuple kurde.

Enfin, Beshwar a souvent rappelé l'importance de considérer les Kurdes comme de « vrais » réfugiés, selon les critères qu'il pensait importants pour les Européens : en proie à la discrimination politique, alliés des Européens dans la guerre contre l'État islamique, exilés avec leurs familles. Ce type de revendication identitaire se comprend au vu de la couverture politique et médiatique de la question des migrants. La démarche de Beshwar, y compris sa façon de parler de sa musique, illustre la façon dont il a cherché à se positionner lui-même et ses proches par rapport à la « panique morale » (Bauman 2016) liée au cadre politique de la « crise des migrants ». Revendiquer son identité kurde est donc également une réaction à un contexte violent et « désingularisant ».

« La musique est mon chagrin »

Parmi toutes les épreuves de l'exil, la tristesse est un élément central. La musique était le chagrin de Beshwar, comme il le dit, elle donne corps à son sentiment et communique le ton de sa condition d'exilé. Une fois encore, c'est un moyen de résistance et une façon de communiquer une « expérience-limite ».

La première forme de résistance que j'ai observée lors de mon terrain a été la capacité de la musique de Beshwar à susciter des sentiments qu'il pouvait partager avec d'autres réfugiés kurdes du camp. Certains d'entre

eux passaient souvent devant son abri, pour s'asseoir, écouter et pleurer ensemble. Ces moments de tristesse n'étaient pas des moments de désespoir mais des réactions émotionnelles face aux difficultés de la traversée, ou même d'imagination d'un avenir au-delà de la vie dans le camp. La musique produisait un espace et un temps d'émotions partagées, un moment d'harmonisation mutuelle. La tristesse était le sentiment à partir duquel les souvenirs pouvaient émerger et fournir les moyens de faire face à la situation ; elle permettait également de sortir de la monotonie du camp et de développer un sentiment personnel et collectif des épreuves de la vie dans le camp et de l'exil. Beshwar a observé que de nombreux exilés dans les camps étaient déprimés et avaient perdu tout espoir. Pour lui, la musique a aidé à « remettre un peu de lumière dans leurs yeux ». Elle leur a permis de renouer avec leurs émotions et leur sentiment d'existence. On s'est occupé d'eux, on les a valorisés. En jouant et en partageant sa tristesse, Beshwar a pris conscience qu'il pouvait affronter la dépression et l'absence de sentiments, ce détachement qui peut conduire à des actes de violence auto-infligée. Cette capacité de la musique à exprimer des émotions telles que la tristesse est un sujet abondamment traité par la recherche musicologique. Comme DeNora l'a déjà souligné, la musique n'est pas uniquement une ressource permettant aux individus de gérer leurs émotions, même si cette pratique est courante ; c'est aussi une expérience ancrée dans nos sphères sociales. Grâce à la musique, Beshwar ainsi que d'autres réfugiés du camp ont pu développer leur capacité esthétique et affective (DeNora 2000).

La deuxième forme de résistance observée a été la façon dont Beshwar a pu trouver un public pour cette tristesse sur scène et via les réseaux sociaux numériques. L'impact a été tout particulier sur la scène. À Grande-Synthe, Beshwar a eu l'opportunité de jouer avec Ibrahim Maalouf, musicien franco-libanais renommé, dans une salle prestigieuse, le Palais du littoral, puis avec plusieurs autres musiciens sur différentes scènes. Ces opportunités de se produire devant un large public ont été l'occasion de communiquer sur les conditions de vie des réfugiés, mais aussi de partager explicitement sa tristesse à travers la musique avec son public et avec d'autres musiciens qui ont dû trouver des voies musicales pour collaborer avec lui.

Ibrahim Maalouf, par exemple, a eu l'idée d'intégrer Beshwar dans un morceau qui avait déjà été composé, « Revolution ». Lors des répétitions, on s'aperçut que le *saz* n'était pas accordé de la bonne manière, et produire

les arrangements adaptés aurait demandé trop de travail. Maalouf a donc décidé de jouer un duo improvisé avec lui. Beshwar joua un morceau qu'il avait composé au cours de son voyage, et Ibrahim Maalouf fit écho à sa mélodie avec sa trompette. Ce dialogue musical fit appel à l'improvisation et à une approche éthique reposant avant tout sur une écoute mutuelle. Ils se sont produits sur scène et ont ainsi montré que la musique « triste » de Beshwar pouvait bien être partagée et soutenue par un musicien qui ne traversait pas exactement les mêmes difficultés – même si, en tant que musicien libanais en France, il a connu d'autres formes d'exil – et qu'ils pouvaient créer un monde musical cosmopolite accessible au public.

L'éthique habituelle de l'improvisation (Becker 1999) est complétée par la façon dont les musiciens ont intégré cette situation et tenté d'en corriger la dissymétrie. La présence d'Ibrahim Maalouf sur scène, volontairement en retrait, sa trompette répondant au *saz* de Beshwar, lui a ouvert un espace pour mener le dialogue musical et se nourrir du rythme de la musique. Cet échange a montré qu'une « harmonisation mutuelle », caractérisée par le partage d'une plage de temps et d'un « flux de conscience », pouvait se construire. D'abord un sentiment intime, la « tristesse » peut devenir une valeur publique. L'ethnomusicologue Jean During a étudié la relation entre éthique et musique, et a suggéré que « les catégories éthiques sont d'emblée mobilisées par l'activité musicale elle-même, pour entretenir ses modes de production, de circulation et de réception. Du reste, le souci éthique, dès qu'il est envisagé concrètement à travers la question des *effets* de la musique, conduit à des différenciations plus fines : il s'agit alors de distinguer *des* musiques, avec leurs régimes affectifs propres, qui peuvent prendre des significations diverses d'un contexte à l'autre ; mais aussi des régimes de subjectivation musicale définissant à chaque fois des sujets singuliers de la performance ou de l'écoute, en même temps que des modalités particulières du rapport à l'autre, du côté des musiciens comme des auditeurs » (During 2008).

Ici, le concept de « cosmo-politique » d'Étienne Tassin (Tassin 2004) peut mettre en évidence la manière dont ces situations produisent des « mondes communs » reposant sur un dialogue et un sens commun établis à travers le processus spécifique de subjectivation que génère la performance musicale. Bien sûr, ces moments n'ont pas modifié les conditions matérielles des réfugiés kurdes de Grande-Synthe, et il faut se garder d'attribuer à la musique un pouvoir qu'elle ne peut pas avoir ; mais son action n'est pas non plus négligeable : elle ouvre des espaces interstitiels qu'on peut

-

temporairement occuper et « meubler », selon les termes de Tia DeNora (2016, traduction de l'éditeur).

Pouvoir

« Me voici sur scène avec quelqu'un de tellement sympathique, Ibrahim Maalof, jouant de la musique¹⁴... » (Publié sur Facebook par Beshwar Hassan le 9 avril 2016)

L'objectif de cette dernière section est de dépasser la conception traditionnellement binaire des rapports de force. Dans le cas présent, l'opposition classique devrait se faire entre, d'une part, l'opportunisme et la ruse des exilés et, d'autre part, l'appareil du pouvoir régissant la vie du camp. Le pouvoir est en réalité plus complexe que cela. Par la musique, comme nous l'avons raconté dans la biographie du *saz*, Beshwar a consolidé et donné un ton particulier à son pouvoir et à son rôle prédominant dans le camp. De l'autre côté, les autorités politiques, les bénévoles et les travailleurs humanitaires responsables de la création du camp comptaient sur le concours des exilés, qui auraient pu refuser d'y rester. Enfin, ils avaient besoin de leur coopération pour conserver le soutien de la population à la politique locale d'accueil : l'ONG Utopia 56 et le maire de Grande-Synthe ont encouragé la création d'un groupe de musique dans le camp pour qu'il puisse jouer dans le cadre de la fête de la Musique avec d'autres groupes de la ville. Le maire présenta cet événement comme une occasion de montrer que le camp était intégré à la ville, une preuve de la politique d'hospitalité qu'il avait menée.

Une fois encore, les talents de musicien de Beshwar ont été sollicités. Il a non seulement saisi l'occasion, mais a également été l'inspiration à l'origine du groupe créé par Utopia 56. Son talent et sa capacité à diriger un groupe ont donné à l'ONG et au maire l'idée d'un groupe de réfugiés du camp de La Linière, après l'avoir vu sur scène avec Ibrahim Maalouf.

Beshwar a dirigé le groupe et en a composé la musique. La municipalité a offert aux musiciens la possibilité de répéter dans l'école de musique

14. L'orthographe erronée du nom d'Ibrahim Maalouf est celle de Beshwar Hassan, qui ne connaissait pas le musicien avant de partager la scène avec lui. Leur rencontre était organisée par une association travaillant dans le camp. Beshwar a pris conscience de la réputation d'Ibrahim Maalouf lors de la préparation du concert, en voyant la réaction du public, et en constatant l'étonnement et l'admiration qu'a suscités le concert.

de la ville : ils avaient accès à un véritable studio, à un piano et à d'autres instruments. À plusieurs reprises, Beshwar a rappelé à l'ONG qu'il voulait rester maître de son temps, et qu'on devait le consulter pour l'organisation des répétitions, sans quoi il choisirait de manquer certains rendez-vous. Ce faisant, lui et les autres musiciens continuaient à rappeler à l'ONG et aux services municipaux que le succès du projet reposait sur l'engagement des musiciens et leur volonté de participer.

La volonté des exilés kurdes de Grande-Synthe de passer la frontière, leur désir de vivre et de créer, était en fin de compte le moteur et la force qui ont alimenté cette situation. La violence ici serait de ne pas reconnaître ce pouvoir.

Conclusion

La musique est « un objet culturel d'un type extraordinairement diffus : une agrégation de médiations sonores, sociales, corporelles, discursives, visuelles, technologiques et temporelles – un assemblage musical, ici compris comme une constellation caractéristique de ces médiations hétérogènes » (Born 2011, traduction de l'éditeur). C'est certainement la raison pour laquelle les expériences et les pratiques musicales peuvent être un bon champ d'étude pour comprendre la complexité de la violence frontalière, ses conséquences et le type spécifique d'agentivité et de subjectivation que la vie en exil, confrontée à cette violence, peut favoriser. En suivant l'histoire singulière de Beshwar mais aussi ses ressources expressives musicales, l'exploration de la création musicale dans la vie quotidienne en situation de violence frontalière peut contribuer à mettre en évidence le rôle de l'anthropologie dans la compréhension de la violence. « Par opposition au potentiel dramatique des histoires dans les médias qui réussissent à attirer l'attention sur un événement catastrophique, le potentiel de l'anthropologie réside dans le fait de montrer à la fois (a) comment quelque chose peut se construire dans une crise et (b) comment les événements peuvent être reportés en avant et en arrière dans le temps » (Das 2007 : 233, traduction de l'éditeur).

Aujourd'hui, Beshwar Hassan vit au Royaume-Uni avec sa famille. La musique a accompagné sa découverte de ce nouveau pays. La vidéo de son arrivée, qu'il a partagée sur Facebook, le montre en train de chanter dans sa voiture avec un ami, la campagne défilant en arrière-plan. Son rythme a donné corps au paysage britannique. Très vite, il publia ses « premières

fois » sur Facebook : première fois qu'il joua de l'orgue dans une église anglaise, premier enregistrement dans un vrai studio... La musique fait partie de sa subjectivation de cette nouvelle situation. Il continue à la partager. Sur Facebook, il s'est longtemps nommé « Beshwar saz » ; son identité publique est fondée sur sa relation avec son instrument, une identité en partie construite à travers l'exil. Cette relation s'est bâtie dans et contre la violence aux frontières.

Bibliographie

- AGAMBEN Giorgio, 2003.** *État d'exception. Homo sacer II*, Paris, Le Seuil.
- AGIER Michel, 2008.** *Gérer les indésirables. Des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire*, Paris, Flammarion (Bibliothèque des savoirs).
- (dir.), 2014. *Un monde de camps*, Paris, La Découverte.
- (dir.), 2017. *De Lesbos à Calais : comment l'Europe fabrique des camps*, Paris, Le passager clandestin.
- ANDERSSON Ruben, 2012.** *Clandestine Migration and the Business of Bordering Europe*, thèse de doctorat, Londres, London School of Economics and Political Sciences.
- ARENDT Hannah, 2013.** « Nous autres réfugiés », *Pouvoirs*, vol. 1, n° 144 : 5-16. <https://doi.org/10.3917/pouv.144.0005>.
- BASU Paul et COLEMAN Simon, 2008.** « Introduction: Migrant worlds, material cultures », *Mobilities*, vol. 3, n° 3 : 313-330.
- BAUMAN Zygmunt, 2016.** *Strangers at Our Door*, Cambridge, Polity Press.
- BECKER Howard S., 1999.** « L'étiquette de l'improvision », in Howard S. Becker, *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan : 15-22 (Logiques sociales).
- BORN Georgina, 2011.** « Music and the materialisation of identity », *Journal of Material Culture*, vol. 16, n° 4 : 376-388.
- CASILLI Antonio A., 2010.** *Les liaisons numériques. Vers une nouvelle sociabilité ?*, Paris, Seuil (La couleur des idées).
- DA LAGE Émilie, 2019.** « L'exil en musique. Partager des "moments musicaux" sur Facebook, une pratique communicationnelle », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 17. <https://doi.org/10.4000/rfsic.6648>.
- DAS Veena, 2007.** *Life and Words: Violence and the Descent into the Ordinary*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- DeNORA Tia, 2000.** *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press.
- , 2014. *Making Sense of Reality: Culture and Perception in Everyday Life*, Londres, SAGE.
- , 2016 [2013]. *Music Asylums, Wellbeing through Music in Everyday Life*, New York [NY], Routledge.
- DIMINESCU Dana, 2008.** « The connected migrant: An epistemological manifesto », *Social Science Information*, vol. 47, n° 4 : 565-579.
- DURING Jean, 2008.** « Avant-propos », in Jean During (dir.), *La musique à l'esprit. Enjeux éthiques du phénomène musical*, Paris, L'Harmattan : 15-19 (Éthique en contextes).
- DUYTSCHAEVER Alexia et TISSERAND Chloé, 2017.** « Le camp de Grande-Synthe : l'humanitaire aux deux visages », *Hommes & Migrations*, vol. 2-3, n° 1 317-1 318 : 118-122. <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/3898>.
- FARRIER David et TUITT Patricia, 2013.** « Beyond biopolitics: Agamben asylum, and postcolonial critique », in Graham Huggan (dir.), *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*, Oxford, Oxford University Press.
- GRANT Morag Josephine, 2014.** « Pathways to music torture », *Transposition*, n° 4. <https://doi.org/10.4000/transposition.494>.
- GUENEBAUD Camille, 2017.** *Dans la frontière : migrants et lutte des places dans la ville de Calais*, thèse de doctorat, Lille, université de Lille.
- GUÉNIF-SOUILAMAS Nacira, 2010.** « Le corps-frontière, traces et trajets postcoloniaux », in N. Bancel et al. (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte : 217-229 (Cahiers libres).
- GUILBAULT Jocelyne, 2010.** « Music, politics, and pleasure: Live soca in Trinidad », *Small Axe* 31, vol. 14, n° 1 : 16-29.
- HONNETH Axel, 2004.** « La théorie de la reconnaissance : une esquisse », *Revue du MAUSS*,

vol. 1, n° 23 : 133-136. <https://doi.org/10.3917/rdm.023.0133>.

JEANDESBOZ Julien et PALLISTER-WILKINS Polly, 2014. « Crisis, enforcement and control at the EU Borders », in Anna E. Lindley (dir.), *Crisis and Migration: Critical Perspectives*, Londres, Routledge : 115-135.

KOBELINSKY Carolina, 2016. « Les vies des morts de la migration », *Plein Droit*, vol. 2, n° 109 : 6-9. <https://doi.org/10.3917/pld.109.0006>.

LECLERC-OLIVE Michèle, 2015. « Au-delà des épistémologies sédentaires », *Parcours anthropologiques*, n° 10 : 24-45. <https://doi.org/10.4000/pa.443>.

« Les frontières tuent », 2016. *Plein droit*, vol. 2, n° 109 : 3-5. <https://doi.org/10.3917/pld.109.0003>.

MAKAREMI Chowra, 2016. « "États d'urgence ethnographiques" : approches empiriques de la violence politique », *Cultures & Conflits*, n° 103-104 : 15-34. <https://doi.org/10.4000/conflits.19338>.

MARGALIT Avishai, 2002. *The Ethics of Memory*, Cambridge, Harvard University Press.

PAPAETI Anna, 2013. « Music, torture, testimony: Reopening the case of the Greek junta (1967-1974) », *The World of Music*, vol. 2, n° 1 : 67-89.

PUIG Nicolas, 2008. « Entre villes et camps : musiciens palestiniens au Liban », *Autrepart*, n° 45 : 59-72. <https://doi.org/10.3917/autr.045.0059>.

REVAULT D'ALLONNES Myriam, 2011. « La vie refigurée : les implications éthiques du récit », *Archives de philosophie*, vol. 4, n° 74 : 599-610. <https://doi.org/10.3917/aphi.744.0599>.

RICŒUR Paul, 2013. « La souffrance n'est pas la douleur », in C. Marin et N. Zaccari-Reyners (dir.), *Souffrance et Douleur. Autour de Paul Ricœur*, Paris, Presses universitaires de France : 13-34.

SAÏD Edward W., 1978. *Orientalism*, Londres, Routledge/Kegan Paul.

SAYAD Abdelmalek, 1991. *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, Bruxelles, De Boeck/Éditions universitaires.

SCHEPER-HUGHES Nancy et BOURGOIS Philippe, 2004. « Introduction: Making sense of violence », in Nancy Scheper-Hughes et Philippe Bourgois, *Violence in War and Peace: An Anthology*, Oxford, Blackwell : 1-27.

SCOPSI Claire, WILHELM Carsten et ZOUARI Khaled, 2019. « Migrants et migrations en SIC », dossier de la *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 17. <https://journals.openedition.org/rfsic/6101>.

SOLOMOS Makis, 2018. « 21 avril 1967, 11 septembre 1973 : que peut la musique ? », *Filigrane*, n° 23. <https://revues.mshparisnord.fr/443/filigrane/index.php?id=899>.

SPIVAK Gayatri C., 1988. « Can the subaltern speak? », in Cary Nelson et Lawrence Grossberg (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago [IL], University of Illinois Press : 271-313.

TASSIN Étienne, 2004. *Un monde commun, pour une cosmo-politique des conflits*, Paris, Seuil.

VELASCO-PUFLEAU Luis, 2018. « No sound is innocent. Réflexions sur l'appropriation et la transformation de l'expérience sonore de la violence extrême », *Filigrane*, n° 23. <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=888>.

La musique comme moyen de survie

Pratiques d'écoute quotidienne des jeunes réfugiés, étude de cas en Suisse

Helena Simonett

Mai 2017. Deux étudiants afghans ont préparé une affiche sur leur pays. C'est aujourd'hui à leur tour de la présenter aux autres étudiants, jeunes demandeurs d'asile de différentes nationalités inscrits à un cours de perfectionnement de la langue allemande au centre Caritas de Lucerne. L'un d'entre eux se charge de lire les informations figurant sur l'affiche: États voisins de l'Afghanistan, sa capitale, sa population, sa gastronomie... et sa musique (fig. 1). Pendant que la classe écoute la chanson qu'ils ont choisie – comme je l'apprendrai plus tard, « Sarzamine-e-Man » (« Ma patrie »), tirée du premier album du chanteur-compositeur Dawood Sarkhosh sorti en 1998 –, le jeune Afghan resté silencieux pendant la présentation se retourne pour essuyer ses larmes.

Introduction

La plupart d'entre nous avons déjà pleuré en écoutant de la musique. Elle nous transporte, communique de profondes émotions. La musique peut évoquer de puissantes réactions physiques. De ce fait, on la considère souvent, à travers les cultures, comme un « langage des émotions » (Argstatter 2016; Clayton 2016). C'est peut-être même l'une des principales raisons pour lesquelles on se livre aux pratiques musicales dans le monde entier: on se sert de la musique pour réguler ses émotions, améliorer sa santé et son bien-être, et pour apporter un sentiment de stabilité, de plénitude et de sens à sa vie (Millar et Warwick 2019). Mais les raisons de ce pouvoir affectif de la musique restent un mystère – mystère qui a suscité l'intérêt des chercheurs dans de nombreux champs académiques, de la musicologie à la philosophie en passant par la psychologie. En effet, au cours des deux dernières décennies,



Fig. 1. Affiche réalisée par deux réfugiés afghans
Photographie Helena Simonett, 2017

un volume croissant de travaux et de théories ont été consacrés à la relation entre musique et émotion (par exemple, Juslin et Sloboda 2010).

Comme le souligne Tia DeNora dans son œuvre phare *Music in Everyday Life* (2000), la musique nous permet à la fois de nous ancrer émotionnellement dans le présent et de tisser des liens avec notre passé. Mais elle ne fait pas « qu'agir sur les individus comme simple stimulus », affirme l'autrice ; « Les "effets" de la musique résultent de la façon dont nous nous orientons par rapport à elle, dont nous l'interprétons et la plaçons dans notre propre

cartographie musicale, dans le réseau sémiotique formé par la musique et ses associations extra-musicales » (DeNora 2000 : 61, toutes les traductions sont de l'éditeur). Loin d'être un simple divertissement ayant pour fonction première de distribuer l'attention et de réguler le comportement et l'humeur, comme on le pense souvent, la musique est une ressource que l'on mobilise en tant que force motrice.

La facilité avec laquelle les adolescents peuvent aujourd'hui accéder à la musique en ligne influe sur la façon dont ils l'écoutent au quotidien, sur leurs relations sociales, sur leur bien-être. Dans une étude sur les technologies musicales mobiles, Arild Bergh (2016) explique que les jeunes ont délibérément recours à la musique qu'ils choisissent afin de « s'accorder » avec leurs émotions, qu'ils soient seuls ou en groupe. Si beaucoup d'enfants et d'adolescents demandeurs d'asile n'avaient pas d'accès mobile à la musique avant de quitter leur pays d'origine, les téléphones portables ont fini par constituer une sorte d'équipement de sauvetage lors de leurs périples éprouvants et souvent longs vers l'Europe, et un outil indispensable pour organiser leur quotidien en asile (voir Leung 2018). L'accès à de la musique d'une grande valeur intime est crucial pour parvenir à affronter les émotions que suscitent des parcours aussi difficiles.

L'objectif de cet article est double : la première partie donne un bref aperçu d'une sélection de travaux de recherche ethnomusicologique traitant de la musique et de l'expérience migratoire en général. Bien que les conditions des migrations forcées aujourd'hui soient très différentes du type de migration volontaire et prolongée du *xx^e* siècle, les approches théoriques et méthodologiques de ces études nous sont précieuses, car elles nous permettent de déceler les lacunes en matière de recherche et de cibler les nouveaux travaux à mener sur le rôle de la musique dans le bien-être à court et à long terme des mineurs non accompagnés demandeurs d'asile et des jeunes réfugiés. La deuxième partie rend compte d'une étude exploratoire sur les préférences et pratiques musicales quotidiennes d'adolescents demandeurs d'asile en Suisse, en se concentrant sur le recours à la musique pour affronter les défis de la vie dans un pays étranger et s'y adapter, loin de leurs familles restées au pays¹. Quelques remarques introductives sur la situation spécifique de ces réfugiés en Suisse seront suivies d'un examen des principaux thèmes

1. À partir des résultats de cette étude, j'ai organisé un projet inspiré de la théorie de l'action, associant des réfugiés mineurs non accompagnés à des activités de production musicale et de fabrication d'instruments, ainsi qu'à des étudiants en pédagogie musicale de la Haute École de Lucerne (Simonett 2019).

soulevés lors de mes conversations avec plusieurs jeunes issus de différents pays, ayant suivi un cours de perfectionnement de la langue allemande au centre Caritas de Lucerne au printemps 2017². Étant intéressée par le potentiel d'application de l'ethnomusicologie au travail socio-pédagogique dans les structures d'accueil et d'éducation des jeunes réfugiés, j'aborderai également plusieurs projets musicaux menés avec succès dans d'autres pays.

Évolution des intérêts en ethnomusicologie

Les ethnomusicologues ont largement documenté la diversité des expériences musicales dans le monde (voir Clayton *et al.* 2013). Ils jouissent d'une perspective qui leur permet de développer des théories de l'expérience musicale qui inscrivent le sens des musiques dans la vie réelle des individus et des communautés. Bien que les terrains aient évolué au cours des dernières décennies, passant de la géographie coloniale à nos propres quartiers, traversant des continents à la poursuite de populations déracinées et exilées de force, les connaissances qui y sont acquises conservent toute leur valeur pour la compréhension des expériences et de l'agentivité musicales. Les travaux pionniers d'Adelaida Reyes (1990, 1999), par exemple, sur les réfugiés au sein de communautés vietnamiennes, ont suivi le cheminement de leurs performances musicales depuis des camps aux Philippines jusqu'à leur relocalisation dans le New Jersey, puis en Californie; Kay K. Shelemay (1998) a décrit les pratiques musicales de migrants juifs syriens à Brooklyn, New York, Mexico et Jérusalem; et John Baily (1999, 2005, 2007) a suivi des musiciens afghans en exil un peu partout dans le monde.

À la fin des années 1990, un nombre croissant d'ethnomusicologues ont commencé « à s'intéresser de manière suivie au rôle de la musique dans la résolution des problèmes sociaux, économiques, politiques et écologiques contemporains » (Rice 2014: 192). En particulier, les universitaires vivant dans les pays de l'ex-Yougoslavie ont commencé à écrire sur la musique en temps de guerre et de bouleversements sociaux/politiques (Pettan 1998).

