

Exils décalés : les registres de la nostalgie dans les musiques palestiniennes au Liban

Nicolas Puig

► **To cite this version:**

Nicolas Puig. Exils décalés : les registres de la nostalgie dans les musiques palestiniennes au Liban. Revue Européenne des Migrations Internationales, Cnrs, 2009, 25 (2), pp.83-100. <ird-01292241>

HAL Id: ird-01292241

<http://hal.ird.fr/ird-01292241>

Submitted on 22 Mar 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Exils décalés

Les registres de la nostalgie dans les musiques palestiniennes au Liban

.....

Nicolas PUIG*

« – Et la nostalgie d'un hier ?
– Le penseur ne s'y intéresse que pour comprendre l'attrait de l'étranger pour les
outils de l'absence.
Quant à moi ma nostalgie est un conflit sur un présent qui saisit le lendemain par les
couilles ».
Mahmoud Darwish, « Exil (4). Contrepoint (pour Edward Saïd) », *Comme des fleurs
d'amandier ou plus loin*, Actes Sud, 2007, p. 129.

« Je vois le tatouage des souvenirs autour de moi
ici le Christ est passé
mes douleurs ont étreint le temps
je suis devenu la tendresse
il est devenu le silence ».
Katibé Khamsé (*Cinquième phalange*), Silat Rahem (*Cordon ombilical*), (Adb-al-
Rahman Josim/C4 with Molotov). Extrait de *Ahla Fik Bil Moukhayyamat*
(Bienvenue dans les camps), Incognito, 2008¹.

INTRODUCTION : L'EXIL EN SOI

Exil et refuge

Edward Saïd dans une réflexion sur l'exil constate que celui-ci, intégré à la culture moderne comme un thème puissant bien qu'il soit « terrible à vivre », doit être distingué du refuge : « le mot *réfugié* a pris une portée politique, et évoque de vastes troupes d'individus innocents et désorientés, ayant besoin d'une aide internationale

* Anthropologue à l'IRD (URMIS), Centre de recherche d'Île-de-France, 32 avenue Henri Varagnat, 93143 Bondy Cedex, nicolas.puig@free.fr.

¹ Traduction Zad Moulataka (2009), *La pensée de midi. Les chants d'Orphée, musique et poésie*, 28, p. 176.

urgente, alors qu'*exilé* implique (...) une forme de solitude et de spiritualité » (2008 : 250). La question que l'on peut dès lors se poser concerne la possibilité de discerner l'exilé derrière le réfugié, c'est-à-dire substituer à la vision « d'immenses fragments d'humanité [qui] errent » (2008 : 245) celle d'individus qui tentent d'avoir prise sur leur temps et sur leur vie malgré les dispositifs hétéronomes qui entravent leur aptitude à se déplacer et plus généralement leurs facultés citoyennes. Alors seuls au milieu de milliers d'autres, ceux-là ressentent certainement la douleur de l'exil et en développent probablement bon nombre d'angoisses comme quelques aptitudes à investir les interstices des sociétés « d'accueil ». Ils doivent tracer le chemin d'une existence digne dans le maelstrom des injonctions politiques et militantes, les diverses stigmatisations et l'incertitude chronique liée à leur situation.

Exil et musique

Au sein des différentes productions culturelles participant de « l'impératif moral de se souvenir » (Picaudou, 2006 : 27), la musique joue un rôle spécifique. En premier lieu, elle comprend une dimension symbolique qui « fait *résonner* à partir de la réalité sonore, ou de certains de ses aspects, des signifiés non musicaux, notamment sociaux ou politiques » (Martin, 2005 : 29). La musique est un art signifiant : ses pouvoirs d'évocations découlent de référents partagés élaborés au sein des différentes générations. Par exemple, les marches militaires orientalisées renvoient chez les Palestiniens aux années de la révolution, période d'agitation politique, militaire et idéologique intense dont beaucoup au Liban voient la fin en 1982 avec l'invasion israélienne puis l'expulsion de Yasser Arafat et de son armée. La destination de la musique est ici clairement identifiée par une forme musicologique particulière et par des contenus politiques explicites. De même, l'emploi d'une forme musicale poétique chantée, le *mawwāl*, pour dénoncer la destruction d'un camp et en pleurer les victimes civiles, comme ce fut le cas lors de la bataille de Nahr al-Bared en 2007² fait jouer des référents émotionnels construits sur l'établissement de familiarités sonores et de sentiments modaux qui conduisent à assimiler une gamme à un ressenti spécifique³.

Des musiques patrimoniales, politiques, nationalistes ou encore de variétés (romance, rap, chansons à texte, etc.) font ainsi appel d'une part à des habitudes d'écoute qui fabriquent des familiarités avec des univers sonores et sollicitent d'autre part diverses cordes émotionnelles inscrites dans des temps diversifiés dans lesquels le souvenir individuel et la mémoire du groupe sont imbriqués. Aussi, dans la situation spécifique des

2 Entre les mois de mai et de septembre 2007, une intense bataille a opposé l'armée libanaise au *fath al-islam*, un groupe de jihadistes (partisans violents d'une version politique réactionnaire et déterritorialisée de l'islam) infiltré dans le camp. Cela a conduit au déplacement de l'ensemble des habitants, environ 30 000 personnes qui, dans des conditions extrêmement précaires, ont été accueillies en majorité dans le camp voisin de Baddawi, à proximité de la ville de Tripoli. Le camp de Nahr al-Bared a été partiellement détruit durant les combats.

3 Ainsi, par exemple, le mode *nahawand*, gamme mineure, dont la couleur sombre appelle un sentiment de tristesse ; mais cette question mériterait une analyse plus fine : André Boucourechliev souligne la stéréotypie limitée du sens psychologique sans commune mesure avec le sens musical, c'est-à-dire l'étroitesse de la transcription de la musique en sentiment.

Palestiniens au Liban⁴, les pratiques culturelles liées à la musique, que ce soit l'écoute, privée ou dans une salle de spectacle, ou la pratique en tant qu'amateur ou professionnel, constituent un vecteur au moyen duquel les individus perçoivent leur propre trajectoire et agissent sur leur quotidien. L'expression de l'exil à travers des formes musicales variées fait émerger des souvenirs douloureux, des ressentis, des usages politiques et sociaux et elle renvoie à des temporalités collectives et individuelles.

Exil et Nostalgie

Les cultures palestiniennes sont irriguées par le traumatisme de 1948, année de l'exode de plus de 700 000 personnes dont une partie s'implante alors durablement au Liban. Les mémoires sont travaillées par cet événement de la *nakba*, la catastrophe, selon différentes modalités qui recouvrent des conflits de leadership politique et des enjeux individuels de récit (Picaudou, 2006). Les contenus culturels sont orientés vers la situation d'exil, mettant en scène la patrie perdue et instillant le sentiment de nostalgie au cœur du ressenti collectif. Les mélodies comme les contenus sont particulièrement propices à générer des émotions et à entretenir le souvenir d'une terre et d'un mode de vie que désormais bien peu ont directement connu. La charge émotionnelle de la musique est si forte que Marc Breviglieri rappelle qu'il fut un moment question « d'interdire aux mercenaires de chanter ou de siffler des airs musicaux rappelant la terre d'origine, car ils semblaient accroître considérablement le sentiment nostalgique et ses pathologies conséquentes ». On avait en effet remarqué que les montagnards Suisses engagés au combat dans les plaines souffraient d'une forme aiguë de nostalgie (2009, à paraître). Rousseau indique ainsi que les autorités helvétiques firent proscrire l'exécution du « Ranz des vaches » par leurs troupes en campagne car il poussait à la désertion ceux qui l'entendaient⁵. L'entretien d'un sentiment de nostalgie prenant place autour d'un petit nombre de référents et de symboles est à relier directement aux temporalités de l'exil, à la façon dont il est ressenti chez les différentes générations de réfugiés et sur le devoir de mémoire qui lui est lié. La production culturelle sert directement ou indirectement ce projet, elle peut coller au plus près du travail mémoriel, alimenter le nationalisme et le combat politique, comme s'emparer de thématiques contemporaines sur les conditions de vie et sur la situation dans les camps. Mais elle sert également des enjeux plus personnels d'émancipation et de sortie des ordres collectifs et la nostalgie qui apparaît alors est développée par les individus à propos de leur parcours, des temps et des âges de leur vie propre.

