



HAL
open science

“It’s not an easy country”. Parcours de musiciens palestiniens du Liban vers l’Europe

Nicolas Puig

► **To cite this version:**

Nicolas Puig. “It’s not an easy country”. Parcours de musiciens palestiniens du Liban vers l’Europe. *Gradhiva: revue d’histoire et d’archives de l’anthropologie*, 2020. hal-02944949

HAL Id: hal-02944949

<https://hal.science/hal-02944949>

Submitted on 21 Sep 2020

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.

DO YOU BELIEVE IN GOD?



« It's not an
easy country »
*Parcours
de musiciens
palestiniens
du Liban
vers l'Europe*

Mots clefs:
Exil, musique, rap, corps, voix,
Liban, Palestine, Europe

Nicolas
Puig

Ce texte revient sur le parcours d'un groupe de rap palestinien au Liban, Katibeh Khamseh (Bataillon 5), dont quatre membres ont émigré en Angleterre et un autre en France. Il détaille les appropriations de la musique rap par ces musiciens qui ont cherché à en créer une version arabe et palestinienne, en publiant deux albums et en se produisant à de nombreuses reprises au Liban durant les années 2000. La dimension corporelle de la pratique musicale est mise en relation avec la virtuosité vocale et la gestuelle qui accompagne et supporte l'écriture. Cette pratique est également rapprochée de la façon dont ces jeunes Palestiniens incarnent les codes et valeurs d'un rap résistant. Enfin, il s'agit de saisir l'influence de l'exil sur la création musicale. Le moment clé du voyage entre Beyrouth et Londres filmé par l'un des musiciens au moyen d'une caméra de poing, suggère que ces derniers inscrivent pleinement leur parcours dans l'histoire plus générale des réfugiés qui s'écrit en ce début de XXI^e siècle.

1. Liverpool Arab Arts Festival (voir <https://www.arabartsfestival.com/>).

2. Après un diplôme du conservatoire en flûte traversière, qu'elle a commencé à étudier à l'âge de 6 ans, elle part en Syrie étudier le *nay* (flûte de roseau) puis passe trois années en Égypte auprès du maître violoniste Abdu Dagher. Elle développe un style personnel, mobilisant au gré de ses compositions et improvisations des courants musicaux très divers (rap, jazz, musique arabe, etc.). Elle a obtenu le prix de l'album inclassable de l'année aux Victoires du jazz 2019 pour son opus *Quest of the Invisible* (voir <http://naissamjalal.com/parcours/>).

3. Le groupe existe en sextet et sous une forme plus intimiste, en trio avec le dj Junkaz Lou (voir <http://alakhareen.com/>).

4. Il adopte dans les premières années l'alias C-4 (du nom de l'explosif).

5. Formation créée au Liban par Rayess Bek (Waël Kodeih), Eben Foulen (Houssam Fathallah,) et Tarek (Tarek Yamani). Aks'ser publie son premier album autoproduit en 2000: *Ahla bil Chabeb*, «Bienvenue aux jeunes».

6. Katibeh Khamseh, dans la chanson «Ahla Fik Bil Moukhayamat», sur l'album éponyme, *Incognito*, 2008 (première version autoproduite en 2007).



Il le dit en anglais, dans un parc londonien, à l'orée de son premier été en Europe: «*It's not an easy country*». Yusri (nom de scène Molotov, diminutif Molo) confie au réalisateur Justin de Gonzague toute la difficulté de la vie en Angleterre. Il a débarqué quelques semaines plus tôt du Liban avec trois autres membres de son groupe Katibeh Khamseh (Bataillon 5), invité à Liverpool pour donner un concert. Avant leur départ, ils avaient décidé de rester dans ce pays et d'y demander ensemble l'asile, mais l'un d'entre eux a choisi de le faire dès son arrivée à l'aéroport de Londres et est immédiatement isolé du groupe; les trois autres déposent leur dossier quelques jours plus tard. Après le temps de la prise en charge par le festival¹ à l'origine de l'invitation, comprenant hébergement, repas, un concert, plusieurs rencontres et l'enregistrement d'une maquette musicale, apparaissent les défis et épreuves de l'exil. L'été suivant, en 2014, Osloob, le producteur compositeur du groupe resté au Liban (il n'avait pas obtenu son visa pour l'Angleterre) émigre à son tour en Europe. Il retrouve à Paris la flûtiste française d'origine syrienne Naïssam Jalal², qui collaborait régulièrement avec Katibeh Khamseh, et crée avec elle le groupe Al Akhareen³.