2. Caritas est une organisation caritative engagée dans des projets sociaux à l'échelle mondiale et locale. L'antenne régionale de Lucerne a été mandatée par le canton pour offrir une formation scolaire et professionnelle aux jeunes demandeurs d'asile, aux personnes admises provisoirement et aux réfugiés statutaires. Voir <https://www.caritas.ch/en/what-we-do/in-switzerland.html> (consulté le 3 mars 2020). Je remercie Thomas von Deschwanden, directeur de l'éducation des migrants, de la formation professionnelle et de l'intégration, et le formateur Kilian Fischer d'avoir facilité mon projet.

Depuis, le rôle de la musique lors de périodes de conflit a constitué le thème central de plusieurs études ethnomusicologiques (voir Ritter et Daughtry 2007; O'Connell et El-Shawan Castelo-Branco 2010; Fast et Pegley 2012). L'étude de la création musicale par des minorités a également pris de l'ampleur avec la création du groupe d'étude sur la musique et les minorités du Conseil international de la musique traditionnelle (CIMT) en 1999.

Cependant, comme la majeure partie de la recherche ethnomusicologique, ces études tendent à se concentrer sur les musiciens adultes professionnels plutôt que sur le public et les auditeurs ordinaires. L'intérêt des chercheurs au sujet des réfugiés, des demandeurs d'asile et des migrants se focalise en grande partie sur les musiciens et sur la question de savoir comment leur potentiel musical ou « capital transnational » (Kiwari et Meinhof 2011 : 3) peut profiter aux groupes de réfugiés et/ou à la population d'accueil (Rasmussen *et al.* 2019)³. En effet, les ethnomusicologues considèrent souvent l'écoute de la musique comme une activité passive (intérieure) et, par conséquent, moins importante que sa performance, observable et audible. Cette hiérarchie remonte aux débuts de notre discipline et se reflète également dans l'exigence de Mantle Hood de voir les ethnomusicologues devenir « bi-musicaux », c'est-à-dire d'apprendre à *interpréter* la musique qu'ils étudient.

Les pratiques musicales des enfants et des jeunes ont de la même façon été largement négligées par les ethnomusicologues, malgré le travail fon-

3. Il existe actuellement en Europe plusieurs projets et initiatives universitaires portant sur les musiciens réfugiés, dont nous ne citerons que quelques exemples, comme celui de Sean Prieske, de l'université Humboldt de Berlin : « Musik und kulturelle Identität im Umfeld der Berliner Geflüchtetenarbeit » (Prieske 2018). Ursula Hemetek et Marko Kölbi, de l'Académie de musique et des arts du spectacle de Vienne, en Autriche, ont lancé un projet pilote : « Musikalische Identifikationen von jugendlichen Flüchtlingen (vorwiegend Afghanistan) » (Hemetek 2016; Kölbi 2018). Denis Laborde (CNRS-EHESS, Centre Georg Simmel, Paris-Bayonne) et Raimund Vogels (Center for World Music, Hildesheim) ont organisé un atelier d'été d'une semaine pour les étudiants des deuxième et troisième cycles sur la création musicale dans les camps de réfugiés, « Analyser la musique dans les camps de migrants de l'Europe d'aujourd'hui/Musik und die Flüchtlingskrise im gegenwärtigen Europa » (10-16/09/2017), et prévoient une étude multinationale sur la musique des réfugiés et des migrants. Wolfgang Gratzner, Nils Grosch et Ulrike Präger ont lancé une initiative de recherche interuniversitaire sur la musique et la migration à l'université de Salzbourg : <http://www.musik-und-migration.at/de/team> (consulté le 3 mars 2020). De nombreux projets d'échanges transculturels ont été lancés par des initiatives privées ou des organisations non gouvernementales, malheureusement souvent de courte durée; par exemple, l'initiative des Calais-Sessions, « un collectif de créatifs du Royaume-Uni servant du langage universel de la musique pour valoriser et divertir les réfugiés d'Europe » : <https://www.thecalaisessions.com> (consulté le 3 mars 2020). Pour un rapport critique sur les Calais-Sessions, voir Beyer (2016).

dateur de John Blacking (1967) sur la culture expressive des enfants vendus dans les années 1960. Il a soutenu que « les enfants ne sont pas de simples embryons musicaux, des adultes musicaux en devenir » (Nettl 2010 : vii). Ils sont au contraire des individus musicalement compétents, inventifs et expressifs. Ainsi, leur musique « peut permettre d'entrevoir les réalités, les espoirs et les rêves de leur univers » (Campbell 2010 : x). Ceci revêt une importance particulière pour les mineurs vivant séparés de leur famille, leur communauté, leur école ou leur société. De récents projets musicaux avec des enfants migrants et réfugiés ont montré que la participation à des activités musicales peut jouer un rôle central dans la construction d'espaces sociaux propices à la formation de nouvelles relations et identités sociales (Lenette *et al.* 2015 ; Marsh 2017 ; Zapata et Hargreaves 2017).

Malgré ces succès, Kim Boeskov met en garde contre « une vision trop optimiste de la capacité de la musique à provoquer des changements positifs » (2017 : 86). Suite à une analyse critique d'un projet musical dans un camp de réfugiés palestiniens au Liban auquel il a participé, il concède : « Les processus de transformation des pratiques musicales impliquant des groupes marginalisés peuvent être plus conflictuels et ambigus que ce que nous avons tendance à reconnaître » (*ibid.*). L'idée, rarement contestée, que la musique a le don de provoquer des changements sociaux positifs se retrouve parfois aussi chez les musiciens. La rédaction d'un numéro spécial de la revue *Music and Arts in Action* sur le thème de la musique et de la migration, par exemple, affirme que focaliser l'attention des chercheurs sur des musiciens migrants ou réfugiés plutôt que sur « les migrants ordinaires » permettrait de dégager des témoignages plus positifs et plus diversifiés sur les migrants (Kiwan et Meinhof 2011 : 4). Les musiciens sont parfois même vantés comme des vecteurs de paix, comme par exemple par l'association Musicians Without BordersTM, qui a pour honorable mission « de se servir du pouvoir de la musique pour surmonter les divisions, rapprocher les communautés et guérir les blessures de guerre⁴ ».

Cette croyance dans les bienfaits de la musique est profonde. Timothy Rice avance cinq raisons pour lesquelles les ethnomusicologues ont mis tant de temps à « aborder l'ethnomusicologie des temps et des lieux difficiles » ; toutes renvoient à cette conception répandue de la musique comme porteuse d'une énergie positive : « La possibilité que la musique puisse être associée aux plus sombres aspects de l'existence humaine n'est donc ni attirante ni

4. <https://www.musicianswithoutborders.org/eng/why-music> (consulté le 3 mars 2020).

intuitive», conclut-il (Rice 2014 : 192). Thomas Burkhalter, qui a étudié l'impact des bruits de la guerre sur la création musicale d'artistes de la ville de Beyrouth, pourrait lui opposer qu'une capacité créative peut émerger des réalités les plus horribles, citant un musicien libanais : « Un journaliste m'a un jour dit que les bruits de la guerre ne sont pas de la musique. Je ne suis pas d'accord. Pour moi, tout peut être de la musique » (Burkhalter 2013 : 234). Pour Burkhalter, l'une des grandes forces des musiciens libanais est d'avoir su « créer une authenticité émotionnelle » (*ibid.* : 235).

La musique nous touche de multiples façons, souvent imprévisibles. L'étudiant afghan évoqué dans l'épigraphie, pris au dépourvu par la chanson « Sarzamine-e-Man » lors de sa présentation en classe sur son pays natal, a peut-être sous-estimé son pouvoir, même s'il l'avait déjà écoutée un nombre incalculable de fois sur son téléphone portable. La plupart des dix autres élèves n'en comprenaient pas les paroles, mais ils sentaient bien, tout comme moi, qu'elle traduisait la profonde tristesse de leur camarade. « Ma patrie » est une chanson poétique sur le thème de la séparation et du deuil, une expérience que le jeune étudiant afghan partageait avec ses camarades de classe – et des milliers d'autres mineurs non accompagnés ou séparés arrivés en Europe depuis le « long été de la migration » de 2015.

Les jeunes en déplacement et leurs besoins

En 2015, près de 90 000 demandeurs d'asile mineurs (âgés de moins de 18 ans, voyageant sans parent ni tuteur légal ou coutumier) ont demandé une protection internationale dans les États membres de l'UE, soit près de quatre fois plus que l'année précédente et huit fois plus que de 2008 à 2013 (Gornik *et al.* 2018 : 3). Ce nombre a, depuis, fortement diminué, reflétant la politique européenne stricte d'isolement et de dissuasion (Connor 2017). Si la majorité des personnes demandant l'asile en Europe sont des adolescents de sexe masculin âgés de 14 à 17 ans, certains étaient bien plus jeunes au moment de quitter leur pays de naissance. Les migrants mineurs non accompagnés sont particulièrement vulnérables lors de leur voyage vers l'Europe, qui peut prendre des mois, voire des années. Beaucoup continuent de souffrir des expériences traumatisantes qu'ils ont vécues pendant leur voyage, même après leur arrivée dans un lieu supposé sûr ; c'est sur ce problème que se sont penchés psychologues cliniques, traumatologues et pédagogues (Weiss *et al.* 2001 ; Vervliet *et al.* 2014 ; Nardone et Correa-Vélez 2016). Les migrants de moins de 18 ans sont protégés par le droit international, mais ces

dispositions ne sont pas toujours appliquées de façon systématique (Keller *et al.* 2017). Daniel Senovilla et Kristina Touzenis ont critiqué les cadres juridiques nationaux et les politiques gouvernementales européennes, qui oscillent souvent « entre l'application plus ou moins répressive de leurs règles d'asile et/ou d'immigration et une interprétation ambiguë (mais timide) des instruments juridiques internationaux et nationaux créés pour la prise en charge des enfants "en situation de besoin", quelle que soit leur origine ou leur nationalité » (2010 : xiii).

En effet, les dispositions de la Convention des Nations unies relative aux droits de l'enfant (CDE) sont relativement peu contraignantes et difficiles à appliquer. En outre, elles favorisent les valeurs occidentales concernant « ce à quoi devrait ressembler l'enfance, les besoins des enfants, leur développement et leur protection » (Gornik 2018 : 19). La ratification de la CDE impose aux États membres l'obligation légale d'agir dans « l'intérêt supérieur » des enfants (UNHCR 1994 ; Bhabha 2014 ; Kanics 2017). « Du point de vue occidental, l'enfance est généralement considérée comme l'une des périodes les plus vulnérables de la vie d'une personne, car on y vit un moment intense de développement de la compréhension de soi, de son identité et de sa vision du monde » (Gornik *et al.* 2018 : 4). Mais que signifie « agir dans l'intérêt supérieur » de ces mineurs ? Comment les tuteurs et les établissements de soins répondent-ils à leurs besoins sociaux, émotionnels, éducatifs et juridiques particuliers ? Comment, notamment, accompagnent-ils les jeunes réfugiés dans le développement de leur propre identité sociale et culturelle ? Comment ces jeunes font-ils face aux pressions exercées pour qu'ils s'intègrent dans la société d'accueil, tant sur le plan social que culturel ?

Des organismes suisses tels que l'Alliance pour les droits des enfants migrants ou le Service social international (SSI 2016) recommandent de les faire participer à des activités sportives pour faciliter leur réinstallation provisoire et favoriser leur intégration dans la société d'accueil. Se fondant sur leur expérience pratique, ils affirment que les sports tels que le football et autres jeux de balle sont « non seulement accessibles aux jeunes, [les activités sportives] les motivent. Au-delà de son caractère ludique et physique, le sport est également un outil important pour la participation sociale et le développement personnel des jeunes » (Métral 2017). Un conseiller en protection de l'enfance et en soutien psychosocial pour Terre des Hommes estime qu'en jouant dans une équipe sportive, « l'adolescent parvient à reprendre confiance en lui, à croire à nouveau en ses capacités. Cela permet de renforcer le lien avec ses pairs ; il a le sentiment qu'il appartient à un groupe » (Maria Bray,

citée dans Métral 2017, italiques de l'autrice). Cependant, le football et autres activités sportives semblables s'adressent davantage aux garçons qu'aux filles – comme l'indique le recours à la forme masculine de « jeune » en allemand (*Jugendlicher*) –, reflétant peut-être le fait que la majeure partie des mineurs dans le système d'asile sont des garçons.

Bien que l'on puisse facilement remplacer le mot « sport » par « musique » dans les propos précités – « *la musique* est également un outil important pour la participation sociale et le développement personnel des jeunes » –, aucune déclaration spécifique n'est faite sur le rôle possible des activités musicales dans les règlements de ces organisations (voir Schippers 2014). La musique semble moins prioritaire que le sport.

La musique pour pallier l'adversité

Plusieurs études ont exploré l'impact de la participation et de la consommation musicales sur le développement social et émotionnel des jeunes. D'un point de vue psychologique et médical, de nombreux résultats suggèrent que la participation à des activités musicales peut améliorer le bien-être psychologique, renforcer la confiance et l'estime de soi, et favoriser la construction d'une identité personnelle positive (voir Juslin et Sloboda 2010).

Le recours aux arts et à la musique dans le traitement de réfugiés traumatisés a été préconisé par les professionnels du domaine médical (voir Zharinova-Sanderson 2002 ; Natt 2015). Je me suis cependant intéressée ici à des projets se servant de la musique ou de la danse en dehors d'un cadre médical, où les participants sont des acteurs volontaires plutôt que des patients. De nombreux exemples réussis de projets et études de cas avec de jeunes réfugiés et migrants comportent des activités musicales et apportent un éclairage important sur le rôle de la musique dans leur vie. En Australie, par exemple, une pédagogue musicale d'une école de langue anglaise a réalisé une étude pilote se servant de moyens de communication non verbaux et développant le vocabulaire linguistique à travers des activités musicales (Howell 2010). Ces activités « offrent un moyen d'expression alternatif et une façon d'explorer leur monde intérieur sans se focaliser sur les compétences linguistiques » (*ibid.* : 2). Pour les personnes déplacées (de tout âge), la musique peut servir « d'ancrage dans un monde inconnu et constituer une source importante d'identité et de sécurité » (Lenette et Sunderland 2014 : 45). Pour ceux ayant passé leur jeunesse dans des zones de guerre ou des camps de réfugiés, « l'expression musicale offre un soutien émotionnel supplémentaire à [ces] nouveaux arrivants, en remédiant à la "phase silen-

cieuse” que traversent de nombreux jeunes immigrants et en leur offrant un moyen d’entrer en contact avec les autres, de participer pleinement aux activités et de connaître des moments de réussite » (Howell 2010 : 2 ; voir Lenette *et al.* 2015). La création musicale participative, en particulier, peut jouer un rôle crucial dans la construction d’espaces sociaux favorisant la formation de nouvelles relations et identités sociales, comme l’ont observé Gloria Zapata et David Hargreaves (2017) parmi les enfants déplacés en Colombie. Enfin, pour Kathryn Marsh, la musique et le mouvement peuvent fournir un espace sécurisant, au sein duquel les enfants migrants peuvent explorer et exprimer « des aspects de leurs cultures doubles ou, plus exactement, multiples, complexes et fluides... [Ils] peuvent se servir de la musique pour faire valoir l’identité et les pratiques culturelles de leur pays d’origine, mais également pour adopter de nouvelles pratiques culturelles et transiter entre elles » (Marsh 2017 : 61, 63).

Les réfugiés et les migrants mineurs non accompagnés sont particulièrement vulnérables à toute nouvelle influence déstabilisante, car ils ont non seulement perdu leur vie familiale et sociale, mais aussi leurs espaces vitaux, leurs repères collectifs, et leur identité. Cette dernière doit être comprise comme un phénomène à la fois individuel et collectif ; dit autrement, les identités naissent de concepts intégrés dans notre perception de nous-mêmes, et ceux-ci s’acquièrent en interagissant avec les autres et avec les institutions sociales.

Importance des identités musicales

Dans un article éloquent, intitulé « What are musical identities, and why are they important? », les psychologues sociaux David Hargreaves, Dorothy Miell et Raymond MacDonald affirment que la musique (et j’ajouterais la danse) « permet[tent] de communiquer des émotions, des intentions, des concepts, et ce même sans partager une même langue » (Hargreaves *et al.* 2009 : 1). Ce concept est particulièrement intéressant pour les jeunes réfugiés qui se retrouvent dans un nouvel environnement, avec des ressortissants de nombreux pays en situation de crise : ils peuvent partager des histoires similaires aux leurs, de déplacements forcés et de voyages traumatisants à travers de multiples frontières, mais ni les spécificités culturelles ni la langue. Bien qu’ils soient souvent traités comme un groupe homogène (sous des désignations générales, par exemple en Suisse sous les acronymes MNA, mineurs non accompagnés, ou UMA, *Unbegleitete Minderjährige Asylsuchende*), ils sont confrontés non seulement aux obstacles liés aux différences culturelles

avec le pays d'asile, mais aussi entre eux. La musique, en tant que moyen de communication qui n'est pas nécessairement lié au langage, peut jouer un rôle important pour le bien-être de ces jeunes.

David Hargreaves et Adrian North (1999) avancent que l'une des principales fonctions sociales de la musique, en particulier chez les adolescents, est d'établir et de développer son identité propre. Cette identité est en pleine évolution, dynamique et vivante, et toujours « au service des expériences collaboratives » (Trevanthen 2009 : 32). En d'autres termes, « notre identité définit notre place au sein d'une conscience collaborative du monde et de ce que nous y faisons. Nous acquérons cette identité, lui donnons vie, par la mise en valeur des actions, sentiments et expériences que nous pouvons partager – et parmi les choses les plus intimes et les plus fortes que nous puissions partager figurent les pratiques ritualisées de l'art, et en particulier les arts temporels, parmi lesquels la musique, le chant et la danse peuvent être les plus spontanés et les plus sincères » (*ibid.* : 34). La musique est en outre perçue comme pouvant contribuer au développement d'autres aspects de notre identité, comme « modèle du soi, une ressource permettant d'articuler et de stabiliser son identité propre » (DeNora 2000 : 158).

Du point de vue de l'identité sociale, qui privilégie le rôle du cercle des pairs dans la structuration des pratiques musicales, Mark Tarrant, Adrian North et David Hargreaves (2009) estiment qu'un des principaux attraits de la musique chez les adolescents réside dans sa capacité à développer le sentiment d'appartenance à une communauté, et donc à renforcer leur identité sociale (le soi en tant que membre d'un groupe particulier, le « in-group »). L'identité de groupe se construit, d'une part, par l'accentuation des points communs fondamentaux de ses membres et, d'autre part, par sa distinction des autres groupes et de leurs membres. L'identité se construit toujours en interaction avec les autres, avec les institutions et avec les coutumes, et peut donc favoriser aussi bien la convergence que le conflit. Elle est une identification temporaire, comme Stuart Hall le rappelait déjà en 1990 – une identification qui constitue et transforme l'individu pour lui permettre d'agir⁵. L'identité est donc une construction sociale plutôt qu'une qualité inhérente aux personnes.

5. Il est important de garder à l'esprit que les enquêtes sur l'identité sociale se concentrent depuis les années 1990 sur l'aspect performatif de l'identité et sur le processus de sa construction, à travers l'identification, l'affiliation, le sentiment d'appartenance et la signification du foyer, de la place, des racines et de la tradition. Pour un examen de l'identité en tant que pratique, voir Sarup (1996).

Étude empirique exploratoire

Les résultats pratiques de ces études peuvent généralement aussi s'appliquer aux enfants et adolescents non accompagnés ou séparés, comme le confirment les données empiriques obtenues jusqu'à présent (voir Carter et Wakeling s.d.; Howell 2010; Marsh 2012, 2013, 2017; Crawford 2017; Zapata et Hargreaves 2017). Cependant, certains anthropologues ont précisé que les modèles élaborés en psychologie du développement devront faire l'objet d'une analyse critique, et ne peuvent être directement transposés aux cas des jeunes réfugiés (Chatty *et al.* 2005). Au premier abord, les mineurs non accompagnés ou séparés dans le système d'asile semblent être confrontés aux mêmes enjeux et pressions que les autres jeunes; leurs défis quotidiens sont pourtant très différents en raison de leurs expériences particulières avant et après la migration, et des épreuves qu'ils ont vécues au cours de leur voyage. On peut s'interroger sur l'impact de la migration ou du départ sur les identités musicales de ces jeunes: quelle musique écoutaient-ils avant d'entreprendre leur voyage⁶? Quelle musique préfèrent-ils maintenant? Leurs habitudes ont-elles changé depuis leur arrivée? Quelle importance la musique a-t-elle dans leur vie quotidienne? C'est avec toutes ces questions à l'esprit que j'ai conçu cette étude exploratoire, qui pourra servir de base à de futurs travaux.

Plan de l'étude

La recherche ethnomusicologique et psychologique empirique sur l'expression en musique montre que la musique est perçue comme un moyen d'expression des émotions partout dans le monde (Juslin et Sloboda 2010; Bergh 2016). Juslin et Laukka (2004: 224) estiment cependant que seules les émotions élémentaires, le bonheur, la tristesse, la colère, la peur, l'amour et la tendresse, se communiquent efficacement par la musique – émotions qui relèvent d'aspects fondamentaux de la vie (comme la coopération, le deuil, la compétition, le danger...) et qui peuvent également être exprimées par d'autres voies de communication non verbales (comme la gestuelle et les aspects non verbaux du langage). Ce constat s'est avéré utile dans la conception de mon plan d'entretien. Plutôt que de proposer une

6. Des entretiens ont été réalisés en 2016 par un groupe d'étudiants de l'université Humboldt avec des réfugiés dans un abri d'urgence à Berlin (Prieske 2018). Bon nombre des conclusions et des préoccupations de Prieske trouvent écho dans la présente étude.

liste détaillée d'émotions que les participants n'auraient peut-être pas bien comprises en raison des contraintes linguistiques – les entretiens ont été réalisés en allemand et approuvés par le professeur qui y voyait une occasion pour eux de mettre en pratique leurs compétences linguistiques –, j'ai réduit la liste à quelques émotions basiques, très probablement éprouvées de façon similaire et en réaction aux mêmes types de situations dans toutes les cultures. Par ailleurs, des enquêtes sur la danse en tant qu'activité liée à la musique et génératrice d'émotions – activité généralement ignorée par les psychologues de la musique, peut-être par préférence pour les travaux en laboratoire – ont apporté un éclairage supplémentaire sur l'importance des activités liées à la musique et à la danse dans la vie des adolescents demandeurs d'asile.

Je me suis particulièrement intéressée aux questions suivantes : que représente pour eux la musique (paroles comprises) qu'ils écoutent *actuellement* ? Pourquoi écoutent-ils ce(s) type(s) de musique en particulier ? Cette musique évoque-t-elle des souvenirs particuliers, et si oui, à quel point cela est-il important pour eux ? Quelles sont les raisons principales qui les poussent à se livrer ou non à des activités musicales ? Dans quels types de contextes sociaux et dans quelles conditions particulières participent-ils à des activités musicales ? Quelles différences constate-t-on entre l'analyse de leurs réponses et les travaux sur la culture musicale des jeunes en général ? Comment leur musique préférée contribue-t-elle à la construction d'une identité sociale ? Les questions sur l'accès aux activités musicales lors de leur voyage (de même que sur leur vie avant leur départ) ont été délibérément évitées, bien que « la musique comme lien au foyer » soit un thème fréquemment évoqué par les interviewés eux-mêmes.

Les conclusions de cette étude exploratoire reposent sur un échantillon d'entretiens qualitatifs semi-structurés avec des jeunes d'Afghanistan, d'Érythrée, d'Iran, de Somalie et de Syrie qui ont suivi un cours de perfectionnement de la langue allemande au centre Caritas de Lucerne au printemps 2017. Je me suis présentée à la classe avec ma musique préférée, j'ai expliqué l'objectif et le sens de cette étude, et demandé si certains d'entre eux souhaitaient y participer. Au cours des semaines suivantes, neuf jeunes des deux sexes, âgés de 17 à 19 ans, sont venus me parler à la cafétéria en dehors des heures d'affluence. Étant donné que seul un petit nombre d'entre eux ont participé à l'étude et que les entretiens ont été effectués dans une langue qu'ils ne maîtrisent pas encore, plus de travaux seront nécessaires afin d'obtenir davantage de résultats et d'identifier d'éventuels problèmes.

Résultats de l'étude

Parmi les activités musicales qui leur sont accessibles, écouter de la musique sur un téléphone portable est le mode d'interaction privilégié avec la musique. La plupart des jeunes interrogés écoutent de la musique partout où ils le peuvent : généralement en se rendant au centre scolaire Caritas en transports publics et dans les centres d'hébergement où ils partagent leur chambre avec d'autres demandeurs d'asile. Un d'entre eux a estimé qu'il pouvait passer jusqu'à huit heures par jour à écouter de la musique. Munis d'écouteurs, ils écoutent seuls, téléchargent des vidéoclips, et partagent des fichiers avec leurs amis et membres de leur « in-group » (généralement de même nationalité ou de même culture). YouTube est de loin le service de streaming musical le plus populaire pour obtenir de la musique, suivi par Instagram et Facebook (fig. 2). Parmi les programmes de téléchargement qu'ils utilisent pour stocker de la musique sur leur téléphone portable, on trouve SnapTube ou Vidmate. Bien que la plupart des jeunes interrogés lisent les commentaires des vidéos sur YouTube, aucun d'entre eux n'en a jusqu'à présent écrit.