Nous nous intéresserons ici à la pratique de la musique en contexte militant et à la façon dont elle agence élan collectif et allant individuel ou comment dans des cadres formalistes les musiciens se ménagent des espaces plus personnels. Après avoir décrit

4 Sans développer un sujet complexe, signalons que la présence palestinienne au Liban pose problèmes pour différentes raisons notamment liées à la guerre civile qui a laissé de forts ressentiments réciproques. Il existe du point de vue législatif toute une série de restriction portant sur les droits sociaux des palestiniens (logement, emploi et santé notamment) qui conduit à accroître la mise à l'écart. Voir notamment le dossier coordonné par Kamel Dorāi et Nicolas Puig (2008) *Palestiniens en/hors camps. Formes sociales, pratiques des interstices*, *Asylons*, 5, [<http://www.reseau-terra.eu/rubrique146.html>].

5 Cité par Jean-Marie Donegani (2004), p. 6.

les arts militants, politiques et identitaires, je propose de nous arrêter sur un parcours singulier, celui d'Ahmad qui est musicien, membre d'un groupe affilié au Front Populaire de Libération de la Palestine spécialisé dans les musiques politiques et folkloriques ; il en est même le leader puisqu'il assure la ligne mélodique des chansons au clavier (appelé dans le monde arabe *urg*, orgue). À partir de l'expérience d'Ahmad, je souhaite montrer qu'il existe des moments où l'on se dégage du corset de l'encadrement culturel de l'expression et qu'il existe ainsi des superpositions de l'émotion du vécu à l'émotion collective : la question n'étant pas celle de la sincérité ou de l'authenticité de l'engagement mais celle de l'imbrication des registres, ce qui au demeurant rend caduque le dualisme entre perspective politique et apolitisme.

Partant, l'un des objectifs de ce texte est de comprendre de quelle façon chacun se débrouille avec cet impératif moral du souvenir dont il était question dans les premières lignes et comment est individualisée la nécessité du soutien à la cause palestinienne, *a fortiori* dans le cas d'acteurs de la politique culturelle nationale, fût-elle éclatée entre différentes organisations concurrentes ou alliées.

ESQUISSE DES ARTS DE LA RÉVOLUTION

Les musiques et les danses liées sous une forme ou une autre à la cause palestinienne constituent un vaste ensemble que l'on peut nommer les arts de la révolution. Les contenus varient selon les courants politiques et l'ensemble de ces activités détermine un style culturel spécifique, un peu daté, voire « ringard » aux yeux notamment d'une partie des membres des nouvelles générations comme à ceux des élites culturelles qui dénoncent l'essoufflement de la créativité liée à la rhétorique de la cause. Les grands chanteurs qui chantaient la nostalgie de la terre ou encore les Hommes de la patrie, à l'instar de Abou Arab se font vieux⁶, et les orchestres qui galvanisaient les foules durant la première intifada (1987-1993) à l'instar de Sabreen, dont celle qui en fut la chanteuse durant vingt ans, Kamelia Jubran, vit désormais en Suisse où elle expérimente de nouvelles formes musicales, sont en perte de vitesse. De nos jours, au Liban, la musique nationaliste et patrimoniale (*turathiyé*) est jouée par des orchestres spécialisés insérés quasi-exclusivement dans l'espace social des camps et qui évoluent dans leur grande majorité sous l'influence des organisations politiques.

Les contenus se divisent en deux grands types : la chanson nationaliste et politique qui traite de la patrie, de l'attachement qui lui est porté, du désir de paix et qui critique des points politiques (lutte contre le sionisme et l'impérialisme notamment) et le folklore représenté par les chansons du patrimoine palestinien augmenté de nouvelles compositions et par les danses traditionnelles (*dabké*)⁷.

6 Même si ce dernier s'est produit dans le camp de Nahr al-Bareed en 2009 en soutien aux habitants.

7 Certains musiciens comme Baha Hassoun, fondateur du groupe *al-hadi lil-ughniyya el-filastinyé* (le conteur pour la chanson palestinienne), ou encore Mohamed Qassab, se sont engagés dans un travail de modernisation du patrimoine de façon à le rendre plus accessible aux jeunes générations. Par ailleurs, un courant de *dabké* électrifiées se développe dans le cadre des musiques commerciales de variété.

On trouve la première trace d'une organisation fédérant les artistes réfugiés au Liban en 1973 avec la création d'une « institution du théâtre et des arts populaires palestiniens » qui comprend le chant et la musique. Elle est créée dans le contexte politique de l'arrivée des Palestiniens de Jordanie qui en furent expulsés en 1970 à la suite d'affrontement avec l'armée du roi Hussein, événement resté dans l'historiographie palestinienne comme le « septembre noir ». L'actuelle « Union des artistes palestiniens » (*ittihad al-fannanîn al-filastiniyyîn*) est issue d'une fusion des différentes institutions culturelles mises en place par l'OLP. En 1981, peu avant l'invasion israélienne, les institutions culturelles se regroupent et un bureau de dix membres est élu. L'année suivante, neuf quittent le Liban du fait de la guerre et seul l'un d'entre eux restera, Mohamed S., diplômé en études supérieures de théâtre. Il devient alors le seul président de l'Union. Réélu en 1988, il commence au sortir de la guerre (1990), à organiser l'activité culturelle de l'OLP autour de troupes de musique, de danse et de théâtre qui sont constituées dans la plupart des douze camps que compte le Liban. L'Union est le principal levier de cette organisation et elle regroupe de nos jours dix orchestres et compte trois cents artistes, musiciens, chanteurs, danseurs et acteurs encartés. L'orchestre phare de l'Union est la *Firqat hanin lil-unghniya al-filastiniyya* (l'Orchestre « nostalgie de la chanson palestinienne ») fondée en 1999 et qui compte une trentaine de musiciens et chanteurs. Il est relativement bien doté⁸, ce qui lui permet de recruter des professionnels libanais, à l'instar par exemple de l'actuel flûtiste (*nay*, flûte de roseau), pour palier au manque de musiciens d'origine palestinienne. La troupe participe régulièrement à des festivals au Liban comme à l'étranger et elle est la plus représentative des institutions culturelles palestiniennes œuvrant depuis le pays du cèdre⁹. Les orchestres de chansons religieuses et politiques « voyagent » dans d'autres milieux. La *Firqat al-Wa'd* (l'orchestre de la promesse) est basée à Tripoli et réunit des chanteurs et musiciens (piano électrique, dit *urg* et percussionnistes) libanais et palestiniens. Elle s'appuie sur des milieux islamistes palestiniens et libanais de Tripoli. Le leader du groupe est un cheikh originaire de Nahr al-Bared que l'on dit proche du *Hamas*. L'orchestre se produit dans des commémorations religieuses et anime les mariages à la mode islamique, très prisés dans les milieux conservateurs depuis quelques années. Il voyage régulièrement en Syrie (où est exilé Khaled Michael, le responsable du bureau politique du *Hamas*) pour animer des festivals et commémorations politiques. Le groupe est bien organisé et bénéficie de certains moyens, ce que me confirme indirectement le Cheikh W. quand je lui demande s'il enregistre dans l'un des home-studios du camp de Baddawi :

« On enregistre dans des studios bien plus classes, à Tripoli, des studios au niveau de Beyrouth. J'ai enregistré dans le studio où a enregistré Najwa Karam (célèbre chanteuse contemporaine). L'heure est à 60 dollars ».