Les cinq musiciens, réfugiés palestiniens originaires du camp de Burj el-Barajneh dans la banlieue sud de Beyrouth, fondent donc en 2003 Katibeh Khamseh, l'un des premiers groupes de rap au Liban. Tout d'abord, Amru (nom de scène Osloob, «style⁴») et Nader (Shahid Aayan, «témoin oculaire») créent un duo en 2001 qu'ils baptisent Rapname, s'inspirant du terme *nickname*, «surnom». Puis avec Molotov, Abdel Jabbar et Jazzar, ils créent Katibeh Khamseh, qui devient à la fin des années 2000 un groupe emblématique du rap palestinien au Liban.

Le rap arabe est présent au Proche-Orient depuis la fin des années 1990, avec notamment le musicien franco-libanais Rayess Bek et son groupe Aks'ser, «sens interdit⁵». Il émerge dans les camps de réfugiés palestiniens au Liban au début des années 2000 et porte alors un discours politique inédit qui renouvelle en profondeur la chanson nationaliste palestinienne, dont l'audience régresse en même temps que s'essoufflent les grands récits portant sur l'unité arabe. Les grands orchestres célébrant le nationalisme arabe et la libération de la Palestine, qui avaient grandi sous l'aile de la résistance, ont connu leur apogée dans les années 1970 avec la Firqa al-markaziya («l'orchestre central») qui «compose nombre de chansons clandestines échappant à la censure des régimes arabes, inspirées d'airs folkloriques palestiniens arrangés avec des rythmes de musiques militaires occidentales» (Massad 2003: 68). En 2007, dans leur premier album, les membres de Katibeh Khamseh clament: «La chanson nationaliste, c'est fini, nous, on joue les beats⁶.» Les chansons de rap qui se diffusent alors dans les milieux palestiniens du Liban constituent non seulement une évidente rupture esthétique (composition électronique à partir d'échantillons musicaux prélevés sur des œuvres



Camp Palestinien de Burj Al Barajneh, Beyrouth, septembre 2017 © Justin de Gonzague.

7. Ce mode de composition spécifique aux musiques électroniques utilise comme élément de base du langage musical le fragment sonore (les échantillons ou samples) et non plus la notation (systématisée par le solfège), ce qui modifie en profondeur «la sémantique musicale qui échappe de ce fait au code établi de la notation» (Béthune 2002: 46).

8. Restée dans la mémoire palestinienne comme la catastrophe (*nakba*), cette date marque la fuite de sept cent à huit cent mille Palestiniens du nouvel État israélien en direction des pays voisins (Liban, Syrie, Jordanie) et de la Cisjordanie (Khalidi 2002).

9. Chanteur et compositeur protestataire égyptien très populaire dans les pays arabes.

10. En premier lieu ceux du poète Mahmoud Darwich; pour plus de précisions sur les sélections musicales du compositeur Osloob, voir Puig 2017a.

11. Le terme est d'usage courant en français. Béthune indique que le *flow*, «vertu cardinale du rap, désigne l'aisance avec laquelle le MC (maître de cérémonie, synonyme de rappeur) scande ses rimes» (2004: 158).