Alors que la radio ou parfois la télévision étaient les principales sources de transmission de la musique avant leur départ, ces médias ne sont plus disponibles. Seuls quelques-uns possédaient alors un téléphone portable ou avaient accès à de la musique en ligne. Ils continuent à écouter essentiellement la même musique que dans leur pays d'origine – ou de transit, surtout s'ils y ont séjourné longtemps – tout en enrichissant leur répertoire personnel de morceaux et de styles circulant au sein de leur groupe. Les mineurs non accompagnés et ceux en fin d'adolescence ne disposent généralement pas de réseaux de parenté dans leur pays d'accueil et ne sont donc quasiment jamais invités à des représentations musicales, par exemple lors de rassemblements communautaires ou de mariages. En raison de leur jeune âge et des contraintes financières, peu d'entre eux ont pu assister à des concerts ou des danses avec leurs groupes ou DJ préférés. Lucerne étant une ville relativement petite (par rapport à Zurich, Berne ou Genève), les communautés locales de réfugiés ne comptent que quelques musiciens, qui ne jouent pas forcément le genre de musique que ces jeunes ont envie d'entendre.

Plusieurs de mes questions portaient sur les raisons de leur relation avec la musique dans certaines situations de la vie courante. Une des fonctions les plus importantes de la musique dans leur vie quotidienne semble être la régulation de leur humeur ; ce constat n'est pas forcément surprenant, puisque « la plupart d'entre nous écoutons de la musique, de manière plus ou moins engagée, pour réguler nos humeurs dans différents contextes et au

Fig. 2. Le téléphone portable
comme outil de communication
autour de la musique
Photographie Helena Simonett, 2017



cours de différentes activités» (Hargreaves *et al.* 2009 : 12). En effet, chaque individu «adopte différentes stratégies pour faire face aux stress environnementaux et aux émotions négatives, comme la douleur ou la dépression. La recherche [sur des participants de pays du Nord] a clairement démontré que la participation à des activités musicales peut aider les enfants et les adultes à gérer la douleur» (Hargreaves *et al.* 2017 : 17-18). Compte tenu des bouleversements qu'ils connaissent, les jeunes réfugiés sont particulièrement susceptibles de souffrir de troubles de l'humeur et de dépression ou de stress post-traumatique. L'usage qui est fait de la musique pour répondre à ces problèmes varie d'un individu à l'autre : certains écoutent des chansons particulières lorsqu'ils se sentent tristes, d'autres préfèrent le silence. Le type de musique qu'ils choisissent est très personnel, comme le montrent les exemples suivants.

Un jeune Afghan a expliqué que la musique de danse afghane et turque le rendait heureux – il a découvert cette dernière en Turquie, où il est resté bloqué cinq mois avant son arrivée en Suisse. Il trouve également la musique de danse indienne (du style de Bollywood) très motivante ; qu'il ne comprenne pas la langue ne le dérange pas. Les paroles des chansons ne sont importantes pour lui que lorsqu'il se sent triste : dans ce cas, il écoute de la

musique en dari ou en turc. La musique à base de flûte afghane (la *tola*) le rend très triste, mais c'est l'un de ses styles de musique préférés – comme il l'a révélé par la suite, il jouait de la *tola* quand il était jeune adolescent, et rêvait de pouvoir en jouer à nouveau. Il sortit une longue liste de morceaux de flûte sur son téléphone portable, et choisit une chanson contenant les paroles : « Ma mère, je souffre tellement... ». Les chansons sur l'Afghanistan, comme « Sarzamine-e-Man » (« Ma patrie ») de Dawood Sarkhosh, lui rappellent ce qu'il a laissé derrière lui⁷. Le soir est un moment particulièrement difficile pour lui, et il ne parvient pas à s'endormir sans musique. Le matin, en revanche, il préfère le silence. Il n'aime pas la musique iranienne, un des pays qu'il a traversés lors de son voyage, et il déteste la musique bruyante, comme le rock.

Un autre jeune homme, né en Afghanistan et dont la famille a émigré en Iran alors qu'il était bébé, aime quant à lui la musique en farsi. Son chanteur préféré est le chanteur populaire iranien Morteza Pashaei (1984-2014). Il préfère les chansons en dari ou en farsi, parce que les paroles expriment des émotions. Il écoute le plus de musique possible, car d'après lui le temps passe plus vite avec de la musique et on se sent mieux. Lorsqu'il est triste, il préfère de la musique « ni trop triste, ni trop joyeuse ». Il a 63 chansons stockées sur son téléphone portable, qu'il écoute en boucle. Il y a récemment ajouté la bande sonore du film *Suicide Squad* après l'avoir vu. Parler au téléphone avec sa mère est une expérience très émotionnelle pour lui. Pour l'apaiser, elle chante des chansons en dari.

Deux jeunes femmes somaliennes⁸ ont répondu qu'elles aimaient toutes les deux le somali-beat, l'afrobeat (par exemple les artistes nigériens Maleek Berry ou Korede Bello) et le reggae jamaïcain, parce que cette musique est très dansante. Elles aiment beaucoup la musique de danse bollywoodienne également. Elles m'ont assuré que tous les jeunes Somaliens, où qu'ils soient, aiment danser : cela les rend heureux et les aide à oublier. La guerre fait partie des choses que tout le monde veut oublier, dirent-elles, c'est pourquoi l'une d'elles n'écoute pas de chansons sur la guerre. Quand elle est triste, elle ne supporte pas la musique. Pour se sentir proche de sa mère, qui est restée au pays, elle écoute « Hooyo Ruun » (« Ma chère mère ») de Farxiya Kabayare.

7. Le chanteur-compositeur Dawood Sarkhosh est né en Afghanistan en 1971 et vit actuellement à Vienne. C'est une icône musicale importante, en particulier pour le peuple Hazara dont il fait partie, mais aussi pour beaucoup d'autres. Il s'accompagne sur le *dombra* (luth à long manche); voir aussi Hemetek (2016).

8. Ne se sentant pas assez confiantes pour parler seules, elles ont été interrogées ensemble.

Cette chanson évoque une vie commune à venir. Son amie, en revanche, dont la mère est décédée, écoute « Hooyo », interprétée par Axmed Daahir X. M. Dalmar, qui lui rappelle les chansons que sa mère lui chantait quand elle était petite.

Comme en témoignent ces quelques extraits d'entretiens, si notre rapport à la musique dépend souvent de notre état émotionnel, il est également très individualisé. L'accès à la technologie mobile permet un certain degré d'autonomie, offrant à l'utilisateur la possibilité d'écouter la musique de son choix à tout moment et dans n'importe quelle situation. Cela rejoint les affirmations de Hargreaves, Miell et MacDonald : « les préférences musicales des individus varient en fonction de leur humeur, du moment de la journée, de la situation sociale et de bien d'autres circonstances, en mutation constante... Ces préférences individuelles, nommées "goût musical" dans la recherche, peuvent faire partie intégrante de l'image que l'on a de soi, en particulier à l'adolescence » (2009 : 11). L'importance de la musique pour les adolescents vaut également pour les jeunes interrogés dans le cadre de cette étude, et il serait intéressant d'observer comment leurs préférences ou leurs goûts musicaux évoluent au fil du temps⁹.

De plus, tous les participants se servent instinctivement de la musique pour accroître leur bien-être. Lorsqu'ils en écoutent, ils ne sont pas dans une posture passive. Au contraire, ils optent délibérément pour de la musique qui répond à leurs besoins. L'usage de la musique pour penser aux êtres chers ou à son pays d'origine est particulièrement important pour eux. Ceci correspond au constat que fait Simon Frith à propos de la musique populaire, qui est souvent une « clé pour se remémorer le passé » (Frith 1987 : 142). Bien qu'ils aient déjà beaucoup perdu au cours de leur jeune vie, aucune circonstance ne peut leur retirer leur patrimoine musical : préserver les traditions musicales de leur culture semble donc être une stratégie efficace pour vivre avec le deuil et le déplacement.

Les habitudes quotidiennes d'écoute des jeunes interrogés varient considérablement, mais la musique est généralement utilisée comme ressource pour des activités spécifiques, lors de leurs déplacements, des tâches ménagères, ou simplement pour passer le temps. Le contenu des textes des chan-

9. En raison de la situation très instable des demandeurs d'asile, il est impossible de mener une étude de suivi avec les mêmes individus – problème récurrent de la recherche sur les demandeurs d'asile et les réfugiés. Néanmoins, ces études constituent des « fenêtres chronologiques » importantes et leurs résultats serviront de base à des enquêtes plus approfondies sur ces questions.

sons est important ; on privilégie donc la musique dans sa propre langue ou dans un langage musical qu'on comprend. Ils chantent ou dansent souvent en écoutant. Dans les cultures pour lesquelles la danse fait partie intégrante de la vie, les jeunes demandeurs d'asile peuvent trouver du réconfort dans le fait de bouger au rythme de la musique. Celle-ci est un moyen de s'épanouir socialement, que ce soit en l'écoutant en groupe, en dansant, en partageant des fichiers audio, ou en parlant de musique ou de musiciens. L'écouter sur un téléphone portable en tant qu'activité intime permet une expérience individualisée, c'est aussi une solution pour les jeunes moins extravertis et ceux dont la culture (ou la religion) exclut la musique populaire. Le caractère imprévisible de leur situation les empêche de se consacrer à d'autres activités musicales, même si plusieurs d'entre eux ont exprimé le désir de produire de la musique, que ce soit en apprenant à chanter, à jouer de la guitare ou du piano, ou en devenant DJ. Une jeune somalienne a exprimé le rêve de devenir DJ professionnelle, comme le célèbre DJ somalien Subeer, qui vit actuellement en Suède. Elle serait même prête à s'habiller en homme pour pouvoir animer des soirées dansantes somaliennes !

Conclusion

Un nombre sans précédent de mineurs non accompagnés fuient aujourd'hui la guerre et des situations de crise violentes. Les pays d'accueil sont mal préparés pour endosser le rôle de parents pour ces enfants et adolescents issus de milieux culturels très différents. Cette situation est aggravée par le fait que de nombreux enfants et jeunes sont traumatisés et ont donc besoin de soins particuliers – des soins psychosociaux adaptés à leurs spécificités culturelles. En effet, la conception de la guérison varie selon les cultures, et il est urgent que le discours psychiatrique occidental, ainsi que son applicabilité à des contextes culturels différents, soit soumis à un examen critique (voir Peter 2009 ; Kramer *et al.* 2018).

Malgré les nouvelles pressions en faveur de l'intégration et de l'assimilation qui se manifestent aujourd'hui en Europe, les réfugiés commencent à se ménager des espaces leur permettant de faire valoir leurs traditions, d'être culturellement engagés, et de s'exprimer musicalement. La facilité d'accès à la musique en ligne et les avancées technologiques dans le domaine de la production musicale ont un impact considérable sur les types de musique qui sont produits et consommés dans la diaspora. L'ère numérique a généré des moyens alternatifs de production et de distribution de la musique à faible

coût et à fort impact. Les artistes autoproduits de musique et de vidéo en ligne peuvent obtenir des millions de téléchargements, leur public s'élargit par le bouche-à-oreille et le partage de liens en ligne. Mais s'il est important pour les jeunes de faire partie de communautés virtuelles partageant les mêmes goûts musicaux, celles-ci ne remplaceront pas les communautés réelles, en particulier pour ceux ayant quitté leur famille et leurs réseaux sociaux et vivant de façon relativement isolée dans leur société d'accueil. La sécurité émotionnelle, la cohésion de groupe ou le sentiment d'appartenance à une communauté peuvent, comme nous l'avons déjà souligné, reposer non seulement sur des origines socioculturelles, des attitudes ou des valeurs similaires, mais aussi sur des expériences et des souvenirs communs. Dans ce type de contextes, une « musicalité communicative » peut naître, autrement dit, une proximité affective véhiculée par la musique. Nigel Osborne estime qu'il est « peut-être encore plus important que la musique soit capable de réunir nos vies biologiques, psychologiques et sociales, de manière simultanée, synergique et harmonieuse, en des instants à la fois esthétiquement beaux et humainement transcendants » (2009 : 351).

Sur la base d'entretiens avec un petit échantillon de jeunes d'Afghanistan, d'Érythrée, d'Iran, de Somalie et de Syrie vivant en Suisse, cette étude montre que les activités musicales, parmi lesquelles l'écoute et la danse, jouent un rôle important dans la vie de la plupart des mineurs réfugiés non accompagnés, notamment pour les aider à sortir du mutisme. La musique occupe un espace privilégié dans leur vie quotidienne car elle est un lien – un pont imaginaire – avec les êtres chers qu'ils ont laissés derrière eux. Ceci souligne en outre le potentiel des activités musicales (jouer, écouter et parler de la musique, et danser) dans le contexte transculturel du traitement des réfugiés et démontre le besoin de poursuivre la recherche dans ce domaine. Nous ne pouvons toutefois pas tout apprendre des réalités, des espoirs et des rêves des jeunes réfugiés à travers des entretiens sur leurs habitudes et leurs préférences musicales. L'objectif de cette étude exploratoire, conjuguée à un recensement des travaux menés sur ce thème, était d'identifier des critères et de suggérer une orientation possible pour la poursuite de cette recherche. Il est évident que de telles recherches devraient reposer sur un travail ethnographique de terrain approfondi, permettant un contact prolongé avec les jeunes réfugiés dans le cadre de nombreuses activités musicales.

L'ethnographie a longtemps été une méthode précieuse pour l'ethnomusicologie pour découvrir comment les musiciens et le public racontent leurs propres expériences musicales. « Le recours aux méthodes ethnographiques »,

estime Kay K. Shelemay, « permet aux chercheurs de faire la lumière sur le comportement individuel et le tissu d'expériences auxquels les individus se réfèrent lorsqu'ils participent à la création culturelle » (2006 : 303) ; pour Angela Impey, « l'ethnographie est une intervention essentielle » (2019 : 289). Universitaire et militante ayant travaillé avec un groupe de femmes âgées dans les régions frontalières d'Afrique australe, Impey défend de manière convaincante l'idée que « l'intimité produite par l'ethnographie nous permet [nous musicologues] d'attirer l'attention sur l'ingéniosité et le pouvoir d'action des personnes déplacées. Nous pouvons aider à humaniser le monde de l'humanitaire, souvent très technocratique, en partageant les histoires, les chansons et les aspirations de ces individus. Nos interviews, enregistrements et notes de terrain sont autant de preuves pouvant nous servir à revendiquer des politiques et des pratiques plus équitables » (*ibid.*).

L'ethnomusicologie (appliquée) engagée est particulièrement adaptée à la recherche sur les réfugiés. Les ethnomusicologues sont non seulement formés au respect des différences culturelles, mais sont également conscients de l'ampleur des travaux existants sur le rôle de la musique dans les communautés d'immigrants et de réfugiés et sur les relations entre la musique, l'identité et l'ethnicité. Ce domaine se doit de développer des approches théoriques et méthodologiques rigoureuses pour la recherche future, et d'aborder ces jeunes de façon novatrice.

Post-scriptum

Le centre Caritas comprend un atelier de menuiserie pour la formation professionnelle. Nous avons fabriqué, avec le jeune réfugié afghan, deux flûtes *tola* en bambou (fig. 3). Lorsque je lui ai montré le prototype que j'avais construit, n'ayant qu'une idée approximative des accords de la flûte (voir fig. 4), il sourit : j'avais manifestement percé les trous de façon totalement incorrecte. Pour sa flûte, il posa tout simplement ses doigts sur le morceau de bambou – là où sa mémoire le lui indiquait – et je marquai leur positionnement. Il les emmena « à la maison » (au centre de transit) pour s'entraîner.



Fig. 3. Fabrication de flûtes en bambou au centre Caritas de Lucerne
Photographie Helena Simonett, 2017

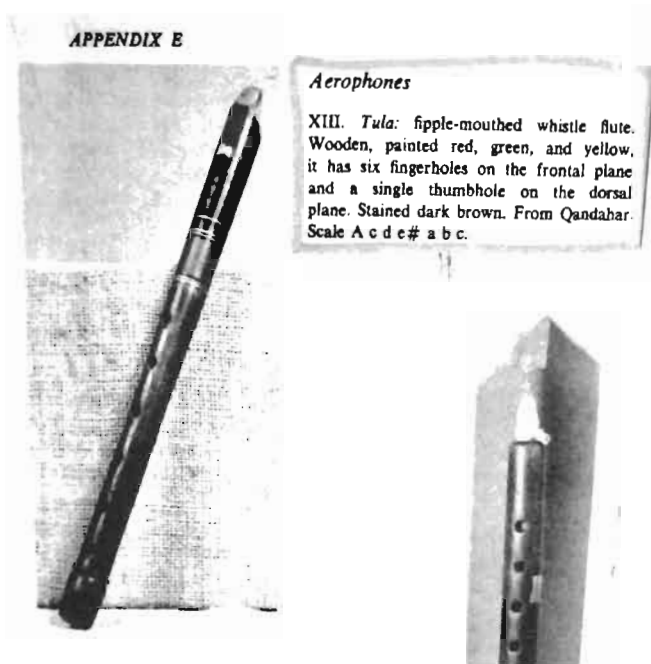


Fig. 4. Extrait du livre *Afghanistan* de Louis Dupree
© Princeton University Press, 1980

Bibliographie

- ARGSTATTER Heike, 2016.** « Perception of basic emotions in music: Culture-specific or multicultural? », *Psychology of Music*, vol. 44, n° 4: 674-690.
- BAILY John, 1999.** « Music and refugee lives: Afghans in Eastern Iran and California », *Forced Migration Review*, n° 6: 10-13.
- , **2005.** « So Near, So Far: Kabul's music in exile », *Ethnomusicology Forum*, vol. 14, n° 2: 213-233.
- , **2007.** *Scenes of Afghan Music: London, Kabul, Hamburg, Dublin*, Londres, Royal Institute (film documentaire).
- BERGH Arild, 2016.** « I'll Take You There: Tuning into emotions with mobile music technology », in Sven Hroar Klempe (dir.), *Cultural Psychology of Musical Experience*, Charlotte [NC], Information Age Publishing: 123-141.
- BEYER Theresa, 2016.** « Musikprojekte mit Flüchtlingen: Was bringen sie wirklich? », *SRF – Kultur – Musik*, disponible sur: <<https://www.srf.ch/kultur/musik/musikprojekte-mit-fluechtlingen-was-bringen-sie-wirklich>> [dernière consultation juin 2020].
- BHABHA Jacqueline, 2014.** *Child Migration and Human Rights in a Global Age*, Princeton [NJ], Princeton University Press.
- BLACKING John, 1967.** *Venda Children's Songs*, Johannesburg, Witwatersrand University Press.
- BOESKOV Kim, 2017.** « The community music practice as cultural performance: Foundations for a community music theory of social transformation », *International Journal of Community Music*, vol. 10, n° 1: 85-99.
- BURKHALTER Thomas, 2013.** *Local Music Scenes and Globalization: Transnational Platforms in Beirut*, New York [NY], Routledge (Routledge studies in ethnomusicology).
- CAMPBELL Patricia S., 2010 [1998].** *Songs in Their Heads: Music and its Meaning in Children's Lives*, 2^e édition, New York [NY], Oxford University Press.
- CARTER Catherine et WAKELING Kate, collab. Fairbeats! and Sound Connection, s.d.** *Pathfinders: A Research Report on Musical Progression Routes for Children and Young People from Refugee, Asylum Seeker and New Migrant Families*, disponible sur: <<http://network.youthmusic.org.uk/sites/default/files/uploads/research/Fairbeats-SC-Research-Project-Final.pdf>> [dernière consultation juin 2020].
- CHATTY Dawn, CRIVELLO Gina et HUNDT Gillian L., 2005.** « Theoretical and methodological challenges of studying refugee children in the Middle East and North Africa: Young Palestinian, Afghan and Sahrawi refugees », *Journal of Refugee Studies*, vol. 18, n° 4: 387-409.
- CLAYTON Martin, 2016 [2008].** « The social and personal functions of music in cross-cultural perspective », in Susan Hallam, Ian Cross et Michael Thaut (dir.), *Oxford Handbook of Music Psychology*, 2^e édition, Oxford, Oxford University Press: 47-62.
- CLAYTON Martin, DUECK Byron et LEANTE Laura (dir.), 2013.** *Experience and Meaning in Music Performance*, New York [NY], Oxford University Press.
- CONNOR Philip, 2017.** « Asylum applications from unaccompanied minors fell sharply in Europe in 2016 », *Pew Research Center*, 4 mai 2017, disponible sur: <<http://www.pewresearch.org/fact-tank/2017/05/04/asylum-applications-from-unaccompanied-minors-fell-sharply-in-europe-in-2016>> [dernière consultation juin 2020].
- CRAWFORD Renée, 2017.** « Creating unity through celebrating diversity: A case study that explores the impact of music education on refugee background students », *International Journal of Music Education*, vol. 35, n° 3: 343-356.
- DeNORA Tia, 2000.** *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FAST Susan et PEGLEY Kip (dir.), 2012.** *Music, Politics, and Violence*, Middletown [CT], Wesleyan University Press.

FRITH Simon, 1987. «Towards an aesthetic of popular music», in Richard Leppert et Susan McClary (dir.), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge, Cambridge University Press: 133-149.

GORNIK Barbara, 2018. «At the crossroads of power relations: The Convention of the Rights of the Child and unaccompanied minor migrants», in Mateja Sedmak, Birgit Sauer et Barbara Gornik (dir.), *Unaccompanied Children in European Migration and Asylum Practices*, Londres/New York [NY], Routledge: 16-36.

GORNIK Barbara, SEDMAK Mateja et SAUER Birgit, 2018. «Introduction. Unaccompanied minor migrants in Europe: Between compassion and repression», in Mateja Sedmak, Birgit Sauer et Barbara Gornik (dir.), *Unaccompanied Children in European Migration and Asylum Practices*, Londres/New York [NY], Routledge: 1-14.

HALL Stuart, 1990. «Cultural identity and diaspora», in Jonathan Rutherford (dir.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence & Wishart: 222-237.

—, 1996. «Introduction: Who needs "Identity"?», in Stuart Hall et Paul du Gay (dir.), *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage Publications: 1-17.

HARGREAVES David J., MACDONALD Raymond et MIELL Dorothy, 2017. «The changing identity of musical identities», in Raymond MacDonald, David J. Hargreaves et Dorothy Miell (dir.), *Handbook of Musical Identities*, Oxford, Oxford University Press: 3-23.

HARGREAVES David J., MIELL Dorothy et MACDONALD Raymond, 2009 [2002]. «What are musical identities, and why are they important?», in Raymond MacDonald, David J. Hargreaves et Dorothy Miell (dir.), *Musical Identities*, Oxford, Oxford University Press: 1-20.

HARGREAVES David J. et NORTH Adrian C., 1999. «The functions of music in everyday life: Redefining the social in music psychology», *Psychology of Music*, vol. 27, n° 1: 71-83.

HEMETEK Ursula, 2016. «Zwischenbericht zum Forschungsprojekt *Musikalische Identifi-*

kation von jugendlichen Flüchtlingen (vorwiegend Afghanistan)», Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikology, disponible sur: <<http://www.mdw.ac.at/live/forschungsprojekt-refugees>> [dernière consultation juin 2020].

HOWELL Gillian, 2010. «When music speaks all languages: An inclusive music pedagogy for refugee and immigrant children», article présenté à l'occasion du 29th International Society for Music Education World Conference, Beijing, Chine, disponible sur: <<http://gillian-howell.com.au/wp-content/uploads/howellisme-2010-when-music-speaks.pdf>> [dernière consultation juin 2020].

IMPEY Angela, 2019. «Activism, advocacy, and community engagement», extrait de Anne K. Rasmussen et al., «Call and Response: SEM President's Roundtable 2016 "Ethnomusicological Responses to the Contemporary Dynamics of Migrants and Refugees"», *Ethnomusicology*, vol. 63, n° 2: 285-289.

JUSLIN Patrik N. et LAUKKA Petri, 2004. «Expression, perception, and induction of musical emotions: A review and a questionnaire study of everyday listening», *Journal of New Music Research*, vol. 33, n° 3: 217-238.

JUSLIN Patrik N. et SLOBODA John A. (dir.), 2001. *Music and Emotion: Theory and Research*, Oxford, Oxford University Press.

—, 2010. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, Oxford University Press.

KANICS Jyothi, 2017. «The best interests of unaccompanied and separated children: A normative framework based on the Convention on the Rights of the Child», in Mateja Sedmak, Birgit Sauer et Barbara Gornik (dir.), *Unaccompanied Children in European Migration and Asylum Practices*, Londres/New York [NY], Routledge: 37-58.

KELLER Samuel, MEY Eva et GABRIEL Thomas, 2017. «Unaccompanied minor asylum-seekers in Switzerland: A critical appraisal of procedures, conditions and recent changes», *Social Work & Society* [n° spécial, partie 1], vol. 15, n° 1, en ligne: <<http://nbn-resolving>.

de/urn:nbn:de:hbz:464-sws-1198> [dernière consultation juin 2020].

KIWAN Nadia et MEINHOF Ulrike H., 2011. «Music and Migration: A transnational approach», *Music and Arts in Action*, vol. 3, n° 3 : 3-20.

KÖBL Marko, 2018. «Projektbericht: "Musikalische Identifikationen von jugendlichen Geflüchteten (vorwiegend Afghanistan)"», Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikology, disponible sur : <<http://www.mdw.ac.at/ive/forschungsprojekt-refugees>> [dernière consultation juin 2020].

KRAMER Sander A., OLSMAN Erik, HOOGSTEDER Mariëtte H. et WILLIGEN Loes H. M., 2018. «Sleepless nights because of ethical dilemmas in mental health care for asylum seekers», *Journal of Refugee Studies*, vol. 31, n° 4 : 1-22.

LENETTE Caroline et SUNDERLAND Naomi, 2014. «"Will There Be Music for Us?" Mapping the health and well-being potential of participatory music practice with asylum seekers and refugees across contexts of conflict and refuge», *Arts and Health: An International Journal for Research, Policy and Practice*, vol. 8, n° 1 : 32-49.

LENETTE Caroline, WESTON Donna, WISE Patricia, SUNDERLAND Naomi et BRISTED Helen, 2015. «Where Words Fail, Music Speaks: The impact of participatory music on the mental health and wellbeing of asylum-seekers», *Arts and Health: An International Journal for Research, Policy and Practice*, vol. 8, n° 2 : 125-139.