En revanche, le *Hamas* ne semble pas contribuer au financement des activités

8 Ce qui ne va pas sans susciter de petites jalousies au sein des acteurs culturels palestiniens dont l'un me confiait que le succès de Hanin était lié au fait que l'orchestre est localisé à Saïda, les répétitions se faisant à proximité du camp de Ayn el-Héloué, or : « c'est là-bas qu'est le pouvoir ». C'est en effet à la suite de l'éviction totale de l'OLP au Nord et à Beyrouth que l'organisation s'est implantée à Saïda. Par ailleurs, la gestion de la culture palestinienne au sein de l'Union des artistes palestiniens ne fait pas l'unanimité, y compris au sein même des sympathisants de l'OLP.

9 Ces éléments sont issus d'un entretien avec le président de l'Union des artistes palestiniens, novembre 2005.

culturelles selon le Cheikh qui au passage raconte les débuts de la troupe :

– NP : « *Et dès le début en 1993, l'orchestre était lié au Hamas* ».

– Cheikh W. : « *Euhhhhh. Ce n'est pas lié au Hamas, ni en 1993, ni maintenant. Sincèrement, honnêtement, il n'y a aucun soutien du Hamas. Jamais, c'est incroyable ! Comment ça a commencé en fait, c'était un groupe d'étudiants. J'étais en seconde et les autres membres de l'orchestre en première. Alors, moi j'écrivais de mon côté, eux ont commencé sans moi en 1992. Mais ils imitaient, ils n'écrivaient pas, ni ne composaient. Ils entendaient un hymne d'un autre orchestre, ils le répétaient. Ils ne composaient et ne produisaient pas. Moi j'ai proposé de composer et de produire, ils m'ont dit comment ? Je leur ai dit, moi j'ai des choses. Ils ont pensé que j'étais très jeune pour ça, c'est vrai, j'avais 17-18 ans. Mais j'avais des hymnes tout prêts. Alors ils les ont écoutés, ça leur a plu. On a commencé à cette période, on s'est promis de ne chanter que nos propres chansons. On a commencé à écrire, composer et chanter et de là est venue notre spécificité. Et ce n'est pas donné à n'importe quel orchestre de l'imiter. Il faut que tu crées de toi-même et grâce à Dieu, après ça on est devenu une école, que ce soit au Liban ou dans le monde arabe. Et je n'exagère pas en disant que Dieu nous a permis d'être diffusés dans les régions étrangères et européennes* ».

– N.P. : « *En Palestine aussi ?* »

– S.W. : « *En Palestine, avec beaucoup de fierté, oui. On participe au projet de libération par les mots* ».

Ainsi, si une partie des musiciens est regroupée dans l'Union des artistes palestiniens, d'autres préfèrent trouver d'autres lieux pour exercer leur talent car, ainsi que cela me fut résumé, « après on dit que tu es avec Yasser Arafat ».

Il existe de la sorte une vingtaine d'orchestres relativement stables qui dépendent des organisations politiques. Celles-ci sont plus ou moins généreuses, en général leur soutien est minimal et leurs rétributions permettent dans le meilleur des cas d'offrir aux musiciens un petit complément à leur salaire (à supposer qu'ils en aient un). Il n'est pas rare que ceux-ci travaillent en parallèle dans des cafés et restaurants des villes libanaises ou encore qu'une partie d'un orchestre politique se convertisse en troupe de *zaffé*, du nom de la procession de mariage au cours de laquelle des musiciens et des danseurs entourent les époux, et se mette à courir le cachet. Les autres se débrouillent comme ils peuvent dans différents domaines comme la construction, la restauration ou encore le commerce. Si l'Union des artistes palestiniens est bien structurée et bénéficie de quelques moyens, d'autres orchestres sont bien implantés et participent régulièrement à des événements. C'est le cas du groupe d'Ahmad à Nahr el-Bared par exemple, la *Firqat al-Karmel*, l'orchestre du Carmel, du nom de la chaîne montagneuse surplombant la ville portuaire de Haïfa. La *Firqat usahq al-Uqsa* (les amoureux d'al-Uqsa, mosquée située sur l'esplanade des mosquées, le *Haram al-Sharif*, qui est le troisième lieu saint de l'islam, après La Mecque et Médine) dépend quant à elle de l'OLP mais situé au Nord, elle bénéficie d'un soutien minimal¹⁰. L'orchestre répète dans le camp de Baddawi, dans un local prêté par le parti dans lequel sont réunis quelques-uns des emblèmes du nationalisme palestinien : une cornemuse (*guirba*), instrument « révolutionnaire » depuis son introduction

¹⁰ Le Nord est davantage soumis à l'influence de la Syrie qui soutient les partis opposés à l'OLP et au Fatah.

dans l'armée de l'OLP en Jordanie, une carte de la Palestine mandataire, etc. Citons enfin à titre d'exemple, dans cette nébuleuse de la musique nationaliste, l'orchestre *Jaffra* qui réunissait des étudiants palestiniens de l'Université arabe de Beyrouth et a arrêté de se produire, la *Firqat al-Hâdî*, indépendante, dirigée par Baha Hassoun, fils du poète et chroniqueur Youssef Hassoun, qui a dû interrompre ses activités faute de moyens, ou encore la *Firqat al-Qods*, affiliée au Front Démocratique de Libération de la Palestine qui répète à Baddawi et est entraînée par une figure artistique locale, Bassem Sobah. Celui-ci est surtout investi dans l'orchestre *al-Wa'd* avec lequel il collabore de façon régulière.

Cet art « embrigadé » suscite de sévères critiques, en premier lieu de la part d'acteurs culturels Palestiniens. Si le peintre Kamel Boullata demeure en deçà de la critique en constatant simplement que les artistes vivant dans des camps ont une production figurative puisant largement dans les motifs culturels du soutien à la cause, l'art de ceux qui sont plus éloignés de ces univers de l'entre-soi tend à s'en détacher et gagne en abstraction (2003). D'autres considèrent que l'art « naïf et niais » exclusivement au service de la Cause est trop au premier degré pour que les œuvres en question aient un intérêt esthétique (Adila Laïdi, citée par Caroline Coutau, 2002 : 153). Dans le domaine poétique également, les aînés, Mahmoud Darwich, disparu en 2008 ou encore Hussein Barghouti, invitent les jeunes poètes à développer des thèmes inédits et de nouvelles esthétiques et à résister à cette forme de fermeture que constitue le ressassement des thèmes politiques : en somme il s'agit de ne pas laisser « l'occupation envahir également la parole et la langue » en se focalisant sur la situation politique¹¹.