12. Les performances vocales ne sont pas toujours considérées par leurs auteurs comme de la «musique». Ainsi les ambianciers de mariage au Caire, les *nabaṣṣhī*, chargés de récupérer les dons d'argent de la part du public pour la famille et éventuellement les musiciens, n'assimilent pas leur prolixité vocale au domaine artistique. Pourtant, ils dispensent des paroles rythmées et mélodisées au service de l'efficacité rituelle (voir Puig 2017b). Ce n'est que par ses détracteurs, notamment dans les camps de réfugiés, que l'énonciation rap est exclue du domaine musical.

13. Jazzar, Katibeh Khamseh. Composition et production: Osloob. Source disponible sur: <https://soundcloud.com/osloob1/t8ln9yz8gute?in=osloob1/sets/3al7fa> (extrait de 1'19 à 1'50).

existantes⁷, forte présence des basses, importance de la scansion vocale, etc.), mais abordent également des thématiques jusqu'alors absentes des chansons nationalistes. En tout premier lieu, elles traitent des difficiles conditions de vie dans les camps et de leur insalubrité urbaine. Tout en reprenant les revendications des aînés (notamment le droit au retour des réfugiés palestiniens), elles expriment la colère d'une jeunesse aux prises avec les difficultés de la vie au Liban, ici et maintenant. Elles substituent à la nostalgie de la Palestine perdue les enjeux présents de la quatrième génération de réfugiés au Liban depuis l'exil de Palestine en 1948⁸. Ces chansons proposent ainsi un mode de mobilisation plus ludique et fragmenté que celui des partis et organisations politiques. Dans la seconde moitié des années 2000, les musiciens de rap s'insèrent progressivement dans la production culturelle des camps. Ils négocient la légitimité de leur musique auprès des militants palestiniens qui doutent de son utilité pour la cause, lui reprochant son extranéité, et affirment sa validité artistique auprès de ceux, parmi les artistes conventionnels, qui la critiquent. Certains, comme Osloob ou Yaseen (du groupe I-Voice/Ṣawt lā yuqhar, il a émigré au Canada en 2012 pour faire des études d'ingénieur du son), parviennent à faire émerger une nouvelle figure d'artiste palestinien, rappeur, compositeur de musique électronique et engagé politiquement.

L'écriture musicale par échantillonnages sonores (samples) permet à ces artistes de broder leur propre discours, tout en s'insérant dans des généalogies arabes. Ils mobilisent par exemple des extraits de chansons d'Oum Kalthoum (1898-1975), de Sheikh Imam (1918-1995⁹) ou de chants, discours politiques et poétiques palestiniens remixés¹⁰. Ils introduisent ainsi dans la culture contemporaine des morceaux méconnus ou oubliés. Le sampling offre donc une temporalité qui actualise des éléments du passé en recréant des continuités à partir de fragments sonores. Il s'apparente en cela à une production patrimoniale par métonymie où la convocation d'échantillons d'anciennes traditions musicales en rappelle l'existence. Alors que les musiques palestiniennes des camps cultivent la nostalgie, l'électro-*rap* provoque un télescopage des temporalités et redonne une actualité à la situation palestinienne en la replaçant sur la carte culturelle du monde.

Dans cet article, je reviens sur la façon dont les musiciens du groupe Katibeh Khamseh se sont approprié la musique rap et ont cherché à en produire une version arabe et palestinienne avant d'examiner comment leur exil a étouffé, converti ou relancé leur créativité, reprenant ainsi à partir de la trajectoire des membres du groupe la problématique de la création en migration (Martiniello *et al.* 2009; Charles-Dominique et Laborde 2019). La dernière partie est consacrée au moment clé du voyage entre Beyrouth et Londres, tel que les rappeurs l'ont eux-mêmes saisi au moyen d'une caméra de poing. Ce dispositif s'insérerait dans le tournage d'un film que nous avons réalisé avec Justin de Gonzague, *La Cause du rap* (2019), pour retracer le parcours de Molotov et des autres membres de son groupe depuis Burj el-Barajneh jusqu'en Angleterre

(Liverpool puis Londres), et en France (Paris) pour Osloob. J'emprunte à ce film, et aux enseignements des différents tournages, une partie du matériel mobilisé dans ces lignes, les autres données provenant de mes propres enquêtes ethnographiques.