LEUNG Linda, 2018. *Technologies of Refuge and Displacement: Rethinking Digital Divides*, Lanham [MD], Lexington Books.

MARSH Kathryn, 2012. «"The beat will make you be courage": The role of a secondary school music program in supporting young refugees and newly arrived immigrants in Australia», *Research Studies in Music Education*, vol. 34, n° 2 : 93-111.

—, 2013. «Music in the lives of refugee and newly arrived immigrant children in Sydney, Australia», in Patricia S. Campbell et Trevor

Wiggins (dir.), *The Oxford Handbook of Children's Musical Cultures*, New York [NY], Oxford University Press : 491-509.

—, 2017. «Creating bridges: Music, play and wellbeing in the lives of refugee and immigrant children and young people», *Music Education Research*, vol. 19, n° 1 : 60-73.

MÉTRAL Lorène, 2017. «Sport als wichtiges Instrument der Partizipation und Entfaltung für junge Migranten und UMA», ADEM Alliance for the Rights of Migrant Children, disponible sur : <http://www.fluechtlingskinder.ch/de/sport_als_wichtiges_instrument_der_partizipation_und_entfaltung_fuer_junge_migranten_und_uma> [dernière consultation juin 2020].

MILLAR Oscar et WARWICK Ian, 2019. «Music and refugees' wellbeing in contexts of protracted displacement», *Health Education Journal*, vol. 78, n° 1 : 67-80.

NARDONE Mariana et CORREA-VÉLEZ Ignacio, 2016. «Unpredictability, invisibility and vulnerability: Unaccompanied asylum-seeking minors' journeys to Australia», *Journal of Refugee Studies*, vol. 29, n° 3 : 295-314.

NATT Anna, 2015. «Kunsttherapie mit unbegleiteten minderjährigen Flüchtlingen: Möglichkeiten der Resilienzförderung», *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie*, vol. 26, n° 1 : 29-31.

NETTL Bruno, 2010 [1998]. «Foreword», in Patricia S. Campbell, *Songs in Their Heads: Music and its Meaning in Children's Lives*, 2^e édition, New York [NY], Oxford University Press : vii-viii.

O'CONNELL John M. et EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO Salwa (dir.), 2010. *Music and Conflict*, Urbana [IL], University of Illinois Press.

OSBORNE Nigel, 2009. «Music for children in zones of conflict and post-conflict: A psychological approach», in Stephen Malloch et Colwyn Trevarthen (dir.), *Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship*, Oxford, Oxford University Press : 331-356.

PETER Sebastian von, 2009. «The concept of "mental trauma" and its transcultural appli-

cation», *Anthropology & Medicine*, vol. 16, n° 1 : 13-25.

PETTAN Svanibor (dir.), 1998. *Music, Politics, and War: Views from Croatia*, Zagreb, Institute of Ethnology and Folklore Research.

PRIESKE Sean, 2018. « Musik auf der Flucht », in Wolfgang Gratzner et Nils Grosch (dir.), *Musik und Migration*, Münster, Waxman Verlag.

RASMUSSEN Anne K., IMPEY Angela, BECKLES WILLSON Rachel, AKSOY Ozan, GILL Denise et FRISHKOPF Michael, 2019. « Call and Response: SEM President's Roundtable 2016 "Ethnomusicological Responses to the Contemporary Dynamics of Migrants and Refugees" », *Ethnomusicology*, vol. 63, n° 2 : 279-314.

REYES Adelaida, 1990. « Music and the refugee experience », *The World of Music*, vol. 32, n° 3 : 3-21.

—, 1999. *Songs of the Caged, Songs of the Free: Music and the Vietnamese Refugee Experience*, Philadelphie [PA], Temple University Press.

RICE Timothy, 2014. « Ethnomusicology in times of trouble », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 46 : 191-209.

RITTER Jonathan et DAUGHTRY Martin J. (dir.), 2007. *Music in the Post-9/11 World*, New York [NY], Routledge.

SARUP Madan, 1996. *Identity, Culture, and the Postmodern World*, Édimbourg, Edinburgh University Press.

SCHIPPERS Marjan, 2014. *Working with the Unaccompanied Child: A Tool for Guardians and Other Actors Working for the Best Interest of the Child*, disponible sur : <http://www.connect-project.eu/PDF/CONNECT-NLD_Tool2.pdf> [dernière consultation juin 2020].

SENOVILLA HERNÁNDEZ Daniel et TOUZENIS Kristina, 2010. « Introduction », in Jyothi Kanics, Daniel Senovilla Hernández et Kristina Touzenis (dir.), *Migrating Alone: Unaccompanied and Separated Children's Migration to Europe*, Paris, UNESCO : xiii-xvii.

SHELEMAY Kay K., 1998. *Let Jasmine Rain Down: Song and Remembrance among Syrian Jews*, Chicago [IL], University of Chicago Press.

—, 2006. « Ethiopian musical invention in diaspora: A tale of three musicians », *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, vol. 15, n° 2/3 : 303-320.

SIMONETT Helena, 2019. « Miteinander Musizieren: Über den Nutzen von Musikprojekten für angehende Musikpädagog*innen und junge Asylsuchende », *Die Musikforschung*, vol. 4 : 336-346.

SLOBODA John A., 2010. « Music in everyday life: The role of emotions », in Patrik H. Juslin et John A. Sloboda (dir.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, Oxford University Press : 493-514.

SSI [Service social international], 2016. *Handbuch zur Betreuung unbegleiteter Minderjähriger in der Schweiz: Ein Handbuch für Fachleute*, Genève, Schweizerische Stiftung des Internationalen Sozialdienstes.

TARRANT Mark, NORTH Adrian C. et HARGREAVES David J., 2009 [2002]. « Youth identity and music », in Raymond MacDonald, David J. Hargreaves et Dorothy Miell (dir.), *Musical Identities*, Oxford, Oxford University Press : 134-150.

TREVARTHEN Colwyn, 2009. « Origins of musical identity: Evidence from infancy for musical social awareness », in Raymond MacDonald, David J. Hargreaves et Dorothy Miell (dir.), *Musical Identities*, Oxford, Oxford University Press : 21-38.

UNHCR, 1994. *Refugee Children: Guidelines on Protection and Care*, Genève, United Nations High Commissioner for Refugees.

VERVLIT Marianne, MEYER DEMOTT Melinda A., JAKOBSEN Marianne, BROEKAERT Eric, HEIR Trond et DERLUYN Ilse, 2014. « The mental health of unaccompanied refugee minors on arrival in the host country », *Scandinavian Journal of Psychology*, vol. 55, n° 1 : 33-37.

WEISS Karin, ENDERLEIN Oggi et RIEKER Peter, 2001. « Emotionale Belastungen allein-gefliehener Minderjähriger », in Karin Weiss,

Oggi Enderlein et Peter Rieker (dir.), *Junge Flüchtlinge in multikultureller Gesellschaft*, Opladen, Leske + Budrich: 63-84.

ZAPATA RESTREPO Gloria P. et HARGREAVES David J., 2017. «Musical identities, resilience, and wellbeing: The effects of music on displaced children in Colombia», in Raymond MacDonald, David J. Hargreaves et Dorothy Miell (dir.), *Handbook of Musical Identities*, Oxford, Oxford University Press: 736-750.

ZHARINOVA-SANDERSON Oksana, 2002. «Thérapie in Musik: Entdeckungen, Probleme und Ideen aus der Musiktherapie mit Folterüberlebenden und traumatisierten Flüchtlingen», in Angelika Birck, Christian Pross et Johan Lansen (dir.), *Das Unsagbare: Die Arbeit mit Traumatisierten im Behandlungszentrum für Folteropfer Berlin*, Berlin, Springer Verlag: 107-122.

Partitions pour l'exil : la musique comme espace habitable

Élise Bourgeois-Guérin, Cécile Rousseau et Claire Lyke

Mise en contexte

Dans la foulée de la modification des politiques migratoires des États-Unis en 2017¹, le nombre de demandes d'asile a bondi au Canada et tout particulièrement au Québec, où la plupart des demandes présentées provenaient de migrants ayant franchi la frontière entre les États-Unis et le Canada en empruntant un point de passage devenu célèbre² situé en Montérégie. Entre janvier 2017 et décembre 2018, ce sont plus de 18 000 migrants irréguliers qui y ont été interceptés (Statistiques Canada 2018). Parmi eux, de nombreux enfants de tous âges.

Cette importante vague migratoire a exigé la création de sites d'accueil temporaires. Différents lieux ont été mis à disposition : écoles inoccupées, hôtels, centres communautaires et anciens centres pour délinquants juvéniles. Espaces de transition obligée, ces hébergements temporaires constituaient un entre-deux souvent stressant pour les enfants : leur configuration était peu adaptée à leurs besoins et les activités de leur âge s'y faisaient rares. L'accès à l'école n'était pas encore possible et la disponibilité de leurs parents, pris par les exigences de la relocalisation, se trouvait réduite.

1. Avec l'arrivée au pouvoir de Donald Trump, plusieurs changements dans la politique d'immigration des États-Unis ont été opérés, dont la suppression de mesures empêchant l'expulsion d'immigrants illégaux et l'annulation de certaines protections temporaires offertes aux non-citoyens.

2. Emprunté par des milliers de migrants en l'espace de quelques années, le chemin de Roxham leur permettait d'entrer illégalement au Canada en passant par un poste frontalier qui sépare l'État de New York du Québec.

C'est dans ce contexte qu'une équipe spécialisée du centre de recherche SHERPA³ a mis sur pied des ateliers d'expression créative destinés aux enfants. Il s'agissait non seulement de pallier les difficultés vécues par les enfants sur les sites mais, plus largement, de leur offrir une forme de soutien face aux expériences adverses pré- et péri- migratoires. Au total, environ 1 500 enfants ont pu bénéficier de ces ateliers entre les mois d'octobre 2017 et juin 2018.

Ces expériences et leurs impacts sur la santé mentale des demandeurs d'asile ouvriront ce chapitre. Un premier volet sera consacré aux défis migratoires et à certains enjeux propres à l'exil, afin de comprendre l'armature conceptuelle à partir de laquelle les ateliers d'expression créative ont été élaborés. Nous présenterons ensuite ce dispositif avant de réfléchir, à partir de morceaux choisis, à la place et à la fonction de la musique au sein des activités offertes aux enfants.

Il importe de spécifier que les pistes proposées dans ce chapitre constituent une amorce de réflexion. Elles prennent appui sur les propos spontanés et notes de terrain colligées par les animateurs et non sur l'évaluation systématique des ateliers. Il s'agit ainsi de tirer le fil de quelques questions préliminaires en lien avec la musique et plus particulièrement sous l'angle de l'intervention psychosociale en contexte de premiers soins psychologiques.

Parcours migratoire et santé mentale

Les défis pré-, péri- et postmigratoires

Le cumul des expériences difficiles auxquelles font face les demandeurs d'asile est important : exil forcé, exposition à différents types de violence – collective ou individuelle, épisodique ou systémique –, deuils multiples des proches mais aussi d'un pays d'origine qu'ils ont peu de chance de regagner, expériences de discrimination, défis économiques, stress lié à la précarité de leur statut dans le pays hôte, inquiétude au sujet des proches restés au pays (Gross 2004 ; Palic et Elklit 2011 ; Fantino et Colak 2001 ; Eisenbruch 1991).

Sur le plan clinique, la santé mentale des demandeurs d'asile est mise à rude épreuve avant, pendant et après la migration. Les études soulignent que

3. Institut universitaire axé sur les communautés ethnoculturelles du Centre intégré universitaire de santé et de services sociaux (CIUSSS) Centre-Ouest-de-l'Île-de-Montréal, le centre de recherche SHERPA mène des travaux sur la santé et les services sociaux de première ligne en contexte pluriethnique.

les réfugiés risquent plus de souffrir de troubles de santé mentale, notamment traumatiques (Fazel *et al.* 2005 ; Nicholl et Thompson 2004 ; Schweitzer *et al.* 2011 ; Mazur *et al.* 2015), mais également somatoformes et dépressifs (Heptinstall *et al.* 2004 ; Pernice et Brook 1994 ; Lindert *et al.* 2009). Leur profil clinique est intimement lié à la spécificité des défis auxquels ils font face. Par exemple, il semble que les événements traumatiques prémigratoires soient davantage liés à un état de stress post-traumatique (EPST) tandis que les troubles dépressifs seraient plus sous-tendus par des facteurs postmigratoires, l'écart entre les espoirs et la réalité dans le nouveau pays s'avérant souvent source de désillusion et d'impuissance (Cook *et al.* 2009 ; Betancourt *et al.* 2015).

Dans le cas spécifique des enfants réfugiés ou demandeurs d'asile, la déstabilisation de l'équilibre familial s'ajoute aux défis que le déracinement entraîne. Le lien parent-enfant peut être mis à mal par l'expérience traumatique vécue par les parents (Almqvist et Broberg 2003) tout comme par le réaménagement des responsabilités au sein de la famille. Il arrive que les enfants endossent de nouvelles tâches (être interprète pour les parents...) qui signent une forme d'inversion de rôles en plaçant les parents en situation de dépendance vis-à-vis de leurs enfants, dont ils ont besoin comme « *cultural brokers* » (Fantino et Colak 2001 ; Betancourt *et al.* 2013). Pour l'enfant, la perception générale de ses parents peut être modifiée : de figures de soin culturellement compétentes et autonomes, ils deviennent des parents en perte de repères et peu familiers de leur nouvel environnement (Deng et Marlowe 2013). L'angoisse que vivent les parents peut se communiquer aux enfants (Smith *et al.* 2001), l'incertitude liée à l'éventualité d'un renvoi au pays pouvant favoriser, chez les enfants, la persistance de symptômes traumatiques (Heptinstall *et al.* 2004).

Une vision biomédicale étriquée ?

S'il éclaire une part de l'expérience des réfugiés, enfants comme adultes, le corpus d'études portant sur les difficultés auxquelles ils font face pose également ses limites. Plusieurs écrits sont portés par une vision biomédicale, souvent traumatocentrée, qui échoue à rendre compte de la complexité et de la diversité des expériences des réfugiés (Gemignani 2011 ; Watters 2007 ; Kinzie *et al.* 2006 ; Burstow 2003 ; Danieli 2007). En concentrant les savoirs autour des difficultés vécues par ces derniers, cette vision contribue à nourrir un discours axé sur leurs déficits plutôt que sur les forces dont ils sont également porteurs (Bertrand 2002 ; Rousseau 2003). Celles-ci sont mises en

lumière dans quelques études qui se penchent sur la question de la résilience chez les réfugiés (Yaylaci 2018), sur le pouvoir transformateur d'événements adverses marquant leur parcours (Silverman 2000), ou encore sur leurs capacités d'adaptation (Dako-Gyeke et Adu 2017; Clarke et Borders 2014).

Par ailleurs, la classification diagnostique sur laquelle reposent bien des études sur la santé mentale soulève des questions, notamment parce qu'elle occulte l'apport de savoirs non occidentaux dans la définition et la prise en charge de la souffrance des réfugiés (Suárez-Orozco et Robben 2000; Berman 2001). Finalement, la cartographie diagnostique peine à rendre compte d'une expérience dont les retentissements sont aussi à saisir dans leurs dimensions existentielles.

Exil, trauma et temps

L'exil forcé évoque une trajectoire de réactivité, suivant un mouvement hors plutôt que vers, la destination finale étant souvent méconnue (Bolzman 2014). Sur le plan temporel, les réfugiés font l'expérience d'un temps vécu tour à tour comme « *sticky* », « *suspended* », « *frenzied* » et « *ruptured* » (Griffiths 2014: 2001). Au temps souvent précipité du départ et à celui, bousculant, de l'arrivée, succède le temps de l'attente. Ce dernier est marqué par la lenteur des procédures administratives et la lourdeur de l'incertitude chronique. Le risque de rapatriement plombe ainsi l'attente d'une tension double qui rend le changement à la fois souhaitable et redoutable. Les sujets vivent entre deux pôles : « *one that simultaneously threatens imminent and absent change* » (*ibid.*: 1991).

Pour certains, la temporalité étroite de l'attente se conjugue à celle du trauma dont l'expérience des demandeurs d'asile porte souvent l'empreinte. L'ébranlement que signe le trauma sur le plan existentiel prend notamment la forme d'une perte de sens, l'absurdité mettant à mal non seulement l'entendement mais également une forme d'illusion fondamentale, la croyance en un monde stable, prévisible et sûr (Roussillon 2005). Cette perte laisse le sujet à découvert face au poids existentiel; le trauma l'atteint dans sa capacité à se projeter dans l'avenir, la confrontation avec la mort le rivant à une conscience aiguë de sa finitude, « *a skeletal consciousness* » (Stolorow 2007: 41).

Le trauma ne jette pas uniquement une ombre sur l'avenir, il conditionne également le présent: la mémoire traumatique se resserre autour de la reviviscence d'un passé qui prend le présent d'assaut. Cet empiétement du passé sur le présent fixe alors le sujet dans une temporalité ayant perdu

son épaisseur existentielle en altérant « *the sense of stretching along between past and futur* » (*ibid.* : 20).

Exil, trauma et identité

Le trauma induit une scissure temporelle entre l'avant et l'après, le sujet se retrouvant aux prises avec une impression d'étrangeté face au monde et à lui-même. L'aliénation se joue aussi de l'intérieur, introduisant une discontinuité dans le sentiment de soi (*ibid.*). Le décalage identitaire que crée le trauma se conjugue à celui provoqué par l'exil. Dans son étymologie même, le terme exil renvoie à l'expérience d'une non-appartenance, ses racines frayant avec la notion de bannissement (Rey 1998 : 1 363). L'expression évoque une forme d'extériorité qui fait également songer à l'écartèlement vécu par des réfugiés qui sont ici tout en étant restés là-bas :

« La non-équivalence entre ici et là montre tous ses avatars dans la clinique de l'exil, quand des sujets se condamnent des années durant, à être ici sans être là, sans parvenir à créer la concordance entre l'espace où ils se trouvent et le là de leur être. » (Benslama 2009 : 34)

Le sentiment d'étrangeté est également nourri par différentes formes d'exclusion vécues dans le pays d'accueil. Ainsi, le demandeur d'asile doit non seulement se familiariser avec un pays qui l'accueillera peut-être mais aussi s'y situer : la question du lieu – le « où suis-je ? » – laisse poindre celle, plus angoissante d'un point de vue identitaire, de la place (Payan 2010 : 189).

Celle-ci est à gagner. Michel Agier (2002) évoque le spectre de l'indésirabilité qui plane au-dessus du parcours des demandeurs d'asile, l'exclusion vécue dans le pays d'origine se prolongeant dans celui où ils cherchent refuge alors que se multiplient les barrières légales, économiques et socioculturelles à l'intégration (Carswell *et al.* 2011). Le « mythe du réfugié menteur » (Rousseau et Foxen 2006) ou l'« épreuve du soupçon » (Bolzman 2014 : 49) qui pèsent sur le témoignage des demandeurs d'asile, tout comme les perceptions ambivalentes vis-à-vis des étrangers en général (Rousseau 2000), illustrent bien la part d'inhospitalité à laquelle ils se heurtent également dans le pays hôte.

Les ateliers d'expression créative

L'art comme vecteur de transformation

C'est en tablant sur une approche reconnaissant les capacités des enfants sans désavouer leur souffrance que les ateliers d'expression créative ont été élaborés. Il s'agissait d'offrir des activités susceptibles de procurer du réconfort aux petits tout en soutenant les forces dont ils disposaient pour faire face à leurs difficultés. À cet égard, la formule des interventions par l'art et le jeu a fait ses preuves, tant dans les camps de réfugiés que dans les pays d'accueil (Andemicael 2011). Ce type de dispositif permet en effet de contourner les barrières linguistiques et de dégager un espace sûr où les enfants peuvent mettre en scène et transformer certaines expériences difficiles (ex. trauma, pertes) (Rousseau *et al.* 2005, 2012). En plus de favoriser le travail de deuil, d'élaboration des traumatismes et d'exploration identitaire, ce mode d'intervention peut également soutenir l'adaptation psychosociale des enfants en leur permettant d'approprier un rapport à l'autre fondé sur le respect de la différence des expériences et identités. Les activités artistiques sont alors moins utilisées pour revenir sur les souffrances du passé que pour créer de nouvelles alliances, construire leur capital social (McArdle et Spina 2007).

De plus, et cette dimension est particulièrement saillante dans le cas d'enfants demandeurs d'asile dont la situation est marquée par l'imprévisibilité et l'impuissance, il s'agit d'une approche qui facilite le recouvrement d'une certaine agentivité, l'enfant regagnant par le jeu et l'expressivité une forme de pouvoir sur le monde qui l'entoure (Harris 2009).

Les ateliers d'expression créative offerts aux enfants sur les sites d'accueil sont à distinguer de l'art-thérapie. De fait, le cadre d'intervention dans lequel ils s'inscrivaient ne permettait pas l'instauration d'une telle approche, en partie parce que la durée de séjour sur les sites était indéterminée. Certains enfants pouvaient assister à un seul atelier avant de partir sans préavis, d'autres restaient plus longtemps. Le dispositif d'animation devait ainsi s'adapter à ces engagements variables dans le temps.

Le modèle des premiers soins psychologiques

Les grands principes autour desquels étaient structurées les activités relevaient des premiers soins psychologiques (*psychological first aid*). Il s'agit d'une approche visant à offrir un soutien de base en contexte post-crise afin de réduire la détresse affective et ses séquelles à long terme sur la santé mentale des victimes (Forbes *et al.* 2011). Ce modèle, appliqué dans divers

contextes culturels et organisationnels, semble prometteur (Ramirez *et al.* 2013), bien que les études évaluatives se fassent encore rares (Shultz et Forbes 2013). Les premiers soins psychologiques reposent sur cinq grands principes : promouvoir le sentiment de sécurité ; favoriser les techniques qui contribuent à diminuer l'anxiété ; soutenir le sentiment de compétence personnelle et collective ; renforcer le soutien social et les liens d'attachement, et susciter l'espoir (Hobfoll *et al.* 2007).

Dans le cas des premiers soins psychologiques destinés aux enfants, l'accent est mis sur la restauration d'une certaine normalité, l'offre de réconfort et le repérage de besoins plus spécifiques en santé mentale (Ramirez *et al.* 2013). Des enfants ont, par exemple, profité des activités artistiques pour se confier sur des expériences difficiles et, pour certains, des références spécialisées ont été nécessaires.

Les premiers soins psychologiques peuvent être offerts en groupe, ce qui comporte des avantages évidents en matière d'économie de moyens et de temps. Il semble que l'approche groupale puisse également être bénéfique parce qu'elle permet, entre autres, le partage expérientiel, la normalisation des réactions et le soutien entre pairs (Johnstone 2007). Cependant, le format de groupe peut poser des défis pour l'animation, notamment parce que les activités doivent être adaptées à plusieurs niveaux développementaux (Plummer *et al.* 2008). Les animateurs ont d'ailleurs soulevé cette question, de même que la difficulté de répondre aux besoins élevés de plusieurs enfants en même temps.

Musique et portage : de la fonction hébergeante à la fonction transformatrice

Si l'appellation de premiers soins psychologiques est relativement récente, les principes sur lesquels ces interventions reposent sont bien connus en psychologie. Ils relèvent notamment de la thérapie de soutien, qui vise le renforcement des capacités d'adaptation du sujet (Perrot 2006). Cette approche est dite « recouvrante » par opposition aux approches classiques considérées comme « découvranes », c'est-à-dire centrées sur l'analyse des conflits intrapsychiques (Guertin 1986). Elle cible les forces du sujet pour les nourrir et place l'accent sur la reconnaissance de ses besoins, tant sur le plan concret que symbolique. Ce type de soutien se prête particulièrement à ce que Roussillon (2005) a appelé la clinique de la survivance psychique en insistant sur l'importance, notamment dans le travail auprès de personnes

victimes de traumatismes extrêmes, de d'abord comprendre et soutenir les stratégies de survie qu'elles ont elles-mêmes mises en place. Par exemple, les animateurs ont dû revoir la plupart des activités pour s'ajuster aux besoins des enfants, lesquels se situaient souvent à un niveau développemental plus bas que celui de leur âge réel. Les ateliers ont ainsi été réaménagés afin de prendre en compte ce mouvement régressif, forme de repli protecteur typique chez les enfants en situation de stress.

Sur le plan relationnel, l'élan régressif des enfants s'est aussi manifesté par une recherche avide d'attention. Le climat était souvent agité dans les groupes, les enfants allant parfois jusqu'au conflit pour avoir l'attention des adultes et les crises n'étant pas rares chez les plus jeunes. Le besoin de réassurance prenait fréquemment la forme d'une recherche de contacts physiques, les enfants demandaient à être pris dans les bras et s'agrippaient aux animateurs au point de les épuiser. Ces comportements mettent en scène une forme de retour à une dépendance extrême de l'enfant face à son environnement par un « attachement à la présence » (Guimaraes 2007 : 66). Ils peuvent aussi sous-tendre une demande de contenance, qui se lit autant en termes de portage physique qu'affectif.

D'abord défini par Donald Winnicott (1969) en référence à la capacité de la mère à soutenir physiquement et psychiquement l'enfant, le portage (*holding*) joue essentiellement un rôle protecteur contre les expériences, souvent angoissantes, que ce dernier vit dès la naissance. La fonction de réceptacle que la mère joue alors pour accueillir les perceptions sensorielles ressenties par l'enfant peut être mise en parallèle avec ce que René Kaës (2012 : 643) a appelé la contenance hébergeante, espace premier qui recueille « ce qui n'a pas trouvé de lieu ».