Il n'en demeure pas moins que dans le relatif huis clos du camp, ces orchestres animent les diverses fêtes et commémorations qui rythment la vie politique des réfugiés permettent d'assurer des scènes régulières aux musiciens. Ils constituent également un lieu, la plupart du temps unique en son genre, où peuvent prendre place les apprentissages musicaux sous l'autorité du chef d'orchestre, généralement un instrumentiste chevronné. Enfin, sous la patine politique les dévoiements ludiques sont courants et il n'est pas rare de voir les leaders achever péniblement des discours dans des salles qui se vident après la fièvre des musiques et des danses, fussent-elles nationalistes. De même, des moments de déprise sont possibles hors des performances publiques, lors des répétitions ou des veillées dans l'intimité des espaces domestiques.

AHMAD, ENTRE ROMANCE ET RÉSISTANCE

Entre romance et résistance pourrait être, en effet, l'un des raccourcis possibles pour résumer les engagements musicaux de Ahmad W. qui écrit des chansons de variété arabe sentimentale et anime également l'orchestre local du Front Populaire de Libération. Ahmad est d'ailleurs membre de ce parti qu'on appelle familièrement *al-jebha* (le front), comme beaucoup de ses amis et de membres de sa famille qui constituent un public « captif ». Ahmad n'est pas très versé dans la politique, il est au *jebha* par tradition et quand je lui demande quelle est la ligne de ce mouvement anciennement très marqué

¹¹ Cité par Catherine Bédarida : « Mahmoud Darwich, un poète rentre d'exil » (*Le monde*, 2001) reproduit dans [http://mahmoud-darwich.chez.alice.fr/al_karmel.html], consulté le 11/05/09.

par le marxisme, il me répond après une hésitation marquée : « sunnite », etc. Quand je l'ai vu courant 2008, il tentait en vain d'enregistrer un CD de plusieurs chansons alors qu'il vivait encore dans le camp de Baddawi au Liban Nord, attendant de pouvoir rentrer dans le sien, Nahr al-Bared, situé à une vingtaine de kilomètres. Ce dernier est actuellement progressivement réinvesti par ses habitants. Les deux studios d'enregistrement du camp de Baddawi, en fait des mini-studios installés dans des appartements particuliers, tournaient alors à plein régime pour enregistrer des chansons portant sur l'événement en cours, la guerre et la destruction de Nahr al-Bareed. Il n'y avait alors pas de place pour la romance, les chansons d'amour ou les œuvres destinées à la jeunesse. Depuis, Ahmad a pu enregistrer son CD. Il me l'a confié sous forme de fichiers Mp3 stockés dans la clé USB qu'il porte toujours sur lui, lors de l'un de mes séjours récents en novembre 2008.

Une partie des morceaux est destinée aux enfants, de belles chansons qu'il joue sur le lecteur CD de ma voiture, donnant à entendre son travail à tous les passagers que nous embarquons au gré des transports et des sociabilités qui rythment le quotidien entre Nahr al-Bared, le camp de Baddawi et Tripoli, la métropole du Nord. Si tout le monde à Bared est préoccupé par la récupération et la rénovation de son logement détruit et l'avenir du camp d'une façon générale, certains d'une façon telle qu'ils en développent une importante et handicapante fatigue psychologique, Ahmad pense surtout à la télévision *al-Qods* (Jérusalem) qui émet depuis le 11 novembre 2008 à partir de la capitale Beyrouth. Il a passé un entretien pour animer l'émission quotidienne pour enfants et attend depuis un appel téléphonique du directeur de la chaîne ; lequel se fait attendre. Finalement il finit par appeler lui-même, en vain. Quand je prends des nouvelles d'Ahmad un mois plus tard à Paris lors d'une visite d'un habitant du camp, il m'indique que celui-ci n'a pas obtenu cet emploi et qu'il travaille désormais dans le petit magasin que son père a ouvert dans un quartier de la ville de Abdé, limitrophe du camp dans lequel il commercialise des cosmétiques, des parfums, des sous-vêtements et des bijoux fantaisies. Celui-ci regarde d'ailleurs avec un peu d'ironie la carrière de son fils qui, il semble le savoir depuis toujours, finira bien par venir le rejoindre dans le commerce, au magasin mais aussi dans la tournée qu'il fait dans la région septentrionale du Akkar avec son combi-Volkswagen. De toute façon conclut Mahmoud tandis que j'imagine la déception d'Ahmad, « il reste réaliste ». Mahmoud est lui-même désabusé, dans l'un de ses sketches, il met en scène ces jeunes sans instrument qui s'essayent à la musique avec les moyens du bord, il me dira : « ils ont en eux un désir de musique », puis, juste après, évoquera la cruelle constatation du manque de moyen qui entrave la jeunesse des camps.

Mais revenant à Ahmad, nous garderons un peu d'optimisme, car s'il a perdu une année du fait de la destruction du camp, et s'il a interrompu ses études d'infirmier, il n'a pas renoncé à la romance et sa dernière chanson, *malish ghayru* (je n'ai que lui) a été récemment diffusée sur les ondes de la radio *Mélo die Hit* dans le cadre d'un programme destiné à donner leur chance aux jeunes talents. En attendant la bonne fortune, il fait des petits boulots dans le bâtiment et fréquente le dispensaire du *Jebha*, où il occupe son temps libre, le soir surtout, à discuter en buvant du café. C'est ici même que nous passerons quelques nuits de l'été 2008, profitant avec soulagement de la climatisation alimentée par le groupe du dispensaire et donc non pas soumise au courant fourni par l'UNRWA sous le « mode alternatif ».