UN ART DE L'ADRESSE

Le substantif «adresse» renferme une double signification bien identifiée dans le domaine de l'anthropologie des techniques – par exemple appliqué à la lutherie où il «désigne d'abord un “chemin de traverse”, un raccourci, un tour de main sans détour, économique [...] [et] également une déclaration, l'action par laquelle on s'adresse à quelqu'un. Ces deux sens du mot adresse sont souvent associés au cours d'un même acte technique» (Buob 2013: 91). Le rap peut être rapproché d'un art de l'adresse soutenu par une virtuosité vocale, le *flow*¹¹, gestuelle et scripturale, liée à la composition musicale numérique¹². Il articule la précision de la voix accompagnée du geste au service d'un acte où la technique et le déclaratif sont consubstantiels et produisent une esthétique. Le *flow*, en particulier, concerne «la qualité du phrasé, [et] fait entrer en ligne de compte des facteurs de cadence verbale, des jeux de timbre, des contrastes de hauteur, des effets d'attaque et de vibrato, ainsi que d'impondérables éléments phoniques qui donnent tout son grain à la voix» (Béthune 2004: 81). Il invite à combiner l'art de faire et l'art de dire. Élément central du rap, il allie des contenus poétiques, politiques ou sociaux, suivant la maîtrise de la scansion verbale. Dans le cas de l'arabe, cette scansion est favorisée par la morphologie de la langue qui permet de façon particulièrement efficace l'usage de la paronomase et de la rime, figurant parmi les procédés stylistiques dominants de l'écriture rap. Jazzar excelle dans cette écriture, dont je retranscris ci-dessous un échantillon dans lequel il joue avec les assonances produites par la répétition des rimes en «é» (accord des adjectifs au féminin singulier), en «ar» (verbes se terminant en «ar» conjugués à la troisième personne du singulier) et des sonorités des consonnes sifflantes (en «s»), à l'instar des deux vers: «*Masmū' aṣṣwāt el-nufūs ma' el-anfās/El-ḥadis el-aḥdās*». Ces derniers sont tirés d'une chanson dans laquelle Jazzar prête sa voix et ses mots à l'indie, l'un des personnages du roman musical *Sur la marge*, composé et produit par Osloob (voir infra p. 49).

Extrait de la chanson «L'histoire de Mahmoud et l'indie¹³» «El-mashhad et-tāse^c: ʿuṣat Mahmūd wel-mukhbir»:

Aujourd'hui, le quartier
El-yūm bil-ḥay

Bruisse de mouvements louches
Fīh ḥaraké mékhfiyyé

Les nerfs sont tendus
Fīh a'ṣāb mashdūdé

Les nerfs sont détendus
Fīh a°šābmérkhiyyé

Les phobies des gens deviennent publiques
El-waswasé élli-bišdūr el-°ālam šārat
°alaniyyé

On entend la voix des esprits dans les respirations
Masmū° aşwāt el-nufūs ma° el-anfās

Les paroles et les événements,
El-ḥadis el-aḥdās

Je ne sors plus de ma tête,
Mish °am bitla° min rāsī

Je ne sors pas de mes oreilles
Mish °am bitla° min dināy

Les cerveaux des gens sont figés
°U°ūl el-°ālam šarat ma°daniyyé

Ce problème n'est pas un problème personnel
Hāy el-mishklé mish mishklé shakhšiyyé

Mais quand les aspirations augmentent
Bas yirtafi° sa°f el-maṭālib

Les prisons s'agrandissent
El-sijin biyikbar

Et les prisonniers sont plus nombreux
Wel masājīn bitiktār

Et les revendications émergeront¹⁴.
Wel maṭālib bitiktār ṭarī°a



Un second extrait d'un rap de Molotov (en collaboration avec le chanteur Maqdisi, originaire de Jérusalem-Est) met en exergue de façon explicite certains thèmes récurrents de la présence palestinienne au Liban, dont le refus des réfugiés d'acquiescer la nationalité libanaise (acte désigné par le terme *taṭwīn*, de *waṭan*, « nation »), la succession des guerres, des massacres et des batailles perdues, le droit au retour, la corruption des régimes arabes, l'effacement toponymique de la Palestine ou encore la migration des jeunes.