Les crises de pleurs ou de colère, fréquentes chez les enfants lors des ateliers, laissaient croire qu'une certaine décharge s'opérait durant les activités. La musique était parfois utilisée pour endiguer ces débordements. Comme fond sonore, elle a contribué à favoriser la concentration des plus agités lorsque quelques jeunes, dans les groupes d'adolescents, avaient du mal à rester attentifs. Les animateurs ont observé qu'une musique apaisante en fond sonore recentrait les énergies du groupe sur l'activité. Le recours à des mélodies signant le début ou la fin des ateliers a également facilité les transitions vécues souvent difficilement par les plus jeunes qui peinaient à se séparer de leurs parents ou des animateurs : la musique utilisée en rituel d'ouverture ou de fermeture des ateliers semblait rassurer les enfants en traçant les pourtours d'un espace-temps à partir duquel ils pouvaient se

situer. À quelques occasions, lors de crises importantes chez les tout-petits, les animateurs sont parvenus à calmer les enfants par des berceuses ou alors à canaliser leur colère en leur offrant de jouer de la musique :

Mamadou est un petit garçon de trois ans que sa maman, exténuée, avait déposé dans les bras d'un enfant du groupe plus âgé, filant sans se retourner alors qu'il hurlait, avant que les animatrices puissent la retenir. Après avoir essayé sans succès de calmer Mamadou, une des animatrices l'a pris dans ses bras pour essayer de retrouver sa mère, en vain. Impuissante, elle s'est mise à chanter. L'enfant s'est tranquilisé et, sans la regarder, a commencé à fredonner aussi. La chanson dont elle l'enveloppait semblait lui procurer un support qui lui permettait, en la rejoignant dans le chant, de se calmer.

À cinq ans, Awa était crainte à la fois par les animatrices et par les autres enfants du groupe. Habitée d'une colère dévastatrice, elle détruisait, tapait, criait et se roulait par terre dans un vacarme qui paralysait le groupe. Un jour qu'elle était en crise, une animatrice se plaça à côté d'elle avec un tambour. D'abord surprise et un peu courroucée, Awa sauta rapidement sur ses pieds pour empoigner les baguettes. Le tambour lui donnait une voix puissante et un rythme qui l'habitait et la calmait.

Dans ces deux exemples, la musique semble avoir aidé les enfants à contenir des émotions qui les submergeaient. Sa portée délimitatrice peut renvoyer à des accrochages affectifs lointains, la musique se tenant pour ainsi dire dans les « parages de l'originaire » (Dufrenne 1987 : 200). En quelque sorte, l'enfant discerne les contours du monde d'abord par l'ouïe, dont l'acquisition précède de loin celle de la vision⁴. C'est ainsi, à partir d'une enveloppe première que Didier Anzieu (1985) a nommée « l'enveloppe sonore du soi », que s'érige l'identité.

Du bain sonore dans lequel est plongé le fœtus se détachent certains rythmes (par exemple, les battements cardiaques de la mère) et intonations. Les voix humaines ressortent du bruit de fond, une partie du spectre vocal de la mère étant non seulement transmis mais reconnu et privilégié parmi

4. De fait, les études neuropsychologiques permettent de croire que près de 90 % des stimuli assimilés par le fœtus le sont par voie acoustique (Fridman 1993 ; Gellrich 1993). La voix humaine est très tôt discriminée, ce que corroborent des études montrant que des bébés se souvenaient de chansons entendues lorsqu'ils étaient encore dans le ventre de leur mère (Gilroy et Lee 1995 ; Janus 1997).

d'autres (Castarède 2005). À travers les vocalises qu'il produit plus tard, le tout-petit joue non seulement avec les sons et en perçoit les vibrations, mais s'écoute et *se ressent à travers eux* (Groslezat 2012).

Ainsi, l'endiguement de la crise de Mamadou relève peut-être autant de l'air chanté par l'animatrice que de l'écoute qu'il s'accorde lui-même en fredonnant à son tour cet air. Quant aux percussions, elles permettent à Awa d'exprimer sa colère d'une façon qui ne la déborde plus. Dans les deux cas, la musique semble avoir favorisé non seulement la contenance mais aussi la transformation de l'expérience des deux enfants sur le plan symbolique. Elle se pose alors davantage comme conteneur, entendu au sens de Kaës (2012), en offrant, au-delà de la fonction hospitalière, une fonction transformatrice.

La musique comme ressource symbolique

Il est arrivé que les animateurs offrent aux jeunes la possibilité de choisir eux-mêmes la musique qu'ils souhaitaient faire jouer lors des ateliers. À l'aide d'une application à laquelle ils accédaient grâce aux téléphones cellulaires des animateurs, ils pouvaient sélectionner les pièces musicales voulues. L'accès à Internet étant réduit sur les sites, cette pratique a rapidement créé l'engouement. Dans un groupe à forte prédominance de jeunes d'origine nigérienne, par exemple, ce moment est devenu l'occasion pour eux de faire découvrir aux animateurs leurs artistes contemporains du Niger préférés. L'enthousiasme était palpable : les jeunes se serraient autour du téléphone pour taper frénétiquement le nom de leurs musiciens préférés, parfois sans même attendre la fin d'une chanson avant d'en entamer une autre.

L'emballement n'était cependant pas exempt de tension. Certains jeunes, également nigériens, ont protesté contre cette musique dans laquelle ils ne se reconnaissaient plus, lui préférant le hip-hop américain. Beaucoup d'entre eux avaient vécu de longues années aux États-Unis ; ils ont expliqué que leur désir d'écouter du hip-hop était lié à la tristesse d'avoir dû quitter ce pays. La musique prenait ainsi valeur de marqueur identitaire : à travers la diversité de leurs choix musicaux, ils négociaient leurs (dés)appartenances culturelles. La musique pouvait aussi servir de passeur entre différents univers culturels, certains jeunes naviguant entre des styles variés rappelant tantôt la culture d'origine, tantôt celles d'ailleurs connus ou rêvés. À d'autres moments, la musique se faisait carte de visite : contournant les barrières linguistiques, elle permettait aux jeunes d'entrer en relation en échangeant sur leurs goûts respectifs et en se donnant à entendre leurs chansons préférées. Le fait d'écouter

ensemble, que ce soit les chansons qu'ils avaient choisies ou celles que les animateurs mettaient en arrière-fond lors d'activités, constituait aussi, en ce sens, une façon de se relier.

Les formes de continuité auxquelles la musique permettait d'accéder revêtaient une importance particulière pour ces jeunes dont le parcours migratoire était marqué par différentes ruptures. Son potentiel de médiation se déclinait tant sur le plan affectif que social et culturel, et rejoint, en ce sens, les propos de Kadianaki et Zittoun (2014 : 194) au sujet des ressources symboliques pouvant prendre valeur de « régulateur sémiotique » :

« We suggest that symbolic resources can be used as semiotic regulators to facilitate the process of dealing with the rupture by mediating the relationship of individuals with: (1) one's self and inner feelings; (2) social others by creating understanding, and transforming social relationships; and (3) social reality by facilitating understanding of the social world and positioning of the self in it. »

Musique et temps

Les familles devaient non seulement composer avec les défis de la transition mais également avec ceux de l'indétermination puisque la précarité de leur statut se doublait de la non-reconnaissance de leur destination finale. Certains seraient uniquement de passage dans le pays, d'autres s'y installeraient mais pour l'instant, personne ne savait.

Dans les centres d'accueil temporaires, les enfants évoluaient dans une forme de temps suspendu. L'éclatement de leur cadre temporel s'illustrait jusque dans l'inadéquation des lieux, au départ éclairés jusqu'à tard, qui compromettaient les heures de sommeil des enfants et les laissaient éreintés. Les activités artistiques de même que les cours de français ont peu à peu contribué à offrir des repères à partir desquels la semaine se découpait. Cette forme de remise en branle du temps se jouait, à une autre échelle, lors des activités musicales.

Le temps de la musique, son rythme et ses motifs, s'ouvre sur un jeu complexe entre unisson et divergence, éloignement et réunion, écart et résolution (Pautrot 1994). Alors qu'elle met en scène une succession de parties qui s'opposent ou s'étagent, la musique se déploie également sur une alternance entre des éléments familiers et inconnus. Intercalé entre des passages

différents, le refrain, par exemple, signe le retour du familier. Cet équilibre dynamique entre variabilité et régularité s'ouvre sur un espace protégé sans être clos, un espace accueillant.

Musique et espace

La musique dans laquelle se plongeaient les enfants dessinait les frontières d'un espace habitable, d'un territoire mobile (Deleuze et Guattari 1991). Ces espaces permettaient une forme de mobilité particulièrement significative dans un lieu où les familles se trouvaient en semi-liberté à cause des contraintes liées à leur statut. Pour certains, il s'agissait de s'absenter grâce à la musique afin de regagner un ailleurs rassurant en mettant entre parenthèses les exigences d'un présent trop lourd ou anxiogène. La musique se faisait alors refuge, permettant une forme d'échappatoire salvatrice.

La notion de refuge peut également être entendue dans ses résonances avec la promiscuité qu'imposait la vie dans les sites d'accueil temporaires. Les jeunes et leurs familles disposaient certes de certains espaces intimes, mais ceux-ci étaient restreints et peu investis puisque prêtés à très court terme. Les autres lieux étaient à partager avec des inconnus. La musique pouvait permettre aux jeunes d'approprier ces lieux impersonnels. Des adolescents ont ainsi confié aux animateurs qu'ils se seraient sentis plus à l'aise s'ils avaient pu faire jouer leur musique dans les lieux communs comme la cafétéria. Leur remarque met en lumière la façon dont la musique peut permettre de négocier le rapport à l'espace (DeNora 2013) : en remplissant un espace anonyme d'une musique familière, ces jeunes aspiraient peut-être aussi à s'y reconnaître davantage.

Conclusion

Les ateliers d'expression créative ont été déployés dans l'urgence auprès d'enfants vivant dans des conditions de précarité extrême. Conçus pour soutenir ces derniers lors d'une période de transition exigeante, les ateliers ont permis de réfléchir aux contours d'une intervention marquée par diverses contraintes. Matérielles d'abord, les espaces alloués aux ateliers d'expression artistique sur les sites d'accueil étant souvent mal adaptés à ce genre d'activités. Les animateurs ont par exemple rapporté que certains locaux dont les murs étaient vitrés permettaient difficilement de préserver l'intimité du groupe et, par ricochet, complexifiaient l'instauration d'un espace sécurisant. Dans d'autres contextes, c'était l'absence de porte dans

les locaux qui constituait un défi, les animateurs ayant du mal à contenir le groupe dans un espace en quelque sorte troué dans lequel les enfants entraient et sortaient sans cesse.

De plus, à l'heure où les discours haineux et xénophobes montent partout à travers le monde (Levin et Grisham 2016; European Union Agency for Fundamental Rights 2018), l'accueil des demandeurs d'asile divise l'opinion publique, au Québec comme ailleurs. L'ouverture de sites temporaires s'inscrivait donc dans un climat sociopolitique polarisé. Ainsi, l'équipe a dû demeurer discrète quant aux activités qu'elle y déployait, assurant une certaine opacité aux frontières du projet. Il s'agissait d'éviter que l'initiative des ateliers soit instrumentalisée par un discours politique qui dénonce l'octroi de ressources à des populations sans statut.

La précarité de ces lieux de passage reflète donc aussi une hospitalité de plus en plus compromise. Dans sa portée hospitalière comme dans son impermanence, la musique autour de laquelle certaines activités d'expression créative s'articulaient faisait ainsi écho à ces lieux d'accueil éphémères (ou temporaires). Si la musique peut s'ouvrir sur des espaces habitables, ceux-ci portent aussi la marque de la précarité; ils se dessinent à même la réceptivité du sujet, le pouvoir de la musique résidant notamment dans ce consentement à être atteint (Leclerc 2012). Considérant qu'être atteint peut s'entendre à la fois comme être touché et être transformé, il y aurait peut-être lieu de prendre appui sur cette « pensée de l'atteinte » (Leclerc 2004) pour réfléchir aux questions qui se posent autour de l'accueil des demandeurs d'asile? Les affinités qui lient cette atteinte consentie à une hospitalité solidaire pourraient alors être envisagées.

Bibliographie

AGIER Michel, 2002. *Aux bords du monde, les réfugiés*, Paris, Flammarion.

ALMQVIST Kjerstin et BROBERG Anders G., 2003. «Young children traumatized by organized violence together with their mothers: The critical effects of damaged internal representations», *Attachment & Human Development*, vol. 5, n° 4: 367-380.

ANDEMICAEL Awet, 2011. *Positive Energy. A review of the role of artistic activities in refugee camps*, Genève, United Nations High Commissioner for Refugees.

ANZIEU Didier, 1985. *Le Moi-peau*, Paris, Dunod.

BENSLAMA Fethi, 2009. «Exil et transmission, ou mémoire en devenir», *Le français aujourd'hui*, vol. 3, n° 166: 33-41.

BERMAN Helene, 2001. «Children and war: Current understandings and future directions», *Public Health Nursing*, vol. 18, n° 4: 243-252.

BERTRAND Michèle, 2002. «Psychologie et psychanalyse devant les traumatismes de guerre», *Champ psychosomatique*, vol. 4, n° 28: 97-112.

- BETANCOURT Theresa, MEYERS-OKHI Sarah E., CHARROW Alexandra P. et TOL Wietse A., 2013.** «Interventions for children affected by war: An ecological perspective on psychosocial support and mental health care», *Harvard Review of Psychiatry*, vol. 21, n° 2: 70-91.
- BETANCOURT Theresa, ABDI Saïda, ITO Brandon, LILIENTHAL Grace M., AGA-LAB Naima et ELLIS Heidi, 2015.** «We left one war and came to another: Resource loss, acculturative stress, and caregiver-child relationships in Somali refugee families», *Cultural Diversity and Ethnic Minority Psychology*, vol. 21, n° 1: 114-125.
- BOLZMAN Claudio, 2014.** «Exil et errance», *Pensée plurielle*, vol. 1, n° 35: 43-52.
- BURSTOW Bonnie, 2003.** «Toward a radical understanding of trauma and trauma work», *Violence Against Women*, vol. 9, n° 11: 1 293-1317.
- CARSWELL Kenneth, BLACKBURN Pennie et BARKER Chris, 2011.** «The relationship between trauma, post-migration problems and the psychological well-being of refugees and asylum seekers», *International Journal of Social Psychiatry*, vol. 57, n° 2: 107-119.
- CASTARÈDE Marie-France, 2005.** «Avant-propos», in Marie-France Castarède et Gabrielle Konopczynski (dir.), *Au commencement était la voix*, Toulouse, Érès: 27-32 (La vie de l'enfant).
- CLARKE Leah et BORDERS DiAnne, 2014.** «"You got to apply a seriousness": A phenomenological inquiry of Liberian refugees' coping», *Journal of Counseling & Development*, vol. 92: 294-303.
- COOK Benjamin, ALEGRÍA Margarita, LIN Julia Y. et GUO Jing, 2009.** «Pathways and correlates connecting Latinos' mental health with exposure to the United States», *American Journal of Public Health*, vol. 99, n° 12: 2 247-2 254.
- DAKO-GYEKE Mavis et ADU Ernestina, 2017.** «Challenges and coping strategies of refugees: Exploring residual Liberian refugees' experiences in Ghana», *Qualitative Social Work*, vol. 16, n° 1: 96-112.
- DANIELI Yael, 2007.** «Assessing trauma across cultures from a multigenerational perspective», in John P. Wilson et Catherine So-kum Tang, *Cross-Cultural Assessment of Psychological Trauma and PTSD*, New York, Springer: 65-89.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, 1991.** *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit (Critique).
- DENG Santino Atem et MARLOWE Jay, 2013.** «Refugee resettlement and parenting in a different context», *Journal of Immigrant & Refugee Studies*, vol. 11, n° 4: 416-430.
- DeNORA Tia, 2013.** *Music Asylums: Wellbeing through Music in Everyday Life*, Farnham, Ashgate.
- DUFRENNE Mikel, 1987.** *L'œil et l'oreille*, Montréal, Éditions de l'Hexagone.
- EISENBRUCH Maurice, 1991.** «From post-traumatic stress disorder to cultural bereavement: Diagnosis of Southeast Asian refugees», *Social Science & Medicine*, vol. 33, n° 6: 673-680.
- EUROPEAN UNION AGENCY FOR FUNDAMENTAL RIGHTS, 2018.** *Rapport sur les droits fondamentaux 2018*, en ligne: <https://fra.europa.eu/sites/default/files/fra_uploads/fra-2018-fundamental-rights-report-2018-opinions_fr.pdf> [dernière consultation avril 2020].
- FANTINO Ana Marie et COLAK Alice, 2001.** «Refugee children in Canada: Searching for identity», *Child Welfare*, vol. 80, n° 5: 587-596.
- FAZEL Mina, WHEELER Jeremy et DANESH John, 2005.** «Prevalence of serious mental disorder in 7,000 refugees settled in Western countries: A systematic review», *The Lancet*, vol. 365, n° 9467: 1 309-1 314.
- FORBES David, LEWIS Virginia, VARKER Tracey, PHELPS Andrea, O'DONNELL Meghan, WADE Darryl J., RUZEK Joseph I., WATSON Patricia, BRYANT Richard A. et CREAMER Mark, 2011.** «Psychological first aid following trauma: implementation and evaluation framework for high-risk organizations», *Psychiatry*, vol. 74, n° 3: 224-239.

FRIDMAN Ruth, 1993. « Proto-rhythms: Music in prenatal and postnatal life », in Thomas Blum (dir.), *Prenatal Perception, Learning, and Bonding*, Berlin/Seattle, Leonardo Publishers: 247-252.

GELLRICH Martin, 1993. « Development of musicality before birth and in early childhood », in Thomas Blum (dir.), *Prenatal Perception, Learning, and Bonding*, Berlin/Seattle, Leonardo Publishers: 279-306.

GEMIGNANI Marco, 2011. « The Past if Past: The use of memories and self-healing narratives in refugees from the Former Yugoslavia », *Journal of Refugee Studies*, vol. 24, n° 1: 132-156.

GILROY Andrea et LEE Colin, 1995. *Art and Music: Therapy and Research*, New York/Hove, Routledge.

GRIFFITHS Melanie B. E., 2014. « Out of time: The temporal uncertainties of refused asylum seekers and immigration detainees », *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 40, n° 12: 1991-2009.

GROSLÉZIAT Chantal, 2012. « Musique en herbe », *Spirale*, vol. 3, n° 63: 120-127.

GROSS Corina Salis, 2004. « Struggling with imaginaries of trauma and trust: The refugee experience in Switzerland », *Culture, Medicine and Psychiatry*, vol. 28, n° 2: 151-167.

GUERTIN Marie, 1986. « Psychothérapie de soutien ou soutien en psychothérapie: une réflexion nécessaire sur le travail en psychiatrie de secteur », *Santé mentale au Québec*, vol. 11, n° 2: 149-155.

GUIMARAES Rosa, 2007. « Un outil technique précieux: le travail de soutien au Moi de l'enfant », *Le Coq-héron*, vol. 1, n° 188: 63-72.

HARRIS David Alan, 2009. « The paradox of expressing speechless terror: Ritual liminality in the creative arts therapies' treatment of post-traumatic distress », *The Arts in Psychotherapy*, vol. 36, n° 2: 94-104.

HEPTINSTALL Ellen, SETHNA Vaheshta et TAYLOR Eric, 2004. « PTSD and depression in

refugee children », *European Child & Adolescent Psychiatry*, vol. 13, n° 6: 373-380.

HOBFOLL Stevan, WATSON Patricia, BELL Carl C., BRYANT Richard A., BRYMER Melissa J., FRIEDMAN Matthew J., FRIEDMAN Merle, GERSONS Berthold P. R., DE JONG Joop T. V. M., LAYNE Christopher M., MAGUEN Shira, NERIA Yuval, NORWOOD Ann E., PYNOOS Robert S., REISSMAN Dori, RUZEK Josef I., SHALEV Arie Y., SOLOMON Zahava, STEINBERG Alan M. et URSANO Robert J., 2007. « Five essential elements of immediate and mid-term mass trauma intervention: empirical evidence », *Psychiatry*, vol. 70, n° 4: 283-315.

JANUS Ludwig, 1997. *The Enduring Effects of Prenatal Experience: Echoes from the Womb*, Londres, Jason Aronson.

JOHNSTONE Margaret, 2007. « Disaster response and group self-care », *Perspectives in Psychiatric Care*, vol. 43, n° 1: 38-40.

KADIANAKI Irini et ZITTOUN Tania, 2014. « Catalysts and regulators of psychological change in the context of immigration ruptures », in Kenneth R. Cabell et Jaan Valsiner (dir.), *The Catalyzing Mind: Beyond Models of Casuality*, New York, Springer: 191-207.

KAËS René, 2012. « Conteneurs et métaconteurs », *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, vol. 2, n° 2: 643-660.

KINZIE David J., CHENG Keith, TSAI Jenny et RILEY Crystal, 2006. « Traumatized refugee children: The case for individualized diagnosis and treatment », *Journal of Nervous & Mental Disease*, vol. 194, n° 7: 534-537.

LECLERC Josée, 2004. *Art et psychanalyse: pour une pensée de l'atteinte*, Montréal, XYZ Éditeur.

—, 2012. *Quand l'image s'écrit: figures de l'atteinte dans le témoignage d'artistes*, Montréal, Liber (Voix psychanalytiques).

LEVIN Brian et GRISHAM Kevin, 2016. *Special Status Report. Hate Crime in the United States. 20 State Compilation of Official Data*, San Bernardino, California State University, Center for the Study of Hate and Extremism, en ligne:

<https://csbs.csusb.edu/sites/csusb_csbs/files/SPECIAL_%20STATUS_%20REPORT_%20Final_%20Draft.pdf> [dernière consultation avril 2020].

LINDERT Jutta, EHRENSTEIN Ondine S. von, PRIEBE Stefan, MIELCK Andreas et BRÄHLER Elmar, 2009. «Depression and anxiety in labor migrants and refugees: A systematic review and meta-analysis», *Social Science & Medicine*, vol. 69, n° 2: 246-257.

MAZUR Virginie, CHAHRAOUI Khadija et BISSLER Ludivine, 2015. «Psychopathologies des demandeurs d'asile en Europe, traumatisme et fonctionnement défensif», *L'Encéphale*, vol. 41, n° 3: 221-228.

McARDLE Felicity A. et SPINA Nerida, 2007. «Children of refugee families as artists: Bridging the past, present and future», *Australasian Journal of Early Childhood*, vol. 32, n° 4: 50-53.

NICHOLL Catherine et THOMPSON Andrew R., 2004. «The psychological treatment of Post Traumatic Stress Disorder (PTSD) in adult refugees: A review of the current state of psychological therapies», *Journal of Mental Health*, vol. 13, n° 4: 351-362.

PALIC Sabina et ELKLIT Ask, 2011. «Psychosocial treatment of posttraumatic stress disorder in adult refugees: A systematic review of prospective treatment outcome studies and a critique», *Journal of Affective Disorders*, vol. 131, n° 1-3: 8-23.

PAUTROT Jean-Louis, 1994. *La musique oubliée. La Nausée, L'Écume des jours, À la recherche du temps perdu, Moderato Cantabile*, Paris, Librairie Droz.

PAYAN Ségolène, 2010. «Du déplacement au sentiment d'exil», *Recherches en psychanalyse*, vol. 1, n° 9: 171-182.

PERNICE Regina et BROOK Judith, 1994. «Relationship of migrant status (refugee or immigrant) to mental health», *International Journal of Social Psychiatry*, vol. 40, n° 3: 177-188.

PERROT Édouard de, 2006. *La psychothérapie de soutien : une perspective psychanalytique*,

Belgique, De Boeck Supérieur (Carrefour des psychothérapies).

PLUMMER Carol A. et al., 2008. «Practice challenges in using psychological first aid in a group format with children: A pilot study», *Brief Treatment and Crisis Intervention*, vol. 8, n° 4: 313-326.

RAMIREZ Marizen, HARLAND Karisa, FREDERICK Maisha, SHEPHERD Rhoda, WONG Marleen et CAVANAUGH Joseph E., 2013. «Listen Protect Connect for traumatized schoolchildren: A pilot study of psychological first aid», *BMC Psychology*, vol. 1: art. 26.

REY Alain (dir.), 1998. *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert.

ROUSSEAU Cécile, LACROIX Louise, SINGH Abha, GAUTHIER Marie-France et BENOIT Maryse, 2005. «Creative expression workshops in school: Prevention programs for immigrant and refugee children», *The Canadian Child and Adolescent Psychiatry Review*, vol. 14, n° 3: 77-80.

ROUSSEAU Cécile, ARMAND Françoise, LAURIN-LAMOTHE Audrey, GAUTHIER Marie-France et SABOUNDJIAN Rita, 2012. «Innovations in Practice: A pilot project of school-based intervention integrating drama and language awareness», *Child and Adolescent Mental Health*, vol. 17, n° 3: 187-190.

ROUSSEAU Cécile et FOXEN Patricia, 2006. «Le mythe du réfugié menteur : un mensonge indispensable ?», *L'évolution psychiatrique*, vol. 71, n° 3: 505-520.

ROUSSEAU Cécile, 2000. «Les réfugiés à notre porte : violence organisée et souffrance sociale», *Criminologie*, vol. 33, n° 1: 185-201.

—, 2003. «L'horreur et l'humanité», *Frontières*, vol. 15, n° 2: 60-62.

ROUSSILLON René, 2005. «Les situations extrêmes et la clinique de la survivance psychique», in Jean Furtos et Christian Laval (dir.), *La santé mentale en actes : de la clinique au politique*, Ramonville-Saint-Agne, Érès: 221-238.

SCHWEITZER Robert D., BROUGH Mark, VROMANS Lyn et ASIC-KOBE Mary, 2011.