Tout de même, l'échec à la télévision *al-Qods* est difficile à accepter. D'autant qu'il s'accompagne d'une seconde fin de non-recevoir quand Ahmad a proposé une chanson sur la guerre de Gaza. Nous étions quelques-uns à nous être laissés prendre à son rêve qui depuis la location d'un appartement à Beyrouth où il s'installerait avec sa fiancée rencontrée lors d'un voyage de l'orchestre *al-Karmel* à Chatila, l'emmenait par déplacement successif jusqu'à Londres où la chaîne produit une partie de ses programmes (elle fait partie de l'appareil médiatique du Hamas qui comprend notamment la chaîne *al-Uqsa* qui émet depuis Gaza). Certes, Mahmoud, mon hôte de cette froide soirée parisienne admet qu'Ahmad a une belle voix et qu'il sait bien se débrouiller avec un *urg*. « *Est-il vraiment bon ?* » C'est ce que se demande son oncle tout juste rentré de Russie, plus ou moins définitivement – il m'entraîne dans un internet café pour étudier avec moi les possibilités de travail en tant que médecin dans les campagnes françaises car il a entendu dire qu'il y avait beaucoup d'offres. Ahmad, comme l'immense majorité des jeunes musiciens des camps n'a pas suivi de cours de musique. Il a appris en autodidacte à accompagner sa voix à l'orgue et a retenu quelques-uns des modes musicaux les plus usités dans les orchestres palestiniens. Comme pour beaucoup d'autres chanteurs, instrumentistes ou percussionnistes, l'insertion dans un orchestre constitue la seule « école » possible pour un apprentissage de la musique, les groupes accueillant volontiers ces jeunes pour palier au manque de musiciens déjà formés. Sous l'autorité d'un chef d'orchestre, généralement l'organiste, mais ce n'est pas systématique, les musiciens trouvent un espace d'apprentissage et de performance. Les enseignements se font sous la double antenne des « musiques identitaires » qui regroupent donc les différents motifs de la « palestinité » et de la romance, une pop arabe sentimentale, diffusée massivement par les chaînes satellitaires et les radios et à laquelle toutes les nouvelles générations sont nourries. La grande variété arabe que personifie la diva Um Kulthum, la chanson politique à texte de Marcel Khalifé ou encore le rap¹² qui éclôt timidement dans les camps représentent des styles musicaux qui demeurent relativement vivaces et parmi lesquels ce dernier est sans doute appelé à se développer. Dans les camps, comme je peux l'observer de retour à Nahr el-Bared en juillet 2009, la *debké* et les chansons « populaires »¹³ sont à l'honneur pour animer les soirées, riches en fêtes de fiançailles et de mariage pour ce premier été où les membres de la diaspora sont de retour après la bataille de 2007 et la destruction du camp. Ahmad, avec une partie des chanteurs de l'orchestre *al-Karmel*, a d'ailleurs écrit et enregistré un morceau de rap en 2006 intitulé *Checkpoint*. Ce titre raconte les désagréments subis par les habitants de Nahr el-Bared aux barrages tenus par l'armée libanaise aux entrées du camp. Le rap est ainsi bien compris par la partie des jeunes palestiniens qui le reconnaissent comme une musique de critique sociale s'appliquant aux ghettos contemporains. Cette musique controversée est l'apanage d'une nouvelle génération qui la découvre en regardant les clips américains sur les toutes premières chaînes satellitaires. Mais Ahmad a d'autres ambitions pour sa voix de velours.

12 Pour un éclairage sur le rap palestinien au Liban dans ses différentes dimensions urbaines, politiques et sociales, et sur la façon dont les musiciens s'insèrent dans les milieux et les espaces libanais, cf. Puig, 2007 et 2008.

13 La *debké* est une musique et une danse rependue au Proche-Orient dont l'avatar moderne, qualifié de « populaire », *sha'abi*, se caractérise par une occidentalisation du style avec l'emploi du piano électrique et de la batterie, une formule rythmique accentuée propice à la danse et des paroles au goût du jour évoquant par exemple l'amour des femmes ou reprenant des extraits de discours du leader du Hezbollah, Hassan Nasrallah.

Malgré la pression paternelle, assez souple, il faut le préciser, il demeure encore pris dans son rêve de musique et de voyage.

Ainsi, malgré l'instabilité chronique, Ahmad peut encore se projeter vers l'avenir. Pourtant cet élan est bien fragile et il fut d'ailleurs déçu puisque le projet d'emploi à la télévision s'avéra une chimère. Peut-être est-ce en liaison à cette incertitude concernant son avenir qu'Ahmad s'interroge récemment sur sa capacité à avoir des enfants. Je me souviens de cette conversation avec son oncle médecin à propos des résultats de son spermogramme effectué à la suite d'une opération, dont les résultats n'étaient pas encourageants sans être non plus catégoriquement négatifs, à l'image des destins d'Ahmad et de tous les autres, musiciens ou pas, qui se trouvent toujours à un moment ou à un autre suspendus à des forces extérieures sur lesquelles ils ne peuvent agir. L'incertitude liée à la procréation a cristallisé les angoisses relatives à l'avenir et à la capacité d'avoir pris sur son temps. Les deux thèmes, un éventuel emploi à la télévision et une possible infertilité, se croisent dans les pensées et les paroles d'Ahmad. Dans l'incertitude, chacun tente de retrouver les liens du proche et du familial, tout d'abord en réintégrant dans des conditions précaires le camp d'origine, puis en s'appropriant les espaces immatériels et symboliques de la culture en usant, pour les plus jeunes, par exemple, de cette formidable matrice de subjectivation que constitue le monde des stars arabes dans une sorte d'oscillation entre espoirs et insouciance, détresse et colère. Ahmad possède ainsi sur son ordinateur et sur son téléphone portable une collection de photos le mettant en scène en chanteur de charme oriental. Il prend soin de lui, de ses vêtements qu'il préfère acheter à Tripoli que dans le camp et il soigne son élégance ; ce qui n'empêche pas l'apparition de quelques cheveux blancs, à la suite du déplacement de plus d'une année à Baddawi dans des conditions dramatiques.

Ces oscillations entre rétributions symboliques, difficultés et joies du présent et angoisses vis-à-vis de l'avenir sont tributaires d'une ethnographie de l'espoir et du désespoir, que met en place par exemple Sylvain Perdigon qui met à jour les doutes et les raisonnements d'un chauffeur de taxi palestinien qui cultive une attitude *pessoptimist* selon la formule de l'écrivain palestinien Émile Habibi (2008).

Revenons à Bared : dans l'enceinte d'une association spécialisée dans les activités éducatives, Ahmad joue en s'accompagnant à l'orgue pour son oncle qui tenait à l'entendre n'ayant jamais eu l'occasion de le faire depuis son arrivée récente. Il chante des chansons arabes, anciennes ou plus modernes, au grand étonnement de son parent qui reconnaît soudainement son talent.

Le petit frère d'Ahmad qui est aussi doué pour la musique, emprunte le même chemin et anime également les après-midi ou les soirées du camp à l'occasion des festivals ou des mariages. Il fait partie lui aussi de l'orchestre *al-Karmel* et développe progressivement et sur le tas ses compétences musicales dans l'espace de la militance et du souvenir. L'orchestre est aussi un lieu de sociabilité et propose de fréquents voyages dans le pays qui viennent rompre la monotonie quotidienne. De ce point de vue, l'expérience des deux frères témoigne des multiples dimensions que revêt l'entreprise de lutte contre l'oubli dont celle liée au raffermissement du soi n'est pas la moindre.

Ces musiciens répondent ainsi à l'injonction collective de ne pas oublier tout en défrichant au sein d'une activité militante et artistique le chemin escarpé d'un relatif épanouissement personnel. Cette forme de distanciation correspond à une tentative de concilier injonctions à ne pas oublier avec l'effort pour ne pas s'oublier.

« NE PAS OUBLIER... NE PAS S'OUBLIER »

Michaël Herzfeld, dans un ouvrage récemment traduit, évoque le concept d'intimité culturelle « comme antidote au formalisme du nationalisme culturel ». L'intimité culturelle renvoie à la notion plus formaliste de *disémie* que l'auteur définit comme « la tension formelle ou codée entre auto-représentation officielle et ce qui se passe dans le secret de l'introspection collective ». La *disémie* pourrait être considérée comme un élargissement de la diglossie, division d'une langue nationale en deux registres, l'un officiel et l'autre correspondant aux usages vernaculaires, qui la contextualise au sein d'un « *continuum* sémantique qui inclut le silence, les gestes, la musique, l'environnement construit, et les valeurs économiques civiques et sociales » (2007 : 17-18). L'intérêt de l'approche présentée est qu'elle relativise ou complexifie les relations entre élites et populations en présentant le « haut » et le « bas » « comme deux éléments parmi une multitude de réfractions possibles d'un engagement culturel ». Ce que beaucoup d'auteurs, anthropologues principalement, du fait de leur intérêt pour le détail et le local, mettent finalement en avant. Dans le cas Palestinien, la question des lieux de commémorations met particulièrement en avant la tension entre les narrations officielles et les histoires de vie. Laleh Kahlidi constate ainsi que « dans la mesure où le projet national palestinien est toujours inachevé, l'incorporation de ces espaces dans des cérémonies publiques et privées, de même que leur évocation dans les discours officiels/institutionnels subalternes aussi bien que populaires, relève la tension existant entre les récits nationalistes imposés d'en haut (qui cependant trouvent un écho chez les réfugiés eux-mêmes) et des récits populaires d'ancrage plus local (qui colorent et influencent finalement les discours institutionnels) » (2006 : 197). Ce qui est dit entre parenthèses me semble important à prendre en considération pour éviter les écueils d'une vision dualiste. Pour cela il nous faut contextualiser les engagements et la musique constitue une entrée particulièrement propice pour faire ce travail sur la façon dont est vécue la relation entre unanimité nationale et dissidence créative.

Appliquée à la musique, on mesure la valeur heuristique d'une telle approche, non pas tant donc en ce qu'elle permettrait de distinguer pratique « formelle » et « dissociée » mais du fait des possibilités qu'elle offre de penser l'enchevêtrement des registres. Ainsi dans le domaine musical, la plupart des orchestres proposent une version officielle de la culture palestinienne dont le but est de promouvoir la cause et de lutter contre l'oubli, en nuanciant toutefois selon les obédiences politiques. L'un des aspects de la domination subie par les réfugiés palestiniens repose, en effet, sur le déni du traumatisme subi lors de l'exil de 1948 par les autorités israéliennes (même si une nouvelle lecture de l'histoire a permis de faire émerger une approche plus équilibrée des événements ayant conduit à la *nakba*). C'est en relation à cet oubli, qui se manifesta de même dans les négociations ayant conduit aux accords d'Oslo en 1993 dans lesquelles la question des réfugiés fut reléguée au second plan, que se tiennent, la plupart du temps dans l'entre soi du camp, les commémorations au

cours desquelles interviennent les orchestres. Cette nécessité de ne pas oublier et de ne pas disparaître dans les oubliettes de l'histoire influe sur des contenus culturels peu renouvelés qui rappellent l'attachement au droit au retour, l'admiration pour le leader, la beauté du martyr et continuent de chanter la terre perdue, ses arbres, ses champs, sa vie bucolique et villageoise. Sous ses différentes formes, ce projet rencontre une certaine unanimité, évidemment non exempte de doutes et de fatalisme. Quelle que soit la sincérité des engagements, les arts officiels sont un passage obligé pour les artistes plus ou moins jeunes des camps qui ne trouvent que ce cadre quasi-unique pour développer et exercer leurs compétences. Si l'on s'interroge sur la façon dont la musique entretient des mobilisations collectives par son pouvoir émotionnel (Traïni, 2008), on n'a pas encore réellement analysé une situation de *disémie* musicale qui renverrait aux hiatus entre une version officielle et une version intime des cultures nationales. Cette approche que l'on reconnaît être celle proposée par Herzfield, s'applique davantage aux pays où se manifeste la domination d'un pouvoir adossé à une culture officielle suscitant une appropriation construite sur le double langage. Pour les réfugiés, la question doit être posée autrement car l'acceptation du projet de lutte contre l'oubli et la « nostalgie institutionnelle » entretenue autour de la perte de la mère patrie suscite une quasi-unanimité, selon des formes il est vrai très variable allant de l'engagement d'une vie à l'accord distancié non exempt d'ironie comme en témoigne à titre d'exemple la position des membres du groupe de rap Katibé Khamsé du camp de Borj al-Barajné à Beyrouth et de ses environs. Ils me signifiaient de façon assez sarcastique en substance leur peu d'intérêt pour les motifs de la nostalgie institutionnelle (les oliviers, les orangers, la vie villageoise, etc.) à laquelle ils préféraient l'engagement dans le présent, exerçant plutôt leur sagacité rhétorique à propos de la situation présente des Palestiniens au Liban (Puig, 2007). Il est vrai également que l'image obsolète et bucolique délivrée d'une Palestine, désormais inconnue de la plupart, ne correspond pas à ce qu'il est possible de voir sur les télévisions satellitaires.

Dans les orchestres politiques, le corpus de chants sur la Palestine est porteur d'une nostalgie institutionnelle qui se superpose à la nostalgie vécue, laquelle s'inscrit dans l'expérience propre des individus et se racine dans les temps et les lieux de la vie. L'orchestre *Hanin* joue ainsi directement sur le registre de la nostalgie. En effet, le terme même *Hanin* signifie tendresse mais aussi dans certains emplois, nostalgie, mal du pays : *al-Hanin ilal-watan*. L'orchestre al-Hadi explore un même registre. Le chanteur s'adresse au compteur et lui demande : « *Raconte-moi, conteur, peut-être que tes mots tes paroles et tes histoires nous rapprocherons de notre pays, nous qui vivons en exil* ». Un titre de Abu Arab, chanteur dont il était question plus haut, s'intitule *La nostalgie de la patrie*.

Aux formes culturelles officielles qui font prévaloir une nostalgie institutionnelle au travers des récits de la patrie perdue, se combinent des nostalgies vécues renvoyant à la diversité des existences, et au temps générique et fondateur de la *nakba* s'articule le temps du quotidien. Ces différentes temporalités qui s'entrechoquent dans les vies « encadrées »¹⁴ des musiciens sont visibles dans le dispositif même de la répétition qui tisse la musique officielle de moments moins formels d'improvisation et de performance de répertoires

14 Il existe, en effet, un système d'encadrement politique et social en vigueur dans les camps relativement contraignant avec lequel il est parfois nécessaire de composer puisqu'il faut passer par les organisations pour obtenir des aides, parfois même un emploi, etc.

non politiques issus de la variété arabe. Ainsi, dans les contextes même de la musique militante la plus martiale, arrive, presque par surprise, la *saltana* : le terme, dont la racine renvoie à la notion de pouvoir, est en usage chez les réfugiés palestiniens comme dans l'ensemble du monde arabe. Il désigne une aptitude à voyager dans les modes musicaux (*sg. maqam*) et à les enchaîner pour créer une émotion forte. Cette réceptivité aux déplacements musicaux que j'ai pu mesurer chez les musiciens palestiniens s'incarne dans un verbe factitif qui désigne ce que ressentent les auditeurs de ces apartés qui défont le formalisme de la répétition : tu nous as fait vibrer (*saltanténa*). L'univers musical des marches militaires orientalisées et des chansons patriotiques dans lesquelles la puissance de la voix des choristes symbolise la capacité de résistance, tout en véhiculant les stéréotypes locaux sur la force et la virilité, intègre des plages d'improvisation utilisant la tessiture des modes arabes et brochant dans le registre romantique (*rûmance*). Tout cela passe par un même langage musical construit sur les gammes orientales (*shar 'i*) et les altérations au quart de ton (*sika*) qui forment un ensemble reconnaissable par tous.

Le temps de la répétition met ainsi en jeu différents aspects qui tendent à incorporer la militance et à faire du nationalisme un vécu spécifique construit autour d'icônes de divers types, dont des icônes musicales : chansons connues de la résistance, hymne national palestinien, hymnes des partis, choix d'instruments symbolisant l'identité nationale telle que la cornemuse, emplois de rythmes martiaux et de la chorale qui personifie la chanson politique depuis les années soixante-dix, etc. La nostalgie institutionnelle qui renvoie donc au temps premier de l'exil peut d'une certaine façon être rapprochée de la nostalgie structurelle que Herzsfeld catégorise comme le regret institutionnalisé d'un âge passé. Le droit au retour est un motif intangible de cette production culturelle, mais comme Sylvaine Bulle le souligne également, la puissante revendication du « droit au retour » s'accompagne d'un certain fatalisme sur les possibilités même de ce retour et sur la manière dont le présent est réinvesti comme « seule perspective vivable », car le retour finit par se fondre dans un « horizon inatteignable » (2008 : 99).

Ainsi, au-delà du cadre de la répétition ou de la performance publique, et au-delà des contenus explicites, qui sont non pas rejetés mais, temporairement mis de côtés, la musique construit un chez soi en même temps qu'un quant-à-soi, à l'instar de l'écriture qui pour Adorno représentait « la seule manière accessible bien que fragile et vulnérable, d'être chez soi » (cité par Saïd : 254).

En effet, la participation à un orchestre politique renforce la localité en ce qu'elle produit des coordonnées espace-temps, lors de la répétition et de la performance ; elle est dans le même temps un espace de subjectivation dans lequel chacun trouve une façon d'exercer une compétence qui le connecte sur des mondes plus lointains, ceux de l'art musical du *tarab* et de la variété panarabe. Enfin, elle soutient des engagements politiques, certes très inégaux en intensité, autant qu'elle permet de légitimer une pratique musicale dont la moralité peut être discutée à partir du moment où elle ne véhicule pas de messages explicitement politiques. De la sorte, la pratique de la musique en général et donc aussi dans le cadre étroit de la musique militante, contribue à conférer du sens à la situation d'exil.

Cela passe par la formation d'une sensibilité partagée construite au travers des

contacts avec la musique dans des contextes variés dont le souvenir reste vif dans les récits de musiciens notamment car il est lié à un contact avec un proche, un membre de la famille, un père, un oncle ou un frère qui initient, volontairement ou pas d'ailleurs, l'enfant d'alors, l'adulte d'aujourd'hui. Chose que celui-ci reproduira avec ses propres enfants, même si ceux-ci, à son grand dam, sont plus intéressés par les radios crochets télévisés, voire par le rap, que par les standards de la chanson arabe, palestinienne, politique ou autre. Dans l'intimité domestique, on explore alors la grande tradition de la chanson arabe, on délie la musique du politique pour travailler les modes et en extraire l'expressivité spécifique, de façon à parachever le sentiment modal et le ressenti de la musique pour elle-même, libérée de son œuvre d'édification. Ces musiques peuvent au demeurant faire l'objet d'une condamnation morale émanant des milieux les plus conservateurs. Mais, y compris chez les islamistes, si les musiques « futiles » font l'objet d'une réprobation, il en va autrement des musiques qui servent la cause. Comme me l'affirmait le Cheikh W., les juristes musulmans sont partagés sur la question, mais lui suit une version qui autorise la musique « à condition qu'elle soit utilisée dans un contexte qui est licite du point de vue de la sharia. Par exemple, l'appel à la libération de la terre, l'appel à la vertu et à la morale, l'appel à l'amélioration des choses (...) » ; en revanche, poursuit-il, à propos de la chanson qui dit « tu nous as promis de venir sous le figuier et tu n'es pas venu, on a demandé un baiser et tu n'as pas voulu », « ce baiser est illicite ; ça, nous, on ne le fait pas ». La résistance est légitime, la romance moins, mais c'est pourtant entre ces deux pôles, nous l'avons vu, que tente d'évoluer Ahmad.

CONCLUSION

L'exil décalé

Ahmad est né à Nahr el-Bared il y a une vingtaine d'années ; pour lui, comme pour les rappeurs de Borj el-Barajné à Beyrouth, et à la différence des générations précédentes, l'horizon du retour est trop éloigné pour constituer un objectif concret d'engagement au quotidien. Pourtant tous ont intériorisé le discours politique et les tagueurs, au milieu des questions politiques du moment (un « Irak » stylisé dessiné sur un mur), n'omettent pas la revendication du droit au retour (*al-haq lil-'awda*). Mais chacun sait que la vie se passe ici et que les enjeux sont contemporains, à commencer par la reconstruction du camp puis l'obtention, hypothétique, d'un emploi correspondant à sa fibre artistique. On assiste à deux évolutions, d'une part la *nakba* est constituée en récit d'origine progressivement ritualisé dans le cours même des performances culturelles qui rappellent le moment originel du déplacement et l'installation au Liban. Dans ce cadre, comme les autres Palestiniens au Liban, Ahmad est d'ici, venu d'ailleurs, même si nombre de Libanais souhaitent que les Palestiniens quittent le pays. Cette constatation qui ne signifie nullement un renoncement à la nationalité d'origine et une volonté de « libanisation » (*tawtîn*)¹⁵, s'accompagne d'une individualisation du politique, avec des revendications morcelées de moins en moins audibles. Le discours rebelle et politique des rappeurs, en

15 À l'exception d'une partie de chrétiens maronites palestiniens du camp de Dbayé qui ont des liens de parenté avec des familles libanaises datant d'avant la *nakba*.

revanche, renouvelle la rhétorique de la lutte en intégrant les questions relatives aux droits sociaux, à la stigmatisation, ou aux ségrégations et au clientélisme dans les milieux politiques et associatifs palestiniens. L'épuisement des grands récits politiques nationalistes et arabes produit cette individualisation des registres politiques et rend manifeste les différentiels de temporalités produisant un exil décalé. La reproduction des nostalgies institutionnelles se double d'une histoire locale et personnelle qui est désormais davantage capable de susciter l'émotion que les rituels collectifs prenant notamment place autour des commémorations. Au sein même des musiques militantes, le double mode des répétitions, le jeu permanent avec des formes culturelles rigides renvoient à la façon dont chacun intériorise, dans l'ambiance spécifique et « resserrée » du camp, sa condition existentielle de réfugié tout en se frayant les chemins d'une ambition esthétique. Paradoxalement, la musique insérée dans les réseaux de la nostalgie institutionnelle constitue néanmoins un support à partir duquel il est possible de passer outre le rappel permanent de la condition de réfugié émanant des instances politiques palestiniennes, des ONG, à commencer par l'UNRWA, des voisins des quartiers libanais ou du gouvernement. C'est pour cela que chez Ahmad comme chez la grande majorité des musiciens si l'ambition musicale est une motivation supérieure à celle du militantisme politique, on en passe par les orchestres politiques. Cette forme d'engagement dans les institutions et les cultures politiques peut être considérée comme flottante, d'inégale intensité et elle ne s'accompagne pas de la croyance dans la prédictibilité des discours concernant une prochaine réparation et une issue positive aux revendications. De ce fait, et quel que soit le rôle d'organisations politiques tenant captifs des publics par les services et les aides diverses, l'idée de résistance est intégrée au mode de vie et rien ne laisse préjuger de son essoufflement puisqu'elle est découplée des interrogations concernant son efficacité.

Du local du FDLP à Baddawi s'échappent des chants martiaux soutenus par un clavier et entrecoupés de plages improvisées au luth arabe. À l'intérieur, les postures sont déterminées, les bustes des choristes sont droits. La pièce résonne des voix fortes. Puis tout s'arrête, la répétition est terminée. Alors, une improvisation libre commence entre un guitariste et un luthiste. L'attention est soutenue, l'émotion s'instaure au fil d'une mélodie déliée qui passe d'un instrument à l'autre. Dehors la nuit est tombée sur les ruelles du camp, la répétition se termine. Dans la pénombre, une voix s'exclame « *saltanténa* », tu nous as fait rêver. Cette émotion est venue dans la continuité d'une autre, un *continuum* propose Herzfield, elle n'est pas en rupture, elle s'insère dans l'existant, elle substitue un récit au présent au récit originel. Enfin, elle témoigne d'une des modalités possibles de faire cohabiter injonction de ne pas se faire oublier et souci de ne pas s'oublier.

.....

Références bibliographiques

- BOUCOURECHLIEV André (1993) *Le langage musical*, Paris, Fayard, 186 p.
 BOULATTA Kamal (2003) Artists Re-Member Palestine in Beirut, in *Journal of Palestine Studies*, XXXII, 4, pp. 22-38.
 BREVIGLIERI Marc (2009, à paraître) Un monde s'abandonne. Mémoire blessée, perspective du retour et cohésion de vie du migrant, in *Revue Européenne des Migrations Internationales*.
 BULLE Sylvaine (2009) Domestiquer son environnement. Une approche pragmatiste d'un territoire

- confiné : le camp de réfugiés de Shu'faat à Jérusalem, in *Genèses*, 74, 1, pp. 94-113.
- COUTAU Caroline (2002) La création comme acte de résistance, in *Les Cahiers de l'Orient*, 67.
- DONEGANI Jean-Marie (2004) Musique et politique : le langage musical entre expressivité et vérité, in *Raisons politiques*, 14, pp. 5-19.
- DORAÏ Kamel et PUIG Nicolas (2008) Palestiniens en/hors camps. Formes sociales, pratique des interstices, in *Asylons*, 5, [<http://www.reseau-terra.eu/rubrique146.html>].
- KHALIDI Laleh (2006) Lieux de mémoire et de deuil. La commémoration palestinienne dans les camps de réfugiés au Liban, in Nadine Picaudou dir., *Territoires palestiniens de mémoire*, Paris, Beyrouth, Karthala, IFPO, pp. 191-218.
- MARTIN Denis Constant (2005) Entendre les modernités : l'ethnomusicologie et les musiques populaires, in Laurent Aubert dir., *Musiques migrantes*, Genève, Tabou, infolio, MEG, pp. 17-51.
- PERDIGON Sylvain (2008) Yet another lesson in pessoptimism - A short ethnography of hope and despair with one Palestinian refugee in Lebanon, in *Asylons*, 5 [<http://www.reseau-terra.eu/article805.html>].
- PICAUDOU Nadine (2006) Préambule. Discours de mémoire : formes, sens, usages, in Nadine Picaudou dir., *Territoires palestiniens de mémoire*, Paris, Beyrouth, Karthala, IFPO, pp. 17-33.
- PUIG Nicolas (2007) *Bienvenue dans les camps ! L'émergence d'un rap palestinien au Liban : une nouvelle chanson sociale et politique*, in Nicolas Puig et Franck Mermier dirs, *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Beyrouth, IFPO, pp. 147-171.
- PUIG Nicolas (2008) Entre villes et camps : musiciens palestiniens au Liban, in *Autrepart, La ville face à ses marges*, Paris, Armand Colin/IRD, 45, pp. 59-71.
- SAID W. Edward (2008) *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 757 p.
- TRAÏNI Christophe (2008) *La musique en colère*, Paris, Les presse de Sciences Po, 122 p.

Exils décalés

Les registres de la nostalgie dans les musiques palestiniennes au Liban

Nicolas PUIG

Les cultures palestiniennes sont irriguées par le traumatisme de 1948, année de l'exode de plus de 700 000 personnes dont une partie s'implante alors durablement au Liban. Les mémoires sont travaillées par cet événement de la Nakba, la catastrophe, selon différentes modalités qui recouvrent des conflits de leadership politique et des enjeux individuels de récit. L'entretien d'un sentiment de nostalgie prenant place autour d'un petit nombre de référents et de symboles liés à la patrie perdue est à relier directement aux temporalités de l'exil, à la façon dont il est ressenti chez les différentes générations de réfugiés et sur le devoir de mémoire qui lui est lié. La musique produite dans les orchestres liés aux différentes organisations politiques sert directement un projet mémoriel et vise au soutien de l'identité. Mais, au sein de ce formalisme culturel se font jour de multiples détournements qui font justice d'enjeux personnels d'émancipation et de sortie des ordres collectifs. Les registres de la nostalgie institutionnelle se croisent alors avec ceux des nostalgies vécues qui sont développés par les individus à propos de leur parcours, des temps et des âges de leur vie. Dans l'enceinte des musiques nationalistes, des registres variés se mêlent ainsi, produisant des « exils décalés » renvoyant à des temporalités divergentes du collectif et de l'individuel.

Unwedged Exodus

Registries of Nostalgia in Palestinian Musics in Lebanon

Nicolas PUIG

Palestinian cultures are irrigated by the 1948 trauma, year of the Exodus of over 700 000 people among which a part is then getting durably settled in Lebanon. Memories are worked by this Nakba event, the disaster, according to different modalities recovering political leadership conflicts and individual stake of narration. The maintaining of a nostalgia feeling taking place around a few amount of references and symbols related to the lost country are to be directly linked with exodus temporalities, ways of feeling it within different refugees' generations and on its duty of memory. The music produced in the orchestras linked to different political organizations is directly used for a memorial project and aims at the identity support. But, within this cultural formalism a multiplicity of diversions is appearing which are doing justice of personal emancipation and of exit from collective orders stakes. The institutional nostalgia registers are then crossing those of lived nostalgia developed by individuals about their personal route, times and ages of their own life. Within nationalist musics, various registers are getting mixed that way producing "unwedged exodus" throwing back to divergent temporalities of the collective and of the individual.

Exilios desfasados Los registros de la nostalgia en las músicas palestinas en el Líbano

Nicolas PUIG

Las culturas palestinas están marcadas por el traumatismo de 1948, año del éxodo de más de 700 000 personas, en parte hacia el Líbano donde se implantaron de manera duradera. Las memorias son trabajadas por este evento de la nakba, la catástrofe, y eso según diferentes modalidades que recubren conflictos de liderazgo político e implicaciones individuales de narración. El mantenimiento de un sentimiento de nostalgia, el cual toma lugar a partir de un pequeño número de referentes y símbolos ligados a la patria perdida, tiene que ser directamente enlazado con las temporalidades del exilio, en la manera en que lo sienten las diferentes generaciones de refugiados y en relación con el deber de memoria ligado con el mismo. La música producida por las orquestas ligadas con las diferentes organizaciones políticas esta directamente al servicio de un proyecto memorial cuyo objetivo es el sostén de la identidad. Sin embargo, dentro de este formalismo cultural se deslumbran múltiples desviaciones que rinden justicia a implicaciones emancipadoras personales y salidas de las órdenes colectivas. Los registros de la nostalgia institucional cruzan entonces los de las nostalgias vividas, desarrolladas por los individuos a partir de sus itinerarios, de los tiempos y las edades de su vida propia. Dentro del recinto de las músicas nacionalistas se entrecruzan entonces registros variados, produciendo así «exilios desfasados» que remiten a temporalidades divergentes de lo colectivo y de lo individual.