Extrait de la chanson « Improvisation palestinienne¹⁵ » « Irtijāl filastīnī » :

La nationalité libanaise frappe à ma porte
N'aie pas peur d'entendre ma réponse
Non à la libanisation,
Et même s'il n'y a pas d'autre solution
Le nom reviendra :
Tal al-Rabī', pas Tel Aviv
Tu penses qu'on sera divisés
Si tu changes les noms ?
Quarante-huit, soixante-sept
Tout ça, c'est la Palestine.

La chanson s'achève sur le constat désabusé d'une cause palestinienne meurtrie :

On m'a laissé là. Je suis resté
À attendre le rêve promis
de la fraternité.
Nous unir pour la cause.

Dans le rap, la scansion des paroles porte une voix émancipatrice où « le rythme en tant qu'organisation du sujet est [...] un moyen pour le locuteur d'affirmer son existence en tant que citoyen, (et) de déployer une vocalité agonistique, combative » (Migliore 2016 : 44). Le rythme est ainsi vecteur de subjectivité et d'historicité, comme le développe Henri Meschonnic dans son approche du langage (2009 [1982]), il est un « moyen d'affirmer le sujet dans le discours » (Jacono 2004 : 48). Ces remarques générales s'appliquent particulièrement bien aux paroles scandées des membres de Katibeh Khamseh, pour lesquels elles représentent un puissant outil de subjectivation artistique – de même que l'engagement dans le rap engendre une subjectivation politique – par lequel ils expriment musicalement des idées et émotions qui articulent leur propre expérience à la situation générale des réfugiés.

Dans l'environnement du camp, à leurs débuts, les musiciens combinent savoir-faire esthétique et performance sociopolitique, en mêlant l'expression des revendications palestiniennes avec la cause artistique de la promotion du rap en tant que musique, et des rappeurs en tant qu'artistes à part entière. Une position qui persiste dans les premiers temps de l'exil, lors du concert donné par trois membres du groupe le 8 juin 2013 au National Theater de Liverpool. Molotov, Abdel Jabbar (Jazzar n'intervient pas dans les prises de parole, se contentant de ses parties chantées) mêlent chansons et exposés sur la situation des réfugiés palestiniens au Liban, privés de droits sociaux et subissant la précarité urbaine des camps. La dimension politique est directement énoncée à travers le récit d'une trajectoire individuelle : « Ce n'est pas évident pour quelqu'un comme moi d'être ici devant vous », affirme Molotov en début de concert, faisant référence à sa propre expérience, semblable à celle de l'ensemble des réfugiés palestiniens avec lesquels il partage une situation de confinement qui rend tout déplacement international particulièrement restreint et compliqué¹⁶.

14. Ma traduction restituée le sens mais échoue sans doute à rendre justice à la musicalité de la langue. Le lecteur pourra se reporter à l'écoute du morceau en suivant le lien indiqué. Pour cet extrait, le système de transcription vise à rendre compte des accents du registre dialectal (l'arabe palestinien employé dans les camps de Beyrouth).

15. Molotov, Katibeh Khamseh, avec Maqdisi. Composition et production: Osloob. Source disponible sur: <https://soundcloud.com/osloob1/ok5wtw4dmg89> (extraits de 00'33 à 00'46 et 01'21 à 01'25).