« Mental health of newly arrived Burmese refugees in Australia: Contributions of pre-migration and post-migration experience », *Australian and New Zealand Journal of Psychiatry*, vol. 45, n° 4 : 299-307.

SHULTZ James M. et FORBES David, 2013. « Psychological First Aid: Rapid proliferation and the search for evidence », *Disaster Health*, vol. 1, n° 2 : 1-10.

SILVERMAN Phyllis Rolfe, 2000. *Never Too Young to Know: Death in Children's Lives*, New York/Oxford, Oxford University Press.

SMITH Patrick, PERRIN Sean, YULE William et RABE-HESKETH Sophia, 2001. « War exposure and maternal reactions in the psychological adjustment of children from Bosnia-Herzegovina », *The Journal of Child Psychology and Psychiatry*, vol. 42, n° 3 : 395-404.

STATISTIQUES CANADA, 2018. *Demandes d'asile par année - 2018*, en ligne : <<https://www.canada.ca/fr/immigration-refugies-citoyennete/services/refugies/demandes-asile/demandes-asile-2018.html>> [dernière consultation avril 2020].

STOLOROW Robert D., 2007. *Trauma and Human Existence: Autobiographical, Psycho-*

analytic, and Philosophical Reflections, New York, Analytic Press.

SUÁREZ-OROZCO Marcelo et ROBEN Antonius C. G. M., 2000. « Interdisciplinary perspectives on violence and trauma », in Antonius C. G. M. Robben et Marcelo Suárez-Orozco (dir.), *Cultures under Siege: Collective Violence and Trauma*, Cambridge/New York, Cambridge University Press : 1-42.

VERNBERG Eric M., STEINBERG Alan M., JACOBS Anne, BRYMER Melissa J., WATSON Patricia Jane, OSOFSKY Joy D., LAYNE Christopher M., PYNOOS Robert S. et RUZEK Josef I., 2008. « Innovations in disaster mental health: Psychological first aid », *Professional Psychology: Research and Practice*, vol. 39, n° 4 : 381-388.

WATTERS Charles, 2007. « Refugees at Europe's borders: The moral economy of care », *Transcultural Psychiatry*, vol. 44, n° 3 : 394-417.

WINNICOTT Donald W., 1969. *The Child, the Family and the Outside World*, Londres, Penguin Books.

YAYLACI Fatima Tuba, 2018. « Trauma and resilient functioning among Syrian refugee children », *Development and Psychopathology*, vol. 30, n° 5 : 1 923-1 936.

Écouter pour survivre : musique classique et conflit dans le roman musico-littéraire

Katie Harling-Lee

« L'absence de bombardement ressemble presque à de la musique »,
Le violoncelliste de Sarajevo

Introduction

Le violoncelliste de Sarajevo de Steven Galloway (2009) est une exploration fictionnelle des moyens par lesquels la musique peut contribuer à la résolution des conflits. Le récit se déroule lors du siège de Sarajevo (1992-1996) et relate l'expérience musicale de trois citoyens de la ville qui entendent un violoncelliste jouer dans les rues en ruines¹. L'image d'un homme jouant du violoncelle dans une ville assiégée pourrait sembler une illustration grossièrement romantique de la guerre, mais Galloway s'est inspiré d'événements historiques pour écrire *Le violoncelliste de Sarajevo* : en 1992, Vedran Smailović a joué l'*Adagio* d'Albinoni vingt-deux jours de suite, en hommage aux vingt-deux victimes d'une explosion survenue alors qu'elles faisaient la queue pour du pain. Cet événement a suscité l'intérêt du monde entier et a inspiré de nombreuses œuvres, dont le roman de Galloway, bien

1. Le siège s'inscrit dans le cadre du conflit bosniaque. Pour plus de contextualisation, voir Gallagher (2003).

qu'il n'ait aucun lien avec Sarajevo². Je qualifierais ce texte, par sa description de la complexité des expériences d'écoute personnelles, de « roman musico-littéraire ». Avec *Le violoncelliste de Sarajevo* comme objet d'étude, et en me fondant sur l'approche interdisciplinaire de la recherche musico-littéraire proposée par Smith (2016), je tenterai d'illustrer comment l'analyse du roman musico-littéraire peut contribuer de manière significative au débat autour du recours à la musique pour la sortie de la violence et pour atteindre des situations de post-conflit.

Publié pour la première fois en 2008, *Le violoncelliste de Sarajevo* a été sélectionné par de nombreux prix, salué comme « un travail d'expert, [...] une œuvre maîtrisée et subtile » (Green 2008 [toutes les traductions sont de l'éditeur]). Ce roman a fait l'objet de peu de travaux d'analyse critique, principalement du fait de sa publication relativement récente³. Au moment de sa publication, Vedran Smailović, le véritable « violoncelliste de Sarajevo », a exprimé sa colère de se voir exploité dans ce récit, ce à quoi Galloway a répondu que les actions de Smailović étaient publiques, et donc libres d'être reprises dans des œuvres de fiction (Sharrock 2008). Galloway lui-même n'a aucun lien direct avec la ville de Sarajevo et n'a pas connu le siège. Cependant, Malcolm Brabant, un correspondant de guerre travaillant pour la BBC à Sarajevo lors du siège et qui a rencontré Smailović, a estimé que Galloway avait su traduire les réalités du siège : « Personnellement, je pense que ce livre a bien saisi le climat de Sarajevo. Et c'est assez spectaculaire, étant donné que l'auteur ne s'y trouvait pas à l'époque »⁴. La chronologie du roman de Galloway ne suit pas une ligne historique précise, et il ne fait aucune mention explicite du contexte politique à Sarajevo⁵. Au sujet de la conception du violoncelliste dans le roman, Galloway a expliqué dans une interview qu'il n'avait pas cherché à le rencontrer lors de l'écriture, « parce que les personnages passent beaucoup de temps [...] à spéculer sur les intentions du

2. Voir Burns (1992) et Wellburn (2002).

3. Le roman de Galloway figure dans la liste de Monroe *et al.* (2014) de romans traitant de l'humanité en temps de guerre; Banita (2010) place Galloway dans un ensemble plus large de littérature canadienne sur la Bosnie; Forrest (2011) signale que le texte de Galloway s'inspire de Smailović mais se sert aussi, de manière très discutable, du roman comme source historique concernant l'*Adagio* d'Albinoni.

4. Correspondance privée. En 1992, Brabant a interviewé Smailović et enregistré sa performance, dont on peut entendre des extraits dans Lunt (2014).

5. La postface indique : « J'ai été obligé de condenser sur un peu moins d'un mois une durée de trois ans. J'espère toutefois que l'esprit de l'ouvrage est fidèle à la réalité historique » (voir Galloway 2009 : 295 et note 12).

violoncelliste [...]. Je voulais être aussi aveugle qu'eux, pour ce qui était des réponses concrètes » (Galloway 2008). De ce fait, il n'y a qu'un seul chapitre, court, en forme de prologue, écrit du point de vue du violoncelliste. Le récit alterne ensuite les perspectives de trois personnages prisonniers du conflit à Sarajevo : Flèche, une tireuse d'élite de 28 ans, moralement engagée, qui se bat pour la ville⁶; Kenan, mari et père dont la priorité est d'aller chercher de l'eau pour sa famille; et Dragan, un homme de 64 ans qui passe la totalité du récit à essayer de traverser un carrefour défendu par un sniper. En suivant ces personnages à travers la ville, nous découvrons non seulement comment Galloway se représente la performance du violoncelliste au milieu des bruits et des scènes de guerre, mais aussi l'impact possible de cette expérience d'écoute.

L'étude de la musique dans la littérature est abordée sous des angles très divers. Wolf (1999) théorise l'usage de la musique pour structurer la littérature mais rejette l'importance d'une thématisation explicite (*ibid.* : 55-57, 231-232)⁷; Petermann (2014) développe ensuite cette approche, définissant « le roman musical » comme « musical non pas principalement en termes de contenu, mais dans sa forme même » (*ibid.* : 2). L'étude de l'usage thématique de la musique dans la fiction est donc une évolution récente, fort bienvenue. Par contraste avec le « roman musical » de Petermann, j'ai identifié ce que j'appelle le « roman musico-littéraire » : un roman qui aborde thématiquement des questions de musicologie et de philosophie de la musique tout au long de son récit⁸. Le roman musico-littéraire, dont *Le violoncelliste de Sarajevo* est un exemple, nécessite une approche analytique interdisciplinaire⁹. Benson (2006) définit les études musico-littéraires comme « une attention nouvelle portée à la littérature par la musicologie, et une conscience nouvelle de la musicologie de la part des études littéraires », introduisant le concept de « musique littéraire » : une « musique produite par le récit dont

6. Flèche est également inspirée par une personne réelle : « Le nom de Flèche vient d'une émission documentaire de Radio Denmark intitulée *Sniper*. Pour ce programme l'on avait interviewé une femme sniper surnommée Flèche (Strijela), sur laquelle d'ailleurs l'on ne donnait que peu d'informations. J'ai essayé sans succès de la retrouver. [...] Quoi qu'il en soit, le personnage de Flèche dans le roman est de mon invention » (Galloway 2009 : 296).

7. Pour préciser le concept de fiction « musicalisée », Wolf écrit que « l'intégration de la musique dans la littérature sous forme de "récit" explicite ou de thématisation n'est pas en soi un mécanisme de musicalisation » (Wolf 1999 : 231-232).

8. Ceci se distingue du « roman-musique » de Smyth (2008), qui a une portée beaucoup plus large.

9. J'ai identifié un certain nombre de romans musico-littéraires. Benson (2006) et Smith (2016) ont analysé *An Equal Music* (Seth 1999), qui correspond à ma définition. On peut également mentionner *Do Not Say We Have Nothing* (Thien 2016), *Orfeo* (Powers 2014), *The Noise of Time* (Barnes 2017), pour ne citer que quelques exemples.

elle est issue», qui « nous permet de voir, littéralement et littérairement, [...] comment et pourquoi la musique demeure si importante » (Benson 2006 : 4). La « musique littéraire » de Benson se réfère plus explicitement à un passage du texte, et pas nécessairement au texte dans son ensemble, pour lequel je propose le terme de « roman musico-littéraire ». Ma méthodologie est construite sur les travaux de Benson, et complétée par le travail méthodologique de Smith (2016) sur la conception de Benson des études musico-littéraires, faisant appel à « un large spectre de disciplines afin d'étendre la portée de l'analyse » (Smith 2016 : 7). La présente analyse du *Violoncelliste de Sarajevo* fait donc appel à une étude ethnomusicologique de la musique et de la transformation des conflits à Sarajevo (Robertson 2010) et à la théorie de la guerre juste de Walzer (2015) qui envisage un avenir post-conflit, pour illustrer comment *Le violoncelliste de Sarajevo*, en tant que roman musico-littéraire, peut dialoguer avec d'autres disciplines, en nous permettant de voir comment et pourquoi on valorise la musique dans un contexte de conflit, et d'examiner si elle peut contribuer aux débats sur un avenir post-conflit.

Lederach (2003, 2017), avec le terme « transformation des conflits », souligne l'importance du changement dans les situations de conflit, plutôt que de la résolution. L'étude de l'usage de la musique dans la transformation des conflits s'est développée rapidement à la fin du xx^e siècle, et se poursuit au xxi^e, en approfondissant notre compréhension des modalités du recours à la musique à cette fin. Citons quelques études phares : Bergh (2007) examine les succès et les limites pratiques « du recours aux projets musicaux comme outil de transformation des conflits », en insistant sur les risques que pose le fait de placer la musique « sur un piédestal » (Bergh 2007 : 141, 151) ; Urbain (2008) compile différentes études examinant la musique comme outil de réconciliation, de résistance, de thérapie, et aussi, à l'inverse, comme non pacifique ; Urbain et Robertson (2015) consacrent plusieurs chapitres à l'activité musicale et au pouvoir, portant principalement sur les bouleversements politiques du printemps arabe ; Robertson (2016) poursuit la réflexion menée en 2010, que nous aborderons par la suite, et préconise l'usage de l'ethnographie musicale pour les activités de consolidation de la paix ; en 2015, il pose la question du potentiel réel de la musique pour rassembler les gens et, en 2018, il examine la musique comme métaphore de la transformation des conflits¹⁰. Ces études comparent les avantages de la

10. Pour un aperçu plus large, voir Bergh et Sloboda (2010), qui passent en revue les avancées de la recherche sur le rôle de la musique et de l'art dans la transformation des conflits jusqu'en 2010.

musique et ses limites, constatant l'importance de la créativité mais aussi la difficulté de communiquer les expériences musicales dans des situations de transformation de conflits dans une approche ethnomusicologique empirique, et chacune en appelle à plus de recherches, avec les outils de toutes les disciplines concernées.

L'examen ci-dessous est divisé en trois parties : j'identifie d'abord le paysage sonore du roman, dégageant ainsi la signification du son et de la musique et définissant *Le violoncelliste de Sarajevo* comme un roman musico-littéraire. Je souligne ensuite les limites de la description que le récit fait d'un avenir post-conflit en comparant les conclusions du *Violoncelliste de Sarajevo* et de la proposition théorique de Walzer (2015) sur la défense non violente pour la transition vers un avenir post-conflit. Enfin, je relève les points communs entre le roman de Galloway et l'étude ethnomusicologique d'une chorale interreligieuse de Sarajevo (Robertson 2010). Cet exposé servira à mettre en évidence les problèmes rencontrés dans les représentations fictives de la musique en conflit, ainsi que les perspectives que ces représentations peuvent offrir, démontrant ainsi comment l'analyse interdisciplinaire d'un roman musico-littéraire peut contribuer aux débats sur le recours à la musique pour la sortie de la violence.

Le paysage sonore du *Violoncelliste de Sarajevo*

Pour saisir l'impact de la performance du violoncelliste sur les habitants de Sarajevo, il nous faut comprendre l'expérience sonore de la vie dans une ville assiégée. Bien que le roman, contrairement au cinéma ou à la télévision, soit un format narratif silencieux, Galloway dote le sien d'un paysage sonore, tel que décrit par Adams (1989) et Toop (2011). Il développe ce thème de la perception sonore à travers l'expérience de la musique en situation de guerre. Le lecteur n'entend jamais le son de la musique du violoncelliste, ne l'entend pas non plus tel qu'il est perçu, mais lit cette expérience auditive, ce qui l'éloigne encore plus du son « original »¹¹.

Un bon exemple de ce paysage sonore est l'utilisation par Galloway de « témoignages auditifs », expression par laquelle Schafer décrit l'illusion sonore de la guerre à travers la littérature, telle que l'emploie par exemple Erich Maria Remarque dans *À l'Ouest rien de nouveau* (1929) : « Les obus se

11. Je me concentre sur la relation entre le son et les sens. Voir Pinch et Bijsterveld (2011) pour une étude plus approfondie de la sensualité du son.

déplaçaient à une vitesse supersonique, atteignant leur cible avant le bruit de leur détonation » (Schafer 1994 : 8-9). Dans *Le violoncelliste de Sarajevo*, le son est décrit comme il est perçu, et non comme il est produit, ce qui entraîne des décalages dans la perception tout en soulignant également que, dans la ville assiégée, les personnages ne peuvent compter que sur leurs sens (pas toujours fiables) pour leur survie. Comme pour le témoignage auditif de Schafer, *Le violoncelliste de Sarajevo* dissocie le visuel et le sonore, partant du fait que la lumière se propage plus vite que le son, créant ainsi un effet de déconnexion qui plonge le lecteur dans le champ perceptif du personnage. Par exemple, le roman débute avec le bruit de la guerre et une ville assiégée : « L'obus plongeait dans un hurlement, déchirant l'air et le ciel sans effort. [...] Juste avant l'impact le monde visible avait encore son allure de tous les jours. Puis il explosa¹² » (Galloway 2009 : 11)¹³. Ces premières lignes établissent les décalages perceptifs que connaissent les personnages. La vue et l'ouïe sont non seulement déconnectées, mais les bruits d'une même source se séparent, s'inversent ou se distancient : « [...] elle [Flèche] entend un coup de fusil mais n'entend pas l'impact de la balle » (*ibid.* : 29) ; « Avant même d'entendre, il [Dragan] perçoit qu'on lui a tiré dessus. Un sifflement perçant, une bouffée d'air violente et une balle frôle son oreille gauche, puis c'est la détonation brutale » (*ibid.* : 111-112) ; « Emina est violemment projetée sur le côté et une détonation déchire le silence » (*ibid.* : 160). Les habitants de Sarajevo partagent une même croyance : « on n'entend jamais l'obus qui va vous tuer » (*ibid.* : 188), et l'ouïe devient un facteur capital pour la survie : « Il [Dragan] a entendu la balle, ce qui signifie que le sniper l'a manqué » (*ibid.* : 112). Le décalage entre la vue et l'ouïe renvoie également à la méconnaissance de la source des bruits et de leurs dangers : avant qu'un coup de feu ne soit tiré, un habitant ne peut pas savoir si un tireur embusqué surveille une route qu'il essaie de traverser ; si un coup de feu est tiré, il n'y a pas de moyen évident d'en localiser la provenance. De même, si aucun coup de feu n'est

12. Ce chapitre est traduit par Zachary Weiss, à l'exception des extraits du roman de Steven Galloway, issus de la traduction française du roman, réalisée par André Zavriew et publiée en 2009 aux éditions Lattès.

13. Il est presque impossible de faire abstraction des ressemblances entre les premières lignes de Galloway et celles de *Gravity's Rainbow* (Pynchon 2013), publié pour la première fois en 1973, bien que le roman de Pynchon ne soit pas explicitement nommé dans celui de Galloway : « Un cri traverse le ciel. C'est arrivé par le passé, mais rien ne s'y compare aujourd'hui » (p. 3). Le roman de Pynchon évoque le décalage entre la vision et le bruit d'une fusée : « Il ne l'entendra pas arriver. Elle se déplace plus vite que la vitesse du son. Son explosion en est le premier signe. Et puis, si on est toujours là, on en entend le bruit » (Pynchon 2013 : 8).

tiré, cela ne veut pas dire qu'aucun tireur ne guette : Kenan ne saura jamais « si c'est parce que quelqu'un a décidé de ne pas tirer sur lui ou si c'est parce que personne ne l'a vu. Cette absence d'information le préoccupe » (*ibid.* : 198). La peur troublante que provoque l'incertitude quant à la source des bruits renvoie au travail de Toop sur la médiumnité : « un son sans source apparente » suscite « l'anxiété d'une prise de conscience, celle de savoir que les sons devraient avoir une cause » (Toop 2011 : ix).

Une fois le paysage sonore du siège établi, nous rencontrons le violoncelliste, d'abord à travers les yeux de Flèche, puis par la description de l'expérience musicale. Contrairement aux bruits de guerre, qui proviennent d'une source inconnue, l'image et la musique du violoncelliste sont reliées. Nous voyons d'abord le violoncelliste, « un homme de haute taille – une chevelure noire tourmentée, une moustache presque comique, le visage le plus triste qu'elle ait jamais vu [...] ». L'homme s'éloigne de l'immeuble d'un pas calme et décidé ; il ne semble pas avoir conscience du danger auquel il s'expose » (Galloway 2009 : 91). Dans un premier temps, Flèche « n'en croit pas ses yeux » (*ibid.* : 90), faisant ainsi écho aux problèmes de perception en temps de guerre évoqués plus haut. Mais elle l'accepte bientôt, et le violoncelliste commence à jouer : « Les bras de l'homme se lèvent ; sa main gauche saisit le col de l'instrument, tandis que la droite guide l'archet vers sa gorge. Elle n'a jamais rien vu de plus beau. Quand les premières notes retentissent, elle ne peut les entendre. Le son a déserté le monde » (*ibid.* : 91-92)¹⁴. Si nous voyons le violoncelliste à travers les yeux de Flèche, nous ne l'entendons pas à travers ses oreilles car, dans son expérience, « le son a déserté le monde ». Cette description auditive correspond à son expérience : écouter le violoncelliste la sépare, un temps, du bruit de la guerre, le paysage sonore dans lequel le récit nous a plongés auparavant. Ainsi, plutôt que de décrire le son de la musique tel qu'il est perçu par un personnage, comme dans la « musique littéraire » de Benson, Galloway en décrit l'expérience¹⁵. Flèche « est ailleurs », elle se

14. La description par Galloway du violoncelliste guidant l'archet sur la « gorge » du violoncelle est un élément frappant de violence érotique – expression qui ne sera pas reprise à l'égard du violoncelliste ou de la musique ; peut-être que cette première et dernière description violente du violoncelle marque le point où le vacarme se transforme en musique. D'un point de vue pratique, il est difficile de savoir où se situerait la « gorge » d'un violoncelle, mais il est possible que Galloway prolonge la métaphore du « col » du violoncelle pour faire du chevalet, là où l'archet devrait être, sa « gorge ».

15. Frith (1996) souligne que, souvent, on ne fait pas la distinction entre la musique et l'expérience musicale : « nous entendons la musique comme étant authentique (ou plutôt, nous décrivons les expériences musicales que nous apprécions en termes d'authenticité) et cette

perd dans ses souvenirs, à la fois plaisants et terrifiants : « Sa mère la soulève, la fait tourner en l'air et rit. [...] Elle glisse dans le sang de quelqu'un [...]. Un garçon qu'elle aime bien l'embrasse [...]. Flèche soupire et appuie sur la détente » (*ibid.* : 92). L'effet de cette expérience auditive pour Flèche est notable : « Le son revient. Elle ne sait pas très bien ce qui s'est passé. Elle ne comprend pas ce qu'un homme qui joue du violoncelle dans la rue à quatre heures de l'après-midi a provoqué en elle. Tu ne vas pas te mettre à pleurer, se dit-elle » (*ibid.* : 92). Ce premier exemple de l'expérience auditive montre que l'usage et l'interprétation que fait Galloway du pouvoir de la musique dans un contexte de guerre ne visent pas à décrire la musique, mais à examiner l'effet de l'expérience auditive sur les individus. L'auteur poursuit cette démarche lorsqu'il décrit la première rencontre entre Kenan et le violoncelliste, l'accent étant mis sur ce que Kenan voit : « Cet homme porte un smoking sale, ses chaussures sont éculées. Ses cheveux noirs s'enchevêtrent [...]. On voit de grands cernes sombres sous ses yeux. On dirait qu'il sort d'un combat qu'il a perdu » (*ibid.* : 243). Le violoncelliste paraît abattu, et Kenan doute de sa performance – « Cet homme, à quel résultat pense-t-il parvenir en jouant de la musique dans la rue » –, mais cette perception se transforme lorsqu'il entend le musicien jouer et voit que « [l']immeuble derrière le violoncelliste se répare de lui-même. [...] Sous les yeux de Kenan la ville est en train de guérir » (*ibid.* : 244). Galloway décrit donc Kenan et Flèche comme étant tous deux transportés hors de l'expérience visuelle directe du contexte de guerre, que ce soit dans des souvenirs du passé ou des espoirs futurs, par leur expérience auditive.

Galloway ne décrit pas la musique dans les expériences auditives de Flèche et de Kenan. Décrire la musique dans un texte littéraire n'est pas sans difficulté ; le résultat constitue la « musique littéraire » de Benson : « une musique composée, interprétée ou mise en scène dans le courant du récit, une musique rendue vivante par le récit » (Benson 2006 : 10). Les deux exemples ci-dessus reposent quant à eux plus sur des métaphores que sur la musique elle-même : « le son a déserté le monde » pour Flèche, tandis que Kenan « éprouve une grande détente, la musique pénètre en lui [...], ses notes lui sont familières, pleines de fierté, c'est un jeune garçon dans un manteau neuf qui marche dans la rue en hiver en tenant la main de son père » (Galloway 2009 : 243-244). Bien que ces représentations métaphoriques de la musique littéraire

réaction est ensuite renvoyée, fallacieusement, au processus de création (ou d'écoute) de la musique » (Frith 1996 : 121).

n'interprètent pas la musique elle-même, elles rejoignent l'affirmation de Benson selon laquelle « la singularité de l'expérience musicale [...] [est] le germe de la musique littéraire » (Benson 2006 : 10) par le lien qu'elles établissent entre les souvenirs intimes et la musique. C'est leur expérience auditive singulière qui influe de façon déterminante sur la façon dont les personnages vivent le siège, et c'est là le « pouvoir » de la musique. À mesure qu'ils écoutent le violoncelliste, les personnages établissent une relation avec lui, la musique et leur contexte¹⁶. Il convient de rappeler que le contexte de cette performance influera sur l'expérience auditive des personnages, mais cela ne signifie pas que leur expérience dépendra uniquement de facteurs extramusicaux. En écoutant chaque jour le violoncelliste alors qu'elle le protège, Flèche « se rend compte qu'elle commence à reconnaître les notes qu'il joue. Elle peut les entendre dans sa tête avant de les entendre avec ses oreilles, elle peut remplacer celles qui sont noyées par la rue, par les obus, par sa propre concentration » (Galloway 2008 : 126). L'écoute est une démarche active, et non passive, car elle « offre à l'auditeur des possibilités de [...] créer, consolider et élaborer des systèmes de sens » (Bergh et DeNora 2009 : 106-107). En écoutant, Flèche tisse un lien personnel avec la musique, et avec sa compréhension de son sens, contribuant ainsi à notre perception de la valeur de la musique¹⁷. Écouter de la musique, dans *Le violoncelliste de Sarajevo*, devient ainsi une exploration active du sens des choses.

De multiples éléments se conjuguent pour produire le « sens » obtenu par l'écoute, notamment les caractéristiques et les connaissances de l'individu qui écoute, le contexte de l'expérience auditive, et le morceau de musique qui est écouté. Le contexte du siège et le paysage sonore qui en résulte, comme nous l'avons vu plus haut, rendent la performance du violoncelliste plus surréaliste et plus marquante, car les personnages entendent des structures tonales de musique classique au milieu du vacarme. Mais le morceau lui-même, sa sonorité et son histoire sont également des éléments importants. L'*Adagio* d'Albinoni, ou « Adagio en sol mineur », a une histoire compliquée : publié pour la première fois en 1958, il aurait été composé à l'origine par le célèbre compositeur baroque Tomaso Albinoni (1671-1751), puis reconstruit à partir d'un fragment (ayant survécu au bombardement de la bibliothèque de Dresde) par Remo Giazotto, un musicologue et critique

16. Le pouvoir est ici compris comme un potentiel : plus précisément, dans ce contexte, le potentiel de changement positif dans un contexte de conflit. Pour une présentation approfondie des différentes façons de définir, théoriser et conceptualiser le « pouvoir », voir Hearn (2012).

17. Sur l'écoute active et le rôle de l'auditeur, voir Evans (1990) ; DeNora (2000) ; Born (2005).

italien, connu pour ses biographies romancées de compositeurs baroques (Gianturco 2001), dont une sur Albinoni (Giazotto 1945). Il est généralement admis aujourd'hui qu'Albinoni n'a pas écrit cet *Adagio*, d'autant plus que le fragment prétendument écrit de sa main n'a jamais pu être identifié. Cet *Adagio* est donc considéré comme une composition de Giazotto. Malgré, ou peut-être grâce à son histoire trouble, l'*Adagio* demeure une œuvre classique populaire¹⁸, et les premières pages du *Violoncelliste de Sarajevo* évoquent cette ambiguïté pour expliquer son choix par le violoncelliste : « même si l'on doute de son authenticité, il est difficile de contester la beauté de l'*Adagio*. [...] Qu'une œuvre presque anéantie dans une ville dévastée ait pu être reconstituée, comme réinventée, et que cette œuvre soit belle, voilà ce qui lui inspire de l'espoir » (Galloway 2009 : 11-12)¹⁹. L'histoire de la composition, ou la légende, de l'*Adagio* d'Albinoni nous renseigne donc sur le « sens » que revêt sa présence thématique dans le roman²⁰. Les personnages eux-mêmes ne connaissent cependant pas cette histoire, car ils ne reconnaissent pas l'œuvre lorsqu'ils l'entendent. L'histoire de la composition telle qu'elle est racontée au début du roman influe donc sur l'expérience « auditive » du lecteur, mais pas sur celle des auditeurs eux-mêmes. Les personnages s'en trouvent malgré tout marqués. En décrivant ces expériences auditives, Galloway établit le son et la musique comme des éléments centraux du récit du *Violoncelliste de Sarajevo*, que nous pouvons donc considérer comme un roman musico-littéraire.

***Le violoncelliste de Sarajevo* et la théorie de la guerre juste**

La section précédente a démontré l'importance du paysage sonore, et comment écouter de la musique constitue une expérience subjective qui permet une exploration active du sens des choses. Je vais me pencher maintenant sur la description des complexités morales et éthiques inhérentes au fait de

18. On peut constater la popularité de ce morceau par son inclusion dans de multiples bandes sonores de films, dont *Gallipoli* (Weir 2001) et *Manchester by the Sea* (Loneragan 2017).

19. Rappelons qu'il ne faut pas confondre le raisonnement fictionnel de Galloway au sujet de l'interprétation délibérée de l'*Adagio* d'Albinoni par le violoncelliste avec celui de Smailović, pour qui l'expérience était plus spontanée et émotionnelle : « À un moment donné, je [Smailović] me suis rendu compte que la musique, qui jaillissait de moi comme mes larmes, était l'*Adagio* d'Albinoni [...], la musique la plus triste, la plus triste que je connaisse » (Smailović et Sands 1999).

20. Dans une optique similaire, Petermann (2014) examine comment la légende de la composition des *Variations Goldberg* de Bach a servi de modèle thématique et structurel dans certains romans.

se trouver au cœur de la guerre, lesquelles sont liées, dans le roman, aux expériences auditives « actives » des personnages. Je me focaliserai principalement sur Flèche car son récit contient de nombreux débats intérieurs sur sa position morale dans le conflit de Sarajevo, et mentionnerai brièvement les expériences de Dragan et Kenan, les récits des trois personnages aboutissant à une évolution morale importante par rapport au conflit de Sarajevo. Je place mon analyse du dénouement du roman de Galloway en parallèle avec les conclusions du célèbre traité de philosophie morale de Michael Walzer sur la théorie de la guerre juste, *Just and Unjust Wars: A Moral Argument with Historical Illustrations* (2015), qui prône le recours à la défense non violente en temps de guerre. Ces conclusions viennent éclairer notre appréciation des limites du récit, qui envisage un avenir post-conflit au moyen de la musique.

Le récit de Flèche est principalement constitué de questionnements moraux personnels qui évoquent vivement la problématique de la théorie de la guerre juste. En effet, elle est préoccupée par le souci de justifier ses actions en tant que tireur d'élite. Par exemple, elle ne tire pas sur les civils, mais uniquement sur des soldats : « Cet homme est un civil, pas un soldat » (Galloway 2009 : 259). Elle change de nom pour se démarquer de son identité précédente, plus jeune, pré-siège, pré-guerrière : « Si elle usait de son nom véritable elle ne serait pas différente des hommes qu'elle tue. Elle serait déjà morte avant même de mourir [...]. Dès le premier instant où elle a saisi un fusil pour tuer elle s'est donné le nom de Flèche » (*ibid.* : 24). Flèche est soucieuse de garder le contrôle de ses décisions morales dans un monde limité et assiégé mais, lorsqu'elle est confrontée au violoncelliste et à sa performance, elle commence à s'interroger sur elle-même et sur sa situation : « Le violoncelliste la déconcerte. Elle ne comprend pas le résultat qu'il espère obtenir en jouant. Il ne peut pas imaginer qu'il va arrêter la guerre. Il ne peut pas imaginer qu'il va sauver des vies. Peut-être est-il devenu fou, mais elle ne le pense pas. [...] Le violoncelliste ne lui semble pas avoir perdu la volonté de vivre. Il paraît même attacher un certain prix à la qualité de la vie » (*ibid.* : 118). La performance musicale du violoncelliste se transforme en un point de repère moral : « Croit-elle qu'elle est bonne parce qu'elle tue des méchants ? La raison pour laquelle elle les tue a-t-elle de l'importance ? [...] Elle les tue parce qu'elle les hait. Peut-on l'absoudre car elle a de bonnes raisons de les haïr ? Il y a un mois elle aurait répondu affirmativement. Aujourd'hui elle se demande qui décide si une raison est bonne ou mauvaise » (*ibid.* : 223). La performance du violoncelliste, survenue au cours du mois précédent, a fait évoluer sa façon de penser. Les préoccupations morales de Flèche

correspondent à des points fondamentaux de la théorie de Walzer. Elle se demande si une guerre peut être « juste », et quelle est la place des civils et des combattants dans ces débats moraux. La position morale de Flèche à la fin du roman mérite d'être soulignée : après avoir tué des soldats pour protéger la ville, et même tué un tireur d'élite ennemi qu'elle avait surpris en train d'écouter le violoncelliste, Flèche finit par refuser de continuer à tuer. Elle pose son fusil et renonce délibérément à se défendre lorsque des hommes viennent à sa porte pour la tuer, adoptant une position non violente par ses actes, motivée par la déclaration publique de non-violence que représente la performance du violoncelliste.

La position morale qu'atteint Flèche est frappante car elle fait écho aux propos de Walzer (2015) au sujet de l'autodéfense non violente. Le livre de Walzer, publié pour la première fois en 1977 et qui en est actuellement à sa cinquième édition, traite avant tout de savoir comment définir une guerre comme juste ou injuste. Il se termine par une postface intitulée « La non-violence et la théorie de la guerre »²¹, qui présente une voie (très théorique) vers un avenir post-conflit, en réévaluant la théorie de la guerre – ce qui, Walzer l'admet, mériterait un livre en soi (*ibid.* : 329). L'auteur propose qu'au lieu de considérer la résistance civile comme un « dernier recours », nous puissions former les civils aux méthodes de « lutte non violente » afin que la première ligne de défense d'un pays ne passe pas par l'action militaire, mais par la résistance civile (*ibid.* : 330). La proposition de Walzer est très théorique car, « lorsqu'on mène une "guerre sans armes", on en appelle à ce que les hommes armés fassent preuve de retenue », par exemple : « Vous ne pouvez pas me tirer dessus, car je ne tire, ni ne tirerai sur vous. Je suis votre ennemi et le resterai aussi longtemps que vous occuperez mon pays. Mais je suis un ennemi non combattant, et vous devrez me contraindre et me contrôler, si vous le pouvez, sans violence » (*ibid.* : 334). La guerre est fondamentalement politique pour Walzer²², et son argumentation en faveur de la défense non violente implique de transformer la guerre en une lutte politique, transformation qui nécessite « le respect des règles de la guerre et l'application stricte par les soldats des normes qu'elles définissent. La restriction de la guerre est le début de la paix » (*ibid.* : 334). Son idée est novatrice et séduisante en ce qu'elle bouleverse les priorités de la défense et, si elle était

21. Concernant la critique et la défense de Walzer, voir Orend (2000a, 2000b) ; Parsons (2012) ; Nardin (2013).

22. Voir Nardin (2013) pour une discussion sur l'œuvre de Walzer en tant qu'argument politique plutôt que philosophique.

mise en pratique, s'avèrerait sans doute extrêmement difficile à réaliser. Mais c'est bien le premier pas vers la défense non violente que nous voyons à la fin du *Violoncelliste de Sarajevo*.

Flèche est moralement affectée par son expérience auditive du violoncelliste, ce qui entraîne une évolution dans ses actions qui se manifeste par deux hésitations morales. La première a lieu lorsqu'elle aperçoit le tireur ennemi, qu'elle doit tuer pour protéger le violoncelliste, mais remarque qu'il écoute et ne tire pas : « Elle se demande si la musique lui parvient. [...] Sonne-t-elle pareillement à son oreille ? Qu'entend-il ? Que pense-t-il de l'homme qui s'est assis dans la rue et qui joue ? » (Galloway 2009 : 182). Flèche hésite : « [...] elle a, simultanément, deux certitudes. La première, c'est qu'elle ne désire pas tuer cet homme. La seconde, c'est qu'elle doit le tuer » (*ibid.* : 183). Elle se lie brièvement au tireur en tant qu'individu à travers leur écoute partagée de cette musique, mais elle reste fidèle à son devoir de protéger le violoncelliste lorsque la musique s'arrête et qu'elle tire : « Les dernières notes de la mélodie lui parviennent [...]. La paroi arrière de son crâne se désintègre » (*ibid.* : 184). Cependant, les doutes de Flèche subsistent et mènent à sa seconde hésitation morale. Lorsqu'elle passe sous les ordres d'un nouveau commandant et qu'on lui ordonne de tirer sur un civil au nom de la « cause », ses principes moraux l'emportent sur son devoir, grâce au souvenir de son expérience auditive : « Elle entend la musique – cette fois elle ne fait pas feu » (*ibid.* : 262).

Flèche désobéit à un ordre direct et s'échappe, mais elle ne renonce pas à sa mission première : protéger le violoncelliste. Lorsqu'elle l'entend jouer pour la dernière fois, la description que fait Galloway de l'expérience auditive change, et les notes de musique sont évoquées pour la première fois : « Elle avait laissé la lente pulsation des cordes l'envahir. [...] ses yeux étaient humides, les notes montaient, toujours plus haut. [...] Elles [les notes] lui disaient que tout avait bien eu lieu de la façon qu'elle savait, que c'était une réalité contre laquelle on ne pouvait rien. [...] Et pourtant cela aurait pu ne pas être. [...] La musique exigeait qu'elle ne l'oublie jamais, qu'elle sache que le monde était encore capable de bonté » (*ibid.* : 290-291). Ces évolutions dans la description de Galloway reflètent celles du récit : ce moment marquant la fin des performances du violoncelliste, c'est donc pour Flèche la fin de son devoir de protection. Mais cette fin représente aussi un nouveau départ moral pour celle-ci, provoqué par son expérience d'écoute active. Inspirée par la performance du violoncelliste, qui incarnait non seulement la survie, mais aussi la résistance non violente de Walzer, Flèche entreprend son propre

acte de défense non violente : refuser délibérément de tirer sur les hommes venus la tuer pour avoir désobéi aux ordres. Le roman se termine sur l'éveil de Flèche au bruit des pas devant sa porte, le paysage sonore conservant toute son importance. Des hommes sont venus la tuer et « elle désire qu'ils sachent qu'elle était armée et aurait pu se défendre » (*ibid.* : 292). Ses préoccupations morales la motivent à défendre son libre arbitre : « Inévitablement elle sera amenée à haïr ceux qui la poursuivront. Et Flèche ne veut pas que cela se produise. [...] nul ne lui dira qui haïr » (*ibid.* : 293). De plus, tout en affirmant l'autonomie de ses décisions, elle retrouve son identité pré-tireuse, redevenant simple civile et non plus soldate, en prononçant la phrase qui conclut le roman : « Mon nom est Alisa » (*ibid.* : 294). Il ne s'agit cependant pas d'un simple retour à son identité d'avant-guerre : comme elle l'explique dans le roman, pour les résistants, changer de nom leur permet de « [...] pouvoir se dissocier des actions qu'ils avaient à mener, faire en sorte qu'ils puissent un jour se débarrasser de cette part d'eux-mêmes qui avait combattu et tué » (*ibid.* : 24). Ainsi, la fin du *Violoncelliste de Sarajevo* s'ouvre sur un contexte post-conflit, et non pré-conflit, puisque Flèche/Alisa a décidé d'adopter une posture de défense non violente, motivée par son expérience musicale, afin de « mettre de côté » son rôle de combattante. On trouve un parallèle dans les récits de Kenan et de Dragan, qui trouvent tous deux espoir grâce à la performance du violoncelliste : « En rentrant à la maison, [Dragan] fera un petit détour [...] pour pouvoir dire à Emina ce qui s'est passé le dernier jour où le violoncelliste a joué » (*ibid.* : 287) ; « [L'expédition] d'aujourd'hui sera différente, il [Kenan] le sait, car aujourd'hui le violoncelliste va jouer pour la dernière fois » (*ibid.* : 277). Là encore, une évolution narrative s'opère : Dragan « fera un petit détour », tandis que le trajet de Kenan sera « différent ». Ces changements ont une grande influence sur les récits de ces personnages, car ils se trouvent prisonniers d'actions répétitives nécessaires à leur survie : tout le récit de Kenan est consacré à sa quête quotidienne d'eau, tandis que celui de Dragan raconte comment il tente de traverser un carrefour sans se faire tuer pour aller chercher de la nourriture. Contrairement à Flèche, Kenan et Dragan ne participent pas au conflit, ce sont des civils, que la performance musicale du violoncelliste anime à nouveau ; ils cherchent à contribuer à la construction d'un avenir post-conflit pour Sarajevo, pour ainsi concrétiser la proposition de Walzer d'une défense civile non violente.

Malgré les sentiments d'espoir que ces expériences auditives ont fait naître chez ces personnages, il est à noter que le travail théorique de Walzer et le roman de Galloway se terminent tous deux en envisageant un avenir post-

conflit plutôt qu'en instaurant une paix durable. Nous pouvons y voir l'idée que pareille issue serait impossible ou interpréter ces conclusions sous un angle optimiste, comme la déclaration qu'un avenir pacifique est encore à venir. Les deux textes se concluent donc en jetant un regard optimiste vers l'avenir. Dans *Le violoncelliste de Sarajevo*, ce monde est atteint à l'aide de la musique, et de la musique remémorée, une idée exprimée dans les dernières phrases du roman : « Elle ferme les yeux, se souvient des notes qu'elle entendait hier encore, de la mélodie qui n'est plus mais paraît si proche » (*ibid.* : 294). Flèche, Kenan et Dragan sont trois individus inspirés par l'action défensive non violente d'un de leurs concitoyens, le violoncelliste, pour œuvrer à préserver des éléments de civilisation à Sarajevo. Nous voyons ici l'espoir que peut éveiller la musique, mais aussi sa sur-idéalisation potentielle : l'idée que la musique offre un passage vers un autre monde, en l'occurrence un monde pacifique, post-conflit, est clairement présente ici. Ceci soulève cependant quelques questions sur la perspective d'un futur post-conflit, car la possibilité qu'un tel idéal puisse un jour exister reste hors de portée, il est ultérieur au récit qui nous est présenté.

Transformation des conflits dans *Le violoncelliste de Sarajevo*

Malgré les conclusions incertaines de Galloway et Walzer, certains aspects du *Violoncelliste de Sarajevo* peuvent nous aider à mesurer l'impact que pourrait avoir la musique dans des situations de transformation des conflits et à envisager un avenir post-conflit. L'étude ethnomusicologique du recours à la musique dans la résolution des conflits nous aidera à illustrer ceci, en soulignant les principaux parallèles entre *Le violoncelliste de Sarajevo* et l'étude de Robertson (2010) sur la musique et la transformation des conflits à Sarajevo, suivi d'une réflexion sur Robertson (2016), document qui complète ce travail. Ces parallèles sont d'autant plus frappants que Robertson a publié son étude deux ans après le roman de Galloway, démontrant ainsi que le romancier a su saisir la portée des réactions humaines à la musique en situation de conflit à travers un travail créatif, et prouvant ainsi qu'en tant que travail de littérature, le roman musico-littéraire peut traduire la perception réelle du pouvoir que détient la musique pour ses auditeurs.

Les deux textes examinent le rôle des civils, plutôt que celui des gouvernements, dans la sortie de la violence, et l'argument selon lequel les « mouvements culturels issus des communautés [...] ont plus de chances de réussite que ceux émanant des autorités » (Robertson 2010 : 50). Alors que *Le violon-*

celliste de Sarajevo met en scène un musicien civil, l'étude ethnographique de Robertson porte sur un groupe de chanteurs d'une chorale interconfessionnelle. Tous se trouvent cependant à Sarajevo, et l'interrogation de Robertson, « [l]a musique peut-elle contribuer à transformer positivement les conflits culturels et, si oui, comment ? » (*ibid.* : 39), évoque la thématique du *Violoncelliste de Sarajevo*. Robertson aborde cette question d'un point de vue sociologique et ethnomusicologique, dans son étude sur la chorale Most Duša, qui a « une mission explicite de transformation des conflits » (*ibid.* : 38)²³. DeNora (2000) et la « matrice théorique constituée par la musique, la mémoire, les croyances, la réalité, le possible et l'identité » (*ibid.* : 49) sont au cœur du travail de Robertson²⁴.

Dans l'étude de 2010 de Robertson, la hiérarchie musicale du chœur est un facteur de stabilité pour les choristes, qui évoque pour eux des souvenirs de l'équilibre passé. De la même manière, le violoncelliste du roman de Galloway fait revivre la hiérarchie d'un contexte de concert, entre un soliste et son public, offrant aux habitants de la ville un lieu et une personne en position de « leadership » sur laquelle se concentrer, tout en leur attribuant le rôle de spectateurs et d'auditeurs ; par exemple, deux jeunes filles écoutent la performance du violoncelliste puis déposent des fleurs à ses pieds (Galloway 2009 : 131-132). Se fondant sur de précédentes études, Robertson prévoyait que les projets musicaux destinés à la transformation des conflits devraient procurer un sentiment d'égalité (Robertson 2010 : 50), mais les données recueillies ont infirmé cette supposition : il était « surprenant de voir qu'une structure hiérarchique inégalitaire fonctionnait bien [...]. Il semblerait maintenant que cela soit dû au désir des choristes de Most Duša de disposer d'identités sociales stables qui leur font défaut dans leur vie quotidienne » (*id.*). On trouve une réflexion similaire sur la stabilité des identités sociales dans *Le violoncelliste de Sarajevo*, où Dragan et son amie Emina repensent aux gestes de politesse conventionnels de la société de Sarajevo et se demandent : « N'est-ce pas comme cela que nous sommes censés nous conduire ? N'étions-nous pas comme cela avant ? » (Galloway 2009 : 110). L'étude de Robertson relève également « l'importance accordée aux leaders charismatiques dans les projets musicaux au sein des communautés » liés aux organisations non gouvernementales (ONG) et aux projets

23. Dans Robertson (2010), le nom de la chorale est remplacé par Most Duša pour préserver sa confidentialité, mais dans Robertson (2016), elle est identifiée comme la chorale Pontanima.

24. Voir DeNora (2000 : 20, 146).

de transformation des conflits (Robertson 2010 : 48-49), et le violoncelliste peut être vu comme le leader charismatique du « projet de la communauté » du *Violoncelliste de Sarajevo*.

Écouter de la musique évoque également des souvenirs pour les personnages du roman et pour les choristes de Robertson : « Les membres de Most Duša semblent s'accrocher à la chorale comme preuve que la vie en Bosnie était bien différente avant la guerre, tout en conservant l'espoir d'un avenir meilleur » (*ibid.* : 48). La musique est liée au désir de se remémorer et de reconstruire : « Le sens de la musique et les souvenirs se construisent de manière réflexive, eux-mêmes et les uns les autres » ; l'expérience de chanter ensemble permet aux membres de Most Duša « de se rappeler et de reconstruire leur passé pour redonner espoir en leur avenir » (*ibid.* : 49). Le public est également touché par son expérience auditive, car il se souvient de la vie d'avant-guerre : « Ces souvenirs semblent permettre aux interprètes et aux auditeurs d'imaginer et de croire en un avenir où des chœurs comme Most Duša ne seront plus si rares » (*id.*). Les concepts voisins de Robertson de la remémoration et de la reconstruction trouvent un écho dans le roman de Galloway. Le choix du violoncelliste de jouer l'*Adagio* d'Albinoni s'explique, encore une fois, du fait de l'histoire de sa composition, reconstituée à partir de fragments ; l'expérience auditive de Flèche lui permet de se remémorer son passé et de reconstruire son idéal futur pour Sarajevo par l'action non violente ; et Kenan voit la ville guérir autour de lui lorsqu'il entend le violoncelliste. Même Dragan, qui entend parler du violoncelliste mais ne l'écoute jamais en personne, s'en inspire pour se remémorer et reconstruire sa cité perdue : « Il [Dragan] continuera à se promener dans les rues, des rues où l'on ne verra pas de cadavres abandonnés. Car la civilisation, cela ne se construit pas une fois pour toutes. C'est une tâche permanente, il faut la recréer quotidiennement » (Galloway 2009 : 284)²⁵. Sur la base des travaux de DeNora, Robertson constate : « En se remémorant, on parvient à recréer un esprit de coopération futur, puisqu'il peut être imaginé dans le présent »

25. La répétition est liée au concept de « civilisation » dans le roman de Galloway, comme l'illustre cette citation. La répétition, comme la performance répétée du violoncelliste, procure de la stabilité, et donc de l'espoir, d'où le constat de Dragan que la civilisation doit être « recréée quotidiennement ». Il illustre le résultat concret de sa nouvelle résolution quelques pages plus tard : « Il passe à côté d'un homme âgé et il sourit. L'homme ne croise pas son regard, garde les yeux fixés au sol. "Bon après-midi", lui dit Dragan d'une voix sonore. L'homme relève la tête. Il semble surpris. "Bon après-midi", répète Dragan. Un signe de tête, puis l'homme sourit et lui en souhaite autant » (Galloway 2009 : 287).

(Robertson 2010: 51)²⁶. Toutefois, une des limites de l'étude de Robertson est que les impressions du public sont toutes rapportées par les membres de la chorale de Most Duša plutôt que recueillies directement auprès de lui (*id.*). Simon Frith, quant à lui, soutient que « la musique [...] nous offre une façon d'exister à l'intérieur du monde, une façon de lui donner du sens » et qu'elle est à la fois « un mode d'expression individualisant » et « manifestement collectif » (Frith 1996: 114, 121)²⁷. On pourrait donc voir dans le roman de Galloway une exploration imaginative de la perception qu'a un public d'une expérience auditive, et de l'impact de l'écoute active, car chaque habitant de Sarajevo a sa propre expérience auditive, active et individuelle, de la musique du violoncelliste²⁸. Concernant cette dynamique de l'individu et du collectif, Robertson évoque la capacité de la musique à « activer » des souvenirs partagés, incitant les auditeurs à se remémorer et à reconstruire, comme élément clé de son analyse: « Ce sont ces souvenirs, plutôt que la musique en elle-même, qui semblent contenir des valeurs et des croyances partagées. [...] C'est ce processus de remémoration qui semble motiver les membres de Most Duša à opérer une transformation positive du conflit et à croire que cette transformation est possible » (Robertson 2010: 50). Il associe le « sens » de la musique et son « pouvoir » (*ibid.*: 51), ce que nous retrouvons également dans *Le violoncelliste de Sarajevo*; en associant des souvenirs à la musique, qui forment une partie de son « sens » pour chaque auditeur, la musique acquiert le pouvoir de motiver les individus à tenter de reconstruire leur ville dévastée, se dirigeant ainsi vers un possible avenir post-conflit.

L'étude de Robertson, toujours en cours au moment de sa rédaction, conclut que la musique de la chorale a eu « un effet positif [...] dans le cadre de la transformation des conflits », car la chorale a « donné à ses membres la possibilité de s'engager dans un travail identitaire, émotionnel, mémoriel et biographique [...] à travers un processus réflexif » (*ibid.*: 51)²⁹. Des limites subsistent toutefois: « Certains participants [...] ont souligné que le chœur n'est pas représentatif de la BiH [Bosnie-Herzégovine] moderne, mais

26. Voir DeNora (2000: 65-66).

27. L'argument principal de Frith concerne le moi en devenir: « En résumé, mon raisonnement repose sur deux postulats: premièrement, l'identité est en mouvement, c'est un processus et non un objet; un devenir, et non un être; deuxièmement, notre expérience de la musique – de la création et de l'écoute de la musique – se conçoit plus justement comme une expérience de ce soi en devenir » (Frith 1996: 109).

28. Pour une réflexion sur la capacité empathique potentielle de la musique dans les conflits et une définition pratique de l'empathie dans ce contexte, voir Laurence (2008).

29. Voir également DeNora (2000: 45-47).

d'une BiH passée et fantasmée» (*id.*). Aux yeux de certains, «le processus de remémoration par la musique de périodes plus heureuses dans le but de les recréer à l'avenir est trop lent pour une population qui souffre» (*ibid.* : 52), et l'étude de Robertson se termine, comme chez Galloway et Walzer, en se tournant vers l'avenir : «Il reste à voir si cette croyance en la possibilité d'un avenir plus positif, telle que la transmet la chorale de Most Duša, se concrétisera» (*id.*). Les trois textes finissent ainsi, inscrivant le contexte post-conflit dans un avenir (pour l'instant) incertain. Robertson réoriente toutefois cette incertitude dans ses travaux de 2016. En proposant une lecture allégorique de la «musique en tant qu'ethnographie» et de l'ethnographie en tant que musique (Robertson 2016 : 254), il explique l'indétermination du contexte post-conflit : «Les structures mondiales actuelles [...] favorisent des objectifs concrets à court terme plutôt que des processus émergents à long terme» (*ibid.* : 263). Un processus réflexif à long terme ayant recours à la musique pour la transformation des conflits, comme le préconise Robertson, n'a jusqu'à présent jamais été mené à bien, en raison des contraintes financières. Aussi, «pour que la musique et la transformation des conflits cessent de n'être qu'une solution théorique et deviennent une réalité pratique, les mécanismes de soutien [...] doivent être radicalement repensés» (*id.*). Avant tout, Robertson affirme que lorsque les musiciens mettent leur art au service de la paix, ils contribuent à «transmettre la croyance dans le pouvoir de la musique, jusqu'à ce que les structures évoluent de manière à permettre à la musique de révéler tout son potentiel» (*ibid.* : 263-264). Si «les systèmes de croyances exercent une grande influence sur les comportements» (*ibid.* : 259), comme il le soutient, alors *Le violoncelliste de Sarajevo* illustre comment les romans musico-littéraires peuvent contribuer à transmettre la croyance dans le pouvoir de la musique, un pouvoir qui conduit non pas à une conception idéalisée de la musique et à des ambitions post-conflit irréalisables, mais à des avancées positives obtenues grâce à cette croyance en la musique et en son potentiel d'aide à la sortie de la violence.

Conclusion

Quand nous examinons *Le violoncelliste de Sarajevo*, la question éthique que soulève la façon dont Galloway s'est approprié l'histoire de Vedran Smailović ne doit pas être oubliée. S'il est courant pour les écrivains de s'inspirer de faits réels dans leurs écrits, le lecteur peut facilement confondre le violoncelliste de Galloway avec Smailović. Cependant, Galloway se focalise principalement

sur la représentation par le public du violoncelliste, faisant de l'expérience auditive et musicale un élément majeur du roman. La thématique centrale de l'expérience auditive de la musique fait du *Violoncelliste de Sarajevo* un roman musico-littéraire, qui exige une analyse interdisciplinaire, dont le présent article est un exemple. Ainsi, dans la première partie, j'ai identifié l'importance de l'écoute active en appliquant des théories au paysage sonore du roman. Dans la deuxième partie, j'ai développé le concept de l'écoute active, mettant en parallèle les questionnements moraux intérieurs de Flèche et la théorie de la guerre juste de Walzer, qui exemplifient la façon dont la musique peut se révéler être une source d'influence morale à travers l'écoute active. Dans la troisième et dernière partie, j'ai relevé les ressemblances frappantes entre Robertson (2010) et le roman de Galloway, démontrant comment le roman musico-littéraire peut aboutir à des conclusions similaires à celles provenant d'études ethnographiques. Une dernière ressemblance, saisissante, entre ces textes interdisciplinaires ne ressort que maintenant, dans cette conclusion : ces trois textes (le roman, la théorie de la guerre juste et l'étude ethnographique sur la résolution des conflits) se terminent par une réflexion ouverte sur le potentiel (im)possible de la musique à motiver la transition vers un avenir post-conflit. Cet article reprendra cette conclusion ouverte, en attendant les résultats de futures recherches dans ce domaine essentiel. Je termine sur une note d'espoir, toutefois, en évoquant la proposition de Frith selon laquelle « la musique nous donne une expérience concrète de ce que pourrait être l'idéal » (Frith 1996 : 123)³⁰. L'idéal n'a peut-être pas encore été atteint hors du domaine de la musique, mais il pourrait l'être, si nous continuons à nous inspirer de l'expérience énigmatique que constitue l'écoute de la musique ; et analyser en profondeur des romans musico-littéraires comme *Le violoncelliste de Sarajevo*, dans une perspective interdisciplinaire, nous rapproche toujours plus de la compréhension des façons dont la musique est susceptible de contribuer au processus de sortie de la violence.

Ce travail a été financé par la Wolfson Foundation (Grande-Bretagne).

30. Frith peut avancer ceci car « si l'identité musicale est [...] toujours fantastique, idéalisant non seulement le soi mais aussi le monde social que l'on habite, elle est, par ailleurs, toujours réelle également, incarnée dans les activités musicales. Autrement dit, faire et écouter de la musique est une affaire de corps » (Frith 1996 : 123).

Références

- ALBINONI Tomaso, 1958.** *Adagio in Sol Minore: Per Archi e Organo*, Milan, Casa Ricordi.
- LONERGAN Kenneth, 2017.** *Manchester by the Sea*, Paris, StudioCanal.
- LUNT Lucy, 2014.** «Adagio in G Minor», *Soul Music*, en ligne : <<https://www.bbc.co.uk/programmes/bo41xbxf>> (dernier accès mai 2020).
- SMILOVIĆ Vedran et SANDS Tommy, 1999.** *Sarajevo to Belfast*, West Chester [PA], Appleseed.
- WEIR Peter, 2001.** *Gallipoli*, Hollywood [CA], Paramount.

Bibliographie

- ADAMS Stephen J., 1989.** «The Noisiest Novel Ever Written»: The Soundscape of Henry Roth's *Call It Sleep*, *Twentieth Century Literature*, vol. 35, n° 1 : 43-64.
- BANITA Georgiana, 2010.** «Escaping binarism: The Bosnian war in the Canadian imagination», *Zeitschrift für Kanada-Studien*, vol. 30, n° 2 : 45-61.
- BARNES Julian, 2017 [2016].** *The Noise of Time*, Londres, Vintage.
- BENSON Stephen, 2006.** *Literary Music: Writing Music in Contemporary Fiction*, Aldershot, Ashgate Publishing.
- BERGH Arild, 2007.** «I'd like to teach the world to sing: Music and conflict transformation», *Musicae Scientiae*, vol. 11, n° 2 : 141-157.
- BERGH Arild et DeNORA Tia, 2009.** «From Wind-up to iPod: Techno-cultures of listening», in Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson et John Rink (dir.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge, Cambridge University Press : 102-115.
- BERGH Arild et SLOBODA John, 2010.** «Music and art in conflict transformation: A review», *Music and Arts in Action*, vol. 2, n° 2 : 2-18.
- BORN Georgina, 2005.** «On musical mediation: Ontology, technology and creativity», *Twentieth-Century Music*, vol. 2, n° 1 : 7-36.
- BURNS John F., 1992.** «The death of a city: Elegy for Sarajevo», *The New York Times*, 8 juin 1992, en ligne : <<https://www.nytimes.com/1992/06/08/world/death-city-elegy-for-sarajevo-special-report-people-under-artillery-fire-manage.html>> (dernier accès mai 2020).
- DeNORA Tia, 2000.** *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press.
- EVANS Martyn, 1990.** *Listening to Music*, Londres, Macmillan.
- FORREST Michelle, 2011.** «Justifying the Arts: The value of illuminating failures», *Journal of Philosophy of Education*, vol. 45, n° 1 : 59-73.
- FRITH Simon, 1996.** «Music and Identity», in Stuart Hall et Paul Du Gay (dir.), *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage : 108-127.
- GALLAGHER Tom, 2003.** *The Balkans after the Cold War: From Tyranny to Tragedy*, Londres/ New York, Routledge.
- GALLOWAY Steven, 2008.** «Interview with Steven Galloway», *The commentary*, 16 juin 2008, en ligne : <<http://www.thecommentary.ca/online/20080616c.html>> (dernier accès mai 2020).
- , 2009 [2008]. *Le Violoncelliste de Sarajevo* [trad. André Zavriew], Paris, Lattès.
- GIANTURCO Carolyn, 2001.** «Giazotto, Remo», *Grove Music Online*, en ligne : <<https://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011086>> (dernier accès mai 2020).
- GIAZOTTO Remo, 1945.** *Tomaso Albinoni, musico di violino dilettante veneto, 1671-1750*, Milan, Fratelli Bocca.
- GREEN Zoe S., 2008.** «Review: War notes», *The Guardian*, 29 juin 2008, en ligne : <<https://www.theguardian.com/books/2008/jun/29/fiction.reviews3>> (dernier accès mai 2020).

HEARN Jonathan S., 2012. *Theorizing Power*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

LAURENCE Felicity, 2008. « Music and Empathy », in Olivier Urbain (dir.), *Music and Conflict Transformation: Harmonies and Dissonances in Geopolitics*, Londres, I B Tauris : 13-25.

LEDERACH John Paul, 2003. *The Little Book of Conflict Transformation*, Intercourse [PA], Good Books.

—, **2017 [2003].** « Conflict Transformation », *Beyond Intractability*, en ligne : <<https://www.beyondintractability.org/essay/transformation>> (dernier accès mai 2020).

MONROE Kristen Renwick, LAMPROS-MONROE Chloe et PELLECCIA Jonah, 2014. *A Darkling Plain: Stories of Conflict and Humanity During War*, Cambridge, Cambridge University Press.

NARDIN Terry, 2013. « From right to intervene to duty to protect: Michael Walzer on humanitarian intervention », *European Journal of International Law*, vol. 24, n° 1 : 67-82.

OREND Brian, 2000a. « Michael Walzer on resorting to force », *Canadian Journal of Political Science*, vol. 33, n° 3 : 523-547.

—, **2000b.** *Michael Walzer on War and Justice*, Montréal, McGill-Queen's University Press.

PARSONS Graham, 2012. « The incoherence of Walzer's just war theory », *Social Theory and Practice*, vol. 38, n° 4 : 663-688.

PETERMANN Emily, 2014. *The Musical Novel: Imitation of Musical Structure, Performance, and Reception in Contemporary Fiction*, Rochester [NY], Camden House.

PINCH Trevor et BIJSTERVELD Karin, 2011. « New keys to the world of sound », in Trevor Pinch et Karin Bijsterveld (dir.), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford, Oxford University Press : 3-36.

POWERS Richard, 2014. *Orfeo*, Londres, W. W. Norton & Company.

PYNCHON Thomas, 2013 [1973]. *Gravity's Rainbow*, Londres, Vintage Classics.

REMARQUE Erich Maria, 1929. *À l'Ouest rien de nouveau* [trad. A. Hella et O. Bournac], Paris, LGF.

ROBERTSON Craig, 2010. « Music and conflict transformation in Bosnia: Constructing and reconstructing the normal », *Music and Arts in Action*, vol. 2, n° 2 : 38-55.

—, **2015.** « Understanding music and nonviolence through understanding music and violence », *Thammasat Review*, vol. 18, n° 1 : 28-46.

—, **2016.** « Musicological ethnography and peacebuilding », *Journal of Peace Education*, vol. 13, n° 3 : 252-265.

—, **2018.** « Musical processes as a metaphor for conflict transformation processes », *Music and Arts in Action*, vol. 6, n° 3 : 31-46.

SCHAFER R. Murray, 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester [VT], Destiny Books.

SETH Vikram, 1999. *An Equal Music*, Londres, Phoenix.

SHARROCK David, 2008. « Out of the War, into a Book and in a Rage », *The Australian*, 17 juin 2008.

SMITH Hazel, 2016. *The Contemporary Literature-Music Relationship: Intermedia, Voice, Technology, Cross-Cultural Exchange*, New York [NY], Routledge.

SMYTH Gerry, 2008. *Music in Contemporary British Fiction: Listening to the Novel*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

THIEN Madeleine, 2016. *Do Not Say We Have Nothing*, Londres, Granta Books.

TOOP David, 2011 [2010]. *Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*, New York [NY], Continuum.

URBAIN Olivier (dir.), 2008. *Music and Conflict Transformation: Harmonies and Dissonances in Geopolitics*, Londres, I B Tauris.

URBAIN Olivier et ROBERTSON Craig (dir.), 2015. *Music, Power and Liberty: Sound, Song and Melody as Instruments of Change*, Londres, I B Tauris.

WALZER Michael, 2015 [1977]. *Just and Unjust Wars: A Moral Argument with Historical Illustrations*, 5^e édition, New York [NY], Basic Books.

WELLBURN Elizabeth, 2002 [1998]. *Echoes From the Square*, Oakville, Rubicon Publishing.

WOLF Werner, 1999. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi.

Les auteurs

Direction d'ouvrage et introduction

Luis Velasco-Pufleau est musicologue, chercheur au Walter Benjamin Kolleg et à l'Institut de musicologie de l'université de Berne. Ses travaux portent sur les liens entre musique, politique et violence dans les sociétés contemporaines. En particulier, il explore la dimension politique des voix humaines, des pratiques musicales et des mémoires sonores. Il est membre du comité de rédaction de la revue *Transposition* et de la Jeune Académie suisse. ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-1330-974X>

Laëtitia Atlani-Duault est anthropologue, directrice de recherche au Centre population et développement (CEPED, université de Paris, IRD, Inserm), présidente de l'Institut Covid-19 Ad Memoriam (université de Paris) et directrice du World Health Organization Collaborative Center for Research on Health and Humanitarian Policies and Practices. Elle est également professeure affiliée à Sciences-Po et à l'université Columbia de New York. Elle a reçu la médaille de bronze du CNRS pour ses recherches en anthropologie. Ses travaux portent sur les expériences, traces et mémoires des crises humanitaires et sanitaires.

Prisonniers du son. La prison de Saydnaya en Syrie

Maria Ristani a obtenu son doctorat à la School of English (université Aristote de Thessalonique, Grèce) en 2012, après avoir terminé ses recherches doctorales sur la musicalité intrinsèque des « text-scores » de Samuel Beckett, explorant notamment le rôle du rythme dans l'idiome verbal et scénique de ses dernières pièces. Une partie de son travail a été présentée lors de conférences en Grèce et à l'étranger et publiée dans des revues et des volumes internationaux. Ses recherches portent également sur le théâtre britannique contemporain, l'art sonore et l'acoustique. Elle est actuellement affiliée à l'université Aristote de Thessalonique (dépar-

tement de littérature anglaise), où elle donne des cours de théâtre et de méthodologie de la recherche.

Chatila sous le son. Cultures, pratiques et perceptions sonores dans un camp de réfugiés au Liban

Nicolas Puig est chercheur en anthropologie sociale à l'Unité de recherche migrations et sociétés (IRD, CNRS, université de Paris et université de Nice). Il travaille actuellement en Égypte et au Liban sur la fabrique ordinaire des environnements urbains et sur les relations entre musiques, pratiques sonores et urbanités. Il s'intéresse notamment aux insertions selon des temporalités contrastées des migrants et réfugiés de diverses origines dans les villes libanaises, Beyrouth en premier lieu. <https://cv.archives-ouvertes.fr/nicolas-puig>.

Du Rêve à la Conscience arabes : les chansons humanitaires, outils du basculement de l'unité politique à la solidarité philanthropique

Abir Nur est chercheuse indépendante diplômée d'histoire et de science politique de l'université Panthéon-Sorbonne et d'un master d'études du développement de l'EHESS-Paris. Ses recherches se situent au carrefour de la sociologie de l'engagement féminin en contexte autoritaire, de l'anthropologie des GONGO (government-organized non-governmental organization) soudanaises et de la sociohistoire du mouvement féminin et du féminisme islamique soudanais.

Chacun sa fête : désaccords humanitaires et confrontations politiques. Les concerts Venezuela Live Aid et Hands Off Venezuela

Fernando Garlin Politis est doctorant en ethnologie au CEPED (Centre population et développement, IRD, université de Paris). Sa thèse en cours s'intitule « Des États humanitaires ? Ethnographie des politiques et des pratiques humanitaires au Venezuela et en Colombie ». Son travail se focalise sur l'anthropologie de l'aide humanitaire et l'anthropologie politique.

Après la catastrophe, la musique. Le cas du festival humanitaire Vanuatu Wan Voes Kivhan

Monika Stern est ethnomusicologue, chargée de recherche au CNRS. Après avoir été membre du Centre de recherche et de documentation sur l'Océanie (CREDO, Aix-Marseille Université, CNRS, EHESS) pendant neuf ans, elle fait désormais partie, depuis septembre 2020, de l'équipe du Centre de

recherche en ethnomusicologie (CREM) au sein du Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (LESC, CNRS, université de Paris-Nanterre). Ses travaux portent sur les musiques de l'archipel mélanésien du Vanuatu où elle a réalisé de nombreux séjours de terrain depuis 1998. Ses publications les plus récentes traitent des contextes musicaux urbains, des expressions identitaires postcoloniales, ainsi que des problématiques concernant l'industrie musicale.

Jean-Pierre Sam est musicien et poète ni-Vanuatu vivant à Port-Vila. Faisant partie des premiers slameurs et rappeurs du pays, il a lancé sa carrière comme membre du groupe local Genesis avant de publier des singles sous son nom de soliste JayP. Très engagé sur la scène musicale de la capitale, il est membre de plusieurs comités de festivals, comme ceux du Fest'Napuan ou du Vanuatu Wan Voes Kivhan Festival, et bénévole dans plusieurs associations.

Échos rescapés. Redocumenter la musique vietnamienne d'avant 1975 : pistes sonores historiques et mémorielles

Kathy Nguyen est doctorante en études multiculturelles sur les femmes et le genre à la Texas Woman's University. Elle a obtenu une licence (BA) en psychologie et une maîtrise en travail social (MSW) à l'université de l'Arkansas à Fayetteville. Parmi ses domaines de recherche et de réflexion privilégiés figurent les rapports innés reliant les récits intergénérationnels de l'im/migration, la littérature diasporique, les mémoires et les récits de guerre, l'éthique de la mémoire, la recherche critique sur les réfugiés, les citoyennetés, l'ethnomusicologie et la musique diasporique.

Terrains sensibles : la musique comme champ d'action dans les camps de réfugiés en Allemagne

Eckehard Pistrick est professeur adjoint suppléant en ethnomusicologie à l'Institut d'ethnomusicologie européenne de l'université de Cologne. De 2009 à 2016, il a été enseignant et chercheur à l'université Martin-Luther de Halle-Wittenberg (MLU). Il est l'auteur de *Performing Nostalgia: Migration Culture and Creativity in South Albania* (2015) et co-éditeur de *Audiovisual Media and Identity Issues in Southeastern Europe* (2011).

Faire de la musique en exil et combattre la violence aux frontières

Émilie Da Lage est maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication au laboratoire GERICO de l'université de Lille. Elle est également membre du collectif pluridisciplinaire « Non-Lieux de

l'exil». Son travail s'articule autour de trois axes, la circulation mondialisée de la musique, les pratiques culturelles amateurs et l'espace public urbain. Elle a mené plusieurs projets de recherche depuis 2015 dans les lieux d'exil et de migration de transit à Calais et Grande-Synthe, dont le programme Atlas en Transitions en collaboration avec le Channel, scène nationale de Calais. Elle est commissaire de la chaîne de podcast et de l'exposition Radio Fréquences Monde : <https://attacafa.com/exposition/podcast/>.

Beshwar Hassan, Kurde irakien, vit actuellement au Royaume-Uni où il a obtenu l'asile avec sa famille. Il y poursuit et développe ses activités de musicien. Son prochain projet, *To the continent*, est un film documentaire sur l'expérience de l'exil : <https://vimeo.com/470320534>.

La musique comme moyen de survie. Pratiques d'écoute quotidienne des jeunes réfugiés, étude de cas en Suisse

Helena Simonett est ethnomusicologue et travaille depuis 2017 à la Haute École de Lucerne (Lucerne University of Applied Sciences and Arts), au sein du centre de compétences recherche en éducation musicale. Elle est l'autrice et l'éditrice de plusieurs ouvrages et a publié les résultats de ses recherches dans de nombreux articles et chapitres de livres. Son projet de recherche actuel porte sur le rôle de la musique populaire dans la production individuelle de sens et dans l'émergence de nouvelles communautés et pratiques socio-musicales, ainsi que sur l'effet des médias et de la migration sur les processus de l'imagination sociale en tant que caractéristique constitutive de la subjectivité moderne.

Partitions pour l'exil : la musique comme espace habitable

Élise Bourgeois-Guérin est psychologue et professeure en santé mentale à la TÉLUQ (Québec). Comme clinicienne, elle a œuvré en milieu communautaire auprès de différentes populations en situation de grande précarité psychosociale (réfugiés et demandeurs d'asile, itinérants). En recherche, elle s'intéresse au développement de voies d'intervention alternatives, notamment artistiques, en prévention de la radicalisation violente.

Dr Cécile Rousseau est professeure titulaire au département de psychiatrie à l'université McGill (Montréal). Elle travaille comme clinicienne en soins partagés auprès des enfants immigrants et réfugiés dans des quartiers pluriethniques de Montréal, tout en poursuivant des recherches sur les

programmes de prévention en milieu scolaire, sur l'impact des politiques migratoires et sur le phénomène de la radicalisation menant à la violence.

Claire Lyke est danseuse contemporaine et intervenante sociale. Elle se concentre sur la mise en œuvre des interventions artistiques avec des jeunes réfugiés et demandeurs d'asile ainsi qu'avec la communauté LGBTQ+.

Écouter pour survivre : musique classique et conflit dans le roman musico-littéraire

Katie Harling-Lee est doctorante rattachée à la Wolfson Foundation à l'université de Durham, au Royaume-Uni. Elle travaille au département d'études anglaises. Ses recherches portent principalement sur les études musico-littéraires, explorant l'utilisation thématique de la musique dans le roman contemporain et se concentrant particulièrement sur l'emploi de la musique classique occidentale dans les situations de conflit.

Table des matières

Lieux de mémoire sonore, Luis Velasco-Pufleau et Laëtitia Atlani-Duault.....	7
Première partie. Le silence et le son comme armes.....	19
Prisonniers du son. La prison de Saydnaya en Syrie, Maria Ristani	21
Chatila sous le son. Cultures, pratiques et perceptions sonores dans un camp de réfugiés au Liban, Nicolas Puig	37
Du Rêve à la Conscience arabes: les chansons humanitaires, outils du basculement de l'unité politique à la solidarité philanthropique, Abir Nur	59
Chacun sa fête: désaccords humanitaires et confrontations politiques. Les concerts Venezuela Live Aid et Hands Off Venezuela, Fernando Garlin Politis	85
Après la catastrophe, la musique. Le cas du festival humanitaire Vanuatu Wan Voes Kivhan, Monika Stern et Jean-Pierre Sam	107
Échos rescapés. Redocumenter la musique vietnamienne avant 1975: pistes sonores historiques et mémorielles, Kathy Nguyen	137
Deuxième partie. Le son et la musique comme outils de survie	173
Terrains sensibles: la musique comme champ d'action dans les camps de réfugiés en Allemagne, Eckehard Pistrick	175
Faire de la musique en exil et combattre la violence aux frontières, Émilie Da Lage et Beshwar Hassan.....	205
La musique comme moyen de survie. Pratiques d'écoute quotidienne des jeunes réfugiés, étude de cas en Suisse, Helena Simonett	229
Partitions pour l'exil: la musique comme espace habitable, Élise Bourgeois-Guérin, Cécile Rousseau et Claire Lyke	255

Écouter pour survivre : musique classique et conflit dans le roman musico-littéraire, Katie Harling-Lee	273
Les auteurs	297

Impression & brochage SEPEC - France
Numéro d'impression : 08195210101 - Dépôt légal : mars 2021





sous la direction de
Luis Velasco-Pufleau et Laëtitia Atlani-Duault

Lieux de mémoire sonore

Des sons pour survivre, des sons pour tuer

Quels sens donner aux pratiques sonores et musicales dans les situations de violence organisée? Comment penser la relation dynamique qu'entretient le son avec l'expérience sensible des lieux, des personnes et des événements? Ce livre est organisé autour de deux propositions.

La première est que les expériences sonores en contexte de violence organisée peuvent être comprises non seulement comme des événements politiques, mais comme ce que nous proposons d'appeler des «lieux de mémoire sonore».

Notre seconde proposition est que ces lieux de mémoire sonore peuvent être appréhendés sous une double perspective, à la fois la face noire et la face lumineuse d'un même phénomène. D'une part, le son, la musique et le silence sont utilisés comme des armes en contexte de violence organisée, que cela soit par exemple dans certains lieux de détention ou en situation de guerre ou de conflit politique. D'autre part, ils constituent des ressources symboliques qui contribuent à la (re)construction de subjectivités, notamment dans des situations faisant suite à des expériences d'exil forcé et de violence organisée.

Lieux de mémoire sonore est une somme exceptionnelle sur les usages des sons et des pratiques musicales dans des situations de crise humanitaire, de guerre civile, d'exil ou de catastrophe naturelle. Ce travail conjoint entre chercheurs et musiciens présente différents contextes de violence organisée, et les exemples choisis couvrent de nombreuses régions du globe, depuis le Liban, la Syrie ou le Vanuatu jusqu'au Canada, au Viêt Nam et plusieurs pays européens.

le(bien)commun

Collection dirigée par
Laëtitia Atlani-Duault,
Jean-Pierre Dozon
et Laurent Vidal



9 782735 127047

ISSN 2273-8258
ISBN 978-2-7351-2704-7

24 €