

Cultures des arrières - mondes

Paysages musicaux des camps palestiniens au Liban

Ce texte a pour ambition de contribuer à une meilleure connaissance des pratiques et des préférences culturelles des jeunes palestiniens vivant dans les camps de réfugiés au Liban. S'il n'est pas possible de donner une vision exhaustive des évolutions culturelles dans les camps, il demeure envisageable de circonscrire quelques tendances qui, de la chanson politique au rap ou à la *dabkah*, dessinent le paysage musical actuel. Une des difficultés de l'entreprise consiste dans le fait que les jeunes palestiniens ont certes des goûts et des approches variés de la musique, mais également que chacun est susceptible de faire cohabiter dans sa grammaire culturelle des univers très différents. Selon le sociologue Bernard Lahire, qui a longuement étudié la culture des individus en France, ces « dissonances culturelles » sont produites notamment par le contact avec des « principes socialisateurs culturellement hétérogènes » (2004, p. 213). Bien entendu le contexte est très différent, mais l'observation des pratiques et goût musicaux permet de mettre en avant la multiplicité des connexions, notamment virtuelles, on pense ici aux usages de l'internet, et à la variété des instances socialisatrices qui modèlent les valeurs. De ce point de vue, un des apports heuristiques du passage par les phénomènes culturels est de démontrer l'hétérogénéité relative des modes de vie et

Nicolas Puig (*)

(*) URMIS (IRD, Université Paris Diderot, UNSA), nicolas.puig@ird.fr



des affiliations identitaires et dans le même temps l'importante circulation des individus entre des mondes sociaux et culturels différenciés.

Même si les descriptions présentées s'appuient sur des observations menées depuis la fin 2006, je partirai de ce que j'ai pu constater lors de mon dernier séjour de terrain dans le Nord du Liban durant l'été 2009.

En ce début de saison chaude, les sonorités d'un frénétique « *sha'bi* », comme on qualifie volontiers cette nouvelle forme de musique apparue au tournant du siècle, saturent les soirées du camp de Nahr al-Bârid. Un chanteur de 14 ans nommé Wael, originaire du camp voisin de Baddawî, situé en périphérie de la ville de Tripoli, et un pianiste (claviers) de Bârid, déplacé dans ce même camp, animent les festivités pour les *shabâb*. Ces chansons sont formatées pour l'amplification, les rythmes rapides et la danse, notamment la danse collective de *dabkah*, fort appréciée des jeunesses proche-orientales. Pour la première fois depuis 2005, on pouvait entendre de la musique dans le camp et assister aux festivités liées aux cérémonies de fiançailles et de mariages. L'atmosphère des lieux était également modifiée par le retour pour les vacances d'été de Palestiniens résidant en majorité en Europe du Nord.

Abou George, surnom du joueur de claviers, me confiait que cette animation était inattendue après tous les problèmes ayant affecté le Liban et le camp ces dernières années⁽¹⁾. Mais, comme cela appert de cette brève description: cet été, la musique était de retour...

Depuis les camps de Nahr al-Bârid, Baddâwî, Burj al-Barajnah, Ayn al-Hilwah or encore Râshidiyyah, je propose une exploration des pratiques musicales, à la fois performance et écoute, ainsi qu'une analyse des préférences mélodiques des jeunes palestiniens au Liban.

Bien que la conduite des affaires quotidiennes dans ces enclaves se ressente des contextes sociaux, politiques et juridiques sur lesquelles on n'a que peu de prises, et malgré la rareté des opportunités d'apprentissage, la musique est une réalité dans le camp. Elle intervient aussi bien dans les intimités domestiques que dans les studios d'enregistrement, des « home-studios » la plupart du temps⁽²⁾, et dans les espaces publics appropriés pour des événements spéciaux comme les fêtes de mariage.

Les approches de types sociopolitiques sont dominantes dans les analyses

(1) Le Liban a connu une période très instable entre 2005 et 2008, dont l'acmé fut la guerre de l'été 2006 et les combats intercommunautaires en 2008. Nahr al-Bârid a été partiellement détruit lors d'une bataille ayant opposé de mai à septembre 2007, l'armée libanaise à un groupuscule de jihadistes, Fath al-Islam, qui avaient infiltré le camp.

(2) Matériels d'enregistrement et de mixage installés dans les appartements.

de la situation des camps de réfugiés, et bien peu prêtent attention aux pratiques quotidiennes et au déploiement de la vie ordinaire. En effet, si les camps sont souvent perçus comme des espaces d'exception, peu de recherches documentent les modes de vie des populations qui y résident. Il s'agit alors de proposer une analyse des significations que les habitants investissent dans leurs actions, ou d'envisager la façon dont ils perçoivent leur situation dans sa globalité. L'abord par la musique permet précisément ce changement d'échelle.

Tout d'abord, l'environnement politique et communautaire des camps influe sur la conduite des pratiques musicales et détermine, pour partie, l'organisation du milieu de la musique et de la production culturelle en général. Je propose de montrer ce phénomène en analysant les musiques « institutionnelles », puis j'aborderai les nouvelles formes d'expressivité, avant de proposer un panorama des orientations esthétiques. Enfin, je conclurai par quelques commentaires sur la réactivité de la chanson palestinienne.

Notons enfin que les circulations entre les différentes formes musicales sont fréquentes. Les musiciens « voyagent », en effet, de l'une à l'autre, de la chanson nationaliste à la variété sentimentale et au *tarab*, voire au rap, lequel renouvelle le rapport au politique en transformant les mobilisations collectives et en offrant de la sorte des formes d'engagement ludiques et individualisées.

1) *Le souvenir cristallisé dans le formalisme culturel: les musiques politiques et patrimoniales*

Pour les réfugiés palestiniens au Liban, l'exil de 1948, la *nakbah*, la catastrophe, constitue un marqueur fort de la mémoire collective. Il correspond à une classe de faits que Paul Ricoeur a qualifié d'événements sursignifiants, qui sont sources de l'identité collective et dont une partie est de nature négative (cité par Dosse, 2001, p. 145).

Les cultures palestiniennes sont, en effet, influencées par le traumatisme de 1948, année de l'exode de plus de 700 000 personnes dont une partie, environ 100 000, s'implante alors durablement au Liban. 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.

La mémoire de la *nakbah* 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.

De la sorte, l'exécution des musiques, liées sous une forme ou une autre à la cause palestinienne, au maintien d'un patrimoine musical et à la préservation de l'identité collective dans l'exil, constitue l'un des principaux cadres des performances publiques. Les contenus varient selon les courants politiques ; mais

l'ensemble de ces musiques, que l'on pourrait qualifier d'arts de la révolution, renvoie à un style culturel spécifique, un peu daté, voire « ringard » aux yeux d'une partie des membres des nouvelles générations comme à ceux d'une composante « hétérodoxe » des élites culturelles qui dénoncent l'essoufflement de la créativité liée à la rhétorique de la cause.

De nos jours, au Liban, la musique nationaliste et patrimoniale (*turathiyyah*) est jouée par des orchestres spécialisés, insérés quasi exclusivement dans l'espace social des camps, qui évoluent sous l'influence des organisations politiques et associatives.

Ces orchestres travaillent dans les diverses fêtes et commémorations qui rythment la vie politique des réfugiés et permettent d'assurer des scènes régulières.

La majorité des musiciens est regroupée au sein de l'Union des artistes palestiniens (*ittihād el-fannānīn al-filastīnyyīn*), émanation culturelle de l'OLP et qui, à ce titre, bénéficie d'un peu de moyens pour subventionner une dizaine de groupes dans tout le pays. D'autres ne sont pas membres de l'Union car, comme on me le confiait un jour, « après on dit que tu es avec Abu Ammar... ».

La troupe *Hanīn lil-ughniyah al-filastīniyyah* (troupe *Hanīn* pour le chant palestinien) perpétue depuis sa création à la fin des années 1990 la tradition des chants patriotiques, et voyage au Liban dans les milieux palestiniens et libanais (concert dans les Universités ou au Palais de l'Unesco à Beyrouth dans le cadre de fêtes commémoratives palestiniennes) ainsi qu'à l'étranger. Il s'agit du groupe le plus en vue, qui constitue un porte-parole des réfugiés et de la cause palestinienne.

Les orchestres de chansons religieuses et politiques « voyagent » dans d'autres milieux. La *Firqat al-Wa'd* (orchestre de la promesse) se réunit à Tripoli et comprend des chanteurs et musiciens (clavier, appelé *urg* et percussionnistes) libanais et palestiniens. Le leader du groupe est un cheikh proche du Hamas originaire de Nahr al-Bârid. L'orchestre se produit dans des commémorations religieuses et politiques. Il voyage régulièrement en Syrie pour des festivals de musique. Le groupe est bien subventionné et quand je lui demande s'il enregistre dans l'un des studios de Baddâwî, le Sheikh me répond:

« On enregistre dans des studios bien plus classe. À Tripoli, des studios [qui sont] au niveau de [ceux de] Beyrouth. J'ai enregistré dans le studio où a enregistré Najwa Karam. L'heure est à 60 dollars ».

En revanche, le Hamas ne semble pas contribuer au financement des activités culturelles, au grand dam du cheikh qui exprime spontanément son désarroi à l'évocation des liens entre l'orchestre et le parti:

«Euh, 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!»

(Sheikh Walid, juillet 2007, Baddawî, entretien avec l'auteur).

Le répertoire est spécifique. Il consiste par exemple en une apologie du martyr comme dans la dernière production d'*al-Wa'd*, « Visions du Martyr » (*Atyáf al-Istishhâd*), opus 1 et 2. Cependant, malgré la variation des contenus selon leur obédience politique, ces orchestres partagent une semblable thématique nationaliste en abordant des notions telles que le droit au retour, la colonisation, la construction de l'État, etc. Ils ont en commun de ne pas aborder la situation à l'intérieur même du Liban et les relations difficiles avec les ressortissants du pays hôte.

Outre les contenus, un certain nombre d'icônes musicales incarnent le projet national. C'est le cas de la cornemuse (*guirba*) qui, au Liban, est considéré comme l'instrument de la révolution car elle est arrivée avec l'armée de l'OLP expulsée de Jordanie.

Quelques jeunes dans les camps bénéficient ainsi d'une formation musicale grâce aux troupes de Cornemuse. *Guirab* du camp de Burj ash-Shamâli au Sud Liban s'est produit à deux reprises au festival inter-celtique de Lorient en France (2005 et 2007). L'association qui soutient l'ensemble musical se donne pour objectif d'œuvrer à la sauvegarde de l'identité palestinienne au travers de la perpétuation de l'usage de la cornemuse.

De plus, il n'est pas rare que des orchestres dépendant d'une organisation politique évoluent vers une forme commerciale, pour garantir un revenu auquel ne contribuent plus que marginalement les maigres subventions d'un parti déclinant. Les jeunes des orchestres politiques trouvent alors une source de rémunération dans l'activité d'animation des processions de mariage (*zaffah*) dans les milieux palestiniens et libanais.

Ainsi, dans le relatif huis clos du camp, ces orchestres animent les diverses fêtes et commémorations qui rythment la vie politique des réfugiés et qui 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, la vocation politique n'interdit pas les moments ludiques, et le contexte de la musique nationaliste ouvre des espaces à l'improvisation et à un exercice artistique détaché des fonctions sociales et militantes de la musique. De fait, les formes d'engagement dans ces orchestres sont assez variables et ne se laissent pas appréhender sous un angle dichotomique opposant la sincérité de la participation avec la mise en doute de la perspective soutenue.

En effet, la pratique de la musique en contexte militant agence le collectif et l'individuel, les musiciens se ménagent, dans des cadres formalistes, des espaces plus personnels. Pour l'illustrer je vais livrer quelques éléments de la vie d'Ahmad, un jeune musicien et chanteur du camp de Nahr al-Bârid au Nord du Liban, à une vingtaine de kilomètres de la ville de Tripoli.

J'étais allé le voir, lui et d'autres, tandis qu'ils étaient déplacés dans le camp voisin de Baddâwî. Il tentait alors en vain d'enregistrer son album de romance (*rûmans*: musique de variétés aux contenus sentimentaux exacerbés). Les deux studios d'enregistrement du camp de Baddâwî, en fait des mini studios installés dans des appartements particuliers, tournaient à plein régime pour enregistrer des chansons portant sur l'événement en cours, la guerre et la destruction de Nahr al-Bârid. Il n'y avait alors pas de place pour les chansons d'amour... Ahmad a d'ailleurs enregistré une chanson sur la tragédie de Nahr el-Bârid dans laquelle il s'adresse directement au camp, chanson qu'il qualifie de «romance triste» (Puig, 2008). Il l'a enregistrée avec son orchestre, émanation local du FPLP (*jabhah sha3abiyah li tahrîr filastîn*), *al-karmil*, spécialisé dans la chanson nationaliste et patrimoniale palestinienne. Ahmad est d'ailleurs membre de ce parti, comme beaucoup de ses amis et de personnes de sa famille qui constituent un public «captif». Ahmad n'est pas très versé dans la politique, il est au *jabhah* par tradition et quand je lui demande quelle est la ligne de ce mouvement très marqué par le marxisme, il me répond après une hésitation marquée: «sunnite »...

Les difficultés d'Ahmad se sont finalement résolues: il a pu enregistrer son CD et nous l'avons écouté cet été lors nos pérégrinations entre Nahr al-Barid, Baddâwî et la ville de Tripoli. Il m'a aussi transmis la chanson «*malish ghayru*» («je n'ai que lui»), par *bluetooth* depuis son téléphone; et, également, sa chanson sur la guerre de Gaza (2008-2009) qu'il a soumise à la chaîne de télévision *al-Quds* pour qu'elle en fasse un clip-vidéo. Mais il l'a achevée trop tard, l'offensive israélienne s'est arrêtée et la chaîne n'a pas donné suite. Du moins est-ce ainsi qu'il en explique le silence.

Ahmad reflète bien l'état d'esprit d'une jeune génération de réfugiés qui, tout en restant insérés dans les institutions politiques et ou associatives palestiniennes, explorent de nouvelles voies et témoignent d'une nouvelle forme de souci de soi. Celui-ci se traduit par la diffusion d'une esthétique romantique omniprésente dans la musique, et par un attachement à une certaine élégance sensible dans les portraits et autoportraits: des autoreprésentations fixées par des photos en chanteur de charme, avec lunettes à la mode, cheveux gominés, que l'on importe sur les disques durs des ordinateurs depuis les téléphones portables d'où elles sont prises le plus souvent. Les vedettes de la chanson arabe, dont les clips sont diffusés par les chaînes satellitaires, donnent le *la* des derniers effets vestimentaires à la mode et orientent le style de l'époque.

L'expérience d'Ahmad montre qu'il existe des moments où l'on se dégage de l'encadrement culturel de l'expression. L'émotion du vécu se superpose alors 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. Celle-ci rend caduque le dualisme entre perspective politique et apolitisme. Ce qui se trame dans l'intimité de la relation à la culture nationale (Herzfeld, 2005) n'est pas réductible à une problématique de l'acceptation ou du refus des discours nationalistes et des cultures formalisées au service de la cause (*al-qadiyyah*), mais est lié à l'exploration de nouvelles expressivités au service d'une présence au monde propre aux nouvelles générations de réfugiés.

2) Nouvelles générations et modes inédits d'expressivité

Les formes culturelles officielles peinent désormais à prendre en charge l'expressivité des jeunes musiciens qui travaillent de nouvelles conventions esthétiques plus aptes à rendre compte de leur ressenti propre. Ces conventions renvoient à la temporalité des existences davantage qu'à celle de la patrie perdue et de la nostalgie collective que cette perte entretient. L'historicité de la Cause n'est plus celle des nouvelles générations. Cela est visible dans le dispositif même de la répétition, qui tisse la musique officielle de moments moins formels d'improvisation et qui emploie des répertoires 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 est en usage chez les réfugiés palestiniens comme dans l'ensemble du monde arabe. Il désigne une aptitude à voyager dans les modes musicaux (*maqām*) et à les enchaîner pour créer une émotion forte. Cette réceptivité aux déplacements musicaux s'incarne dans un verbe factitif (action de « faire faire », ici « faire ressentir ») qui désigne ce qu'éprouvent les auditeurs de ces apartés qui défont le formalisme de la répétition: « tu nous as fait vibrer » (*saltantina*). 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 sur la force et le courage, intègre des plages d'improvisation utilisant la tessiture des modes arabes et brochant dans le registre du *tarab*.

De la sorte, la participation à un orchestre politique ouvre un espace de subjectivation dans lequel chacun trouve une façon d'exercer une compétence qui le connecte à des mondes plus lointains, ceux d'un certain « classicisme arabe » par exemple, ou ceux, plus communs, de la variété arabe.

Cette participation construit ainsi un chez soi relatif, à l'instar de l'écriture qui pour le philosophe Adorno cité par Edouard Saïd, représentait « la seule manière accessible bien que fragile et vulnérable, d'être chez soi » (2008, p.

254)⁽³⁾ Enfin, elle permet parfois, notamment pour les femmes, de légitimer une pratique musicale dont la moralité est parfois discutée dans les milieux palestiniens quand elle ne véhicule pas de messages explicitement politiques.

Si je reviens à Ahmad... comme l'immense majorité des jeunes musiciens des camps, il 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. Il a appris dans le même temps le *flow* du rap: une forme d'énonciation rythmée propre à ce style.

Ahmad, avec une partie des chanteurs de l'orchestre *al-Karmil*, a d'ailleurs écrit et enregistré un morceau de rap en 2006 intitulé « Checkpoint » (*hawâjîz*). Ce titre raconte les désagréments subis par les habitants de Nahr al-Bârid aux barrages tenus par l'armée libanaise aux entrées du camp. Depuis, une nouvelle chanson est venue décrire le nouvel univers du camp après sa destruction en 2007, la vie dans les baraques (*baraksât*), des logements d'urgences qui hébergent les déplacés retournés à Nahr al-Bârid. En référant directement aux camps et à leurs habitants, les rappeurs en renouvellent l'image et redéfinissent les appartenances. Ils substituent à la figure historique et quasi-mythifiée du combattant celle, contemporaine, de l'opprimé. « Les rebelles de Bârid », comme ils se nomment, utilisent les codes de la musique rap, comme par exemple les dédicaces, pour exprimer les scansions de la vie quotidienne dans les camps. Le rap est ainsi bien compris par une part des jeunes palestiniens comme une musique de critique sociale s'appliquant aux ghettos contemporains (*getto*).

Mais Ahmad a d'autres ambitions que le hip hop pour sa voix de velours. Malgré la pression paternelle, assez souple il faut le préciser, il demeure encore pris dans un rêve de musique romantique et de voyage, à Beyrouth tout d'abord, puis vers l'Angleterre. Comme tous les musiciens de cette génération, il défriche au sein d'une activité artistique dans une structure militante le chemin escarpé d'un relatif épanouissement personnel. Cette forme de distanciation correspond à une tentative de concilier les injonctions collectives à la militance avec les objectifs personnels. Dans ce cadre, la culture nationale se vit dans l'intimité de l'entre-soi générationnel: avec plus ou moins d'adhésion, de distance, de transformation, de critique, d'ironie ou parfois d'indifférence. Il s'agit d'une forme d'usage vernaculaire des icônes de la nation et de ses identités, qui tranche avec les formalismes culturels ou les nuances.

Ainsi les rappeurs palestiniens du groupe Katibah khamsah du camp de Burj al-Barajnah et de ses environs me confiaient de façon assez sarcastique leur peu d'intérêt pour les motifs de la nostalgie institutionnelle (les oliviers, les

(3) SAID W. Edward, (2008), *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, p. 254 (757 p.)

orangers, la vie villageoise, etc.) à laquelle ils préféraient l'engagement dans le présent, préférant exercer leur sagacité rhétorique à propos de la situation présente des Palestiniens au Liban.

Le courant rap se développe fortement chez les enfants nés à partir du milieu des années 1980, au demeurant, davantage comme une musique de danse que comme musique à pratiquer. Les animateurs sociaux le constatent: les enfants veulent souvent danser sur du rap perçu comme moderne et ludique (il faut d'ailleurs noter l'importance de la danse en général comme source d'activité collective ludique). Ils amènent eux même des enregistrements téléchargés depuis Internet, notamment du groupe DAM, formé de Palestiniens originaires de la ville de Lod. Enfin, soulignons le rôle de la diaspora palestinienne en Europe dans la diffusion de nouvelles musiques comme le rock ou le rap importés par des membres de la diaspora lors de leur passage dans leur camp d'origine.

Ahmad est né à Nahr al-Bârid il y a une vingtaine d'année. Pour lui, comme pour les rappers de Burj al-Barajnah 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 d'inscrire sur les murs la revendication du droit au retour. Mais chacun sait que la vie se passe ici et que les enjeux sont ici et maintenant, la reconstruction du camp par exemple, puis l'obtention hypothétique d'un emploi, si possible en correspondance avec sa fibre artistique.

Dans ce cadre, Ahmad, comme les Palestiniens du Liban, est d'ici, venu d'ailleurs (cela 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*), s'accompagne d'une individualisation du politique, avec des revendications morcelées de moins en moins audibles. L'épuisement des grands récits arabes et palestiniens, dont témoigne un certain formalisme culturel, s'accompagne de l'individualisation des registres politiques. Le nationalisme prend une forme beaucoup plus éclatée, diversifiée et contextualisée. La Palestine, est désormais un territoire dont la reconquête est une lointaine utopie. Elle est constituée en figure référentielle commune, en foyer identitaire à partir duquel il est possible de se penser dans le monde actuel, là où on se trouve.

2) Orientations esthétiques

La présence des organisations politiques et associatives et les scènes qu'elles offrent, dans le cadre des fêtes politiques ou dans celui des répétitions,



tend à donner au camp un cachet éminemment nationaliste. L'animation majoritaire est ainsi liée aux différents évènements organisés par les organisations politiques et associatives qui tissent la culture du camp de leurs différents messages. Cela conduit le peintre Kamal Boullata à affirmer à propos des plasticiens que « plus les artistes vivent près de leur culture, plus leur art est figuratif et au plus loin ils s'établissent, au plus leur art évolue vers l'abstraction » (2003, p. 36). Pourtant, l'idée que l'entre-soi du camp consolide une version uniquement instrumentalisée de la culture doit être nuancée pour ce qui est des scènes locales comme pour ce qui est des pratiques individuelles.

Tout d'abord, comme cela a été évoqué au début de cet article à propos de Nahr al-Bârid, il existe des fêtes qui n'ont rien à voir avec les commémorations politiques. Elles sont liées aux évènements familiaux, notamment aux mariages. Ces évènements se déroulent en deux temps: une première soirée est donnée pour permettre au jeunes de danser sur des formes contemporaines de *dabkah* électrifiées qu'on a tendance à simplement appeler « *sha'bi* ». Cette fête, qui se tient dans un lieu en friche du camp, un terrain vague, un terrain de foot, une portion de rue appropriée, est désignée comme la *sahriyah shababiyyah* (soirée de jeunes) et réunit un public large, presque exclusivement masculin, qui s'adonne à la danse avec enthousiasme. La soirée officielle, *sahriyah rasmîyah*, est quant à elle beaucoup plus réglée avec des moments de danse réservés aux femmes et à l'entourage proche des mariés. Elle se déroule dans des lieux fermés, des salles des fêtes louées pour l'occasion et situés dans les environs des camps.

Ensuite, les pratiques individuelles d'écoute dans les camps couvrent un large registre au sein duquel les variétés arabes sont dominantes. Aux côtés des vedettes du show bizz tels que Amr Diab ou encore Tamer⁽⁴⁾, dont les clips et les enregistrements sont diffusés dans l'ensemble du monde arabe, on trouve un éventail de styles allant des musiques nationales au *tarab* en passant par le rap. Le violoniste Jihad Akil⁽⁵⁾ qui fut éduqué à Chatila mais dont la famille est originaire de Nahr al-Bârid est dépositaire de l'un des nouveaux courants musicaux qui se diffusent dans les camps grâce à Internet. Cette musique s'inscrit ainsi dans une esthétique mondialisée, puisant à la fois dans le répertoire classique (thème du deuxième mouvement *adagio* du concerto d'Aranjuez de Joaquín Rodrigo ou premier mouvement de la symphonie numéro 40 de Mozart, à la suite d'une adaptation antérieure chantée par Fairouz « *Ana, Ya ana* ») et des

(4) Respectivement les albums, Wayah et Ha3îsh hayâti, 2009.

(5) Shiraz, a violin affair, Oracle, 2008. Clip: [<http://www.youtube.com/watch?v=lj710cE2Xfk&feature=Playlist&p=8D55D27CB106635A&index=0&playnext=1>]

chansons arabes célèbres de Umm Kalthum ou Abdel Halim Hafiz. Les airs sont arrangés de façon spectaculaire, les tempos accélérés, les parties rythmiques omniprésentes avec utilisation de boîtes à rythme et de percussions, enfin les formats sont réduits au temps d'une chanson de variété. Il tente ainsi d'imposer un style purement instrumental formaté pour une présentation en clip sur les chaînes musicales satellitaires. La musique de Jihad Akil circule désormais entre les disques durs des ordinateurs et les clés USB. De fait, la consommation de musique est suffisamment morcelée pour offrir un petit public à des formes artistiques jusqu'alors inconnues au milieu des productions arabes et traditionnelles palestiniennes⁽⁶⁾. Ces nouvelles cultures minoritaires sont de deux ordres ; soit elles sont une émanation des camps, portées par une nouvelle génération qui voit dans la culture hip hop, par exemple, un vecteur efficace et moderne pour transmettre autant qu'une ambition artistique, un sentiment vis-à-vis de la situation des Palestiniens au Liban. Soit, totalement extérieures aux mondes palestiniens, elles sont portées par des artistes qui y voient une façon d'exercer leur art dans un cadre artistique populaire. Ces nouveaux styles sont des réinterprétations locales de cultures mondialisées.

La variété des imaginaires musicaux renvoie à la façon dont les mondes palestiniens sont connectés de diverses façons sur les flux culturels internationaux. Les modes de diffusion sont divers et utilisent les grands médias arabes, l'Internet et les marchés locaux informels de DVD et de CD piratés dans lesquels circulent films et logiciels d'ordinateur. Constitués en mondes sociaux enclavés et stigmatisés par une partie de la population locale, les Palestiniens au Liban s'inscrivent dans des flux culturels mondialisés en les appropriant dans leurs conditions particulières. Ils contrebalancent ainsi, dans et hors les camps, selon des modalités différentes, l'essoufflement des productions nationales en explorant de nouvelles voies culturelles. Cette hétérogénéité des productions et des consommations s'inscrit dans le processus d'individualisation en cours dans les camps et est liée à l'éclatement relatif des mondes palestiniens au Liban, tandis que le lien politique de la Cause s'est affaibli du fait des divisions comme de la disparition des grands récits politiques, arabes et palestiniens. Les adhérences entre ces différents mondes sont parfois ténues, mais la coexistence en met, pour le meilleur et pour le pire, les membres en état de communication minimale tandis que les conditions existent désormais pour que l'identité

(6) Des compilations de musiques palestiniennes, de format mp3 la plupart du temps, sont préparées et vendues sur des CD gravés aux côtés des variétés arabes. Par exemple le CD Filastiniyât comprend selon sa jaquette « des chansons patrimoniales palestiniennes, des chants révolutionnaires palestiniens, des chants villageois palestiniens et les chants de mariages palestiniens » [acquis à Baddawī, 2008].

palestinienne ne soit plus l'objet explicite de la production culturelle et sa préservation un enjeu pour la création.

Conclusion: cultures des arrières-mondes

Ce même été 2009, toujours dans le camp de Nahr al-Bârid, tandis que je dépasse son magasin proche de l'endroit où je loge, l'épicier me hèle pour m'informer de la circulation d'une nouvelle chanson sur le camp. En quelques jours à peine, la chanson des "Rebelles de Bârid" sur les sévères conditions de vie des déplacés dans des logements d'urgence installés par l'UNRWA a fait le tour du camp. Comme cela se fait couramment, je l'importe sur mon téléphone...

Cette petite anecdote met en relief deux caractéristiques majeures du paysage musical dans les camps: d'une part l'intense circulation des musiques à partir de supports variés allant des cd fabriqués vendus sur place au fichier mp3 importés d'Internet et, de l'autre, la réactivité de la chanson par rapport aux événements et aux conditions de vie de réfugiés palestiniens. Celle-ci s'exprime de façon spécifique dans le rap où des thématiques jusque là ignorées sont désormais traitées, comme la ségrégation dont sont victimes les Palestiniens. « Carte d'identité bleue, Mon nom est réfugié. J'ai grandi dans le racisme et la discrimination » chante ainsi le collectif de rappeurs d'Ayn al-Hilwah dans un clip fabriqué avec l'aide d'une association qui a fait le tour des camps. Le groupe Katibah Khamsah documente dans ses chansons la vie dans les camps sans pour autant négliger l'actualité la plus brûlante dans un morceau de musique électronique portant sur la bataille de Nahr al-Bârid (« *Khabar 'ajel* »)⁽⁷⁾. Il faut souligner que cette réactivité n'est pas uniquement l'apanage du rap. Lors des événements de Nahr al-Bârid, plusieurs chansons ont été composées au sein des orchestres locaux affiliés aux organisations politiques et associatives. Un CD était ainsi disponible à Baddawî dès 2008 compilant 5 chansons dont l'une, évoquée précédemment, a été écrite par Ahmad et interprétée par l'orchestre al-Karmil. Ahmad, nous l'avons vu, a aussi composé du rap et se passionne pour la chanson de variété d'obédience romantique. Son itinéraire montre bien de quelle façon les musiciens s'emparent de différents styles en fonction de ce qu'ils veulent transmettre, brisant notamment le tabou que représente l'évocation de la situation des réfugiés dans le pays hôte et collant ainsi au plus près à leur époque. Les conventions esthétiques identifient les différentes destinations de la musique (politique, ludique, commerciale, sentimentale) et le fait de changer de convention permet de déplacer la frontière, non seulement culturelle, mais aussi sociale, voire politique.

(7) Album Ahla fik bil-mukhayamât, Incognito, Beyrouth, 2008.

La diversité des trajectoires comme des conceptions musicales, même si pour la majorité la musique politique et nationaliste est un passage obligé, et la variété des modes d'engagement des artistes reflètent en définitive l'existence de mondes palestiniens différenciés juxtaposés dans des espaces urbains restreints. Des mondes entre lesquels les musiciens comme les mélomanes circulent au gré de leurs sociabilités proches et de leurs connexions lointaines.

Bibliographie

Boullata, Kamal. 2003. Artists Re-Member Palestine in Beirut. *Journal of Palestine Studies*, XXXII, 4: 22-38.

Dosse, François. 2001 ? Le moment Ricoeur. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* <<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/revue/xxs>>, 69: 137-152.

Lahire, Bernard. 2004. *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris: La Découverte, (« Textes à l'appui »).

Puig, Nicolas. 2008. Romance triste pour Nahr el-Bâred ou les difficultés de l'autochtonie...

[www.reseau-terra.eu/IMG/doc/Puig-colloqueASILES-2.doc]

Herzfeld, Michael. 2005 (1997). *Cultural Intimacy, Social Poetics in the Nation-State*, New-York, London: Routledge, 280 p.

Saïd, W. Edward. 2008. *Réflexions sur l'exil et autres essais*. Arles: Actes Sud.