16. Dans un post Facebook du 23 mars 2020 intitulé « Nostalgie du corona », Osloob indique que la situation actuelle lui rappelle sa vie au Liban, confinée entre son appartement et le studio, séparés de quelques dizaines de mètres, car, sans papiers libanais légaux, il ne pouvait que très difficilement se déplacer dans Beyrouth, encore moins dans le pays.



Jabbar et Jazzar découvrent la ville. Seel Street, Liverpool, juin 2013 © Justin de Gonzague.



La scène devient tribune et lieu d'une prise de parole pour dire la communauté menacée : la musique est assujettie au registre du témoignage politique. Celui-ci légitime le « voyage » en Angleterre et par là même l'exil¹⁷. Pour reprendre une formulation de Jacques Rancière, l'émergence du rap dans les camps de réfugiés au Liban propose une nouvelle « forme chorégraphique de la communauté qui chante et danse sa propre unité » (2000 : 15). Il nourrit ainsi des « configurations de l'expérience qui font exister des modes nouveaux du sentir et induisent des formes nouvelles de la subjectivité politique » (*ibid.* : 7). Chez les nouvelles générations des camps, cette musique induit un rapport indirect et ludique au politique, à la différence des grandes mobilisations collectives habituelles. Elle est ainsi suspectée d'individualiser la cause et devient la cible des critiques de la part d'acteurs soucieux du respect des modes d'enrôlement classiques au sein de partis et d'organisations politiques (Puig 2007). L'engagement des rappeurs dans leur musique résulte indissociablement d'un choix esthétique et d'une forme corporelle de présence au monde spécifique, dont la notion d'*enactment* peut rendre compte.

ENACTMENT : UNE HERMÉNEUTIQUE DU CORPS

Les jeunes Palestiniens de la banlieue sud de Beyrouth ont, comme d'autres, écouté et observé les rappeurs américains célèbres, dont Tupac Shakur¹⁸ ou Notorious Big, notamment sur les chaînes satellitaires qui se développent au début des années 2000. Après une phase d'imitation durant laquelle ils cherchent à intégrer les codes du mouvement hip-hop tels qu'ils leur apparaissent, les membres du groupe élaborent progressivement le langage corporel de leur pratique artistique par un travail sur l'apparence, la gestuelle et la voix. Un langage par lequel ils incarnent une figure de rappeur spécifique, arabe et palestinien : « Tant sur le plan musical que dans sa volonté de signifier quelque chose, avec le rap, la voix se donne toujours à entendre comme incarnée dans le corps dont elle procède de façon explicite. » (Béthune 2002 : 51) Les rappeurs ont acquis la corporéité de leur pratique et l'activent dans le processus de création. Celle-ci se manifeste dans la gestuelle qui accompagne le moment de l'écriture

et de la recherche de la scansion efficace. Ainsi, Molotov, Abdel Jabbar et Jazzar, peu après leur arrivée en Angleterre, rédigent dans leur chambre d'hôtel de Liverpool les couplets d'une future chanson, en calant les mots sur une boucle musicale fournie par Osloob depuis le Liban. Ils accompagnent leur recherche lexicale et la scansion de leurs textes par des gestes de la main et des balancements rythmés du buste. Cette gestuelle met en exergue la dimension incarnée de la pratique musicale : la matrice musicale du rap remplace le mouvoir au cœur de la création. La notion d'*enactment*, en proposant une théorie de l'appropriation, paraît pouvoir décrire avec plus de précision ce qui advient lors de ce moment créatif où s'incarnent les codes du rap. Le sociologue Simone Tosoni, dans son historiographie du mouvement gothique à Milan dans les années 1980, la reprend à son compte à partir de sa lecture des travaux de John Law et Marianne E. Lien, qui la mobilisent dans leur étude des relations hommes-saumons (2013). Suivant la double dimension performative et relationnelle que l'*enactment* véhicule, Tosoni développe une pensée de l'appropriation par « actuation » pour désigner le « processus par lequel “quelque chose” voit le jour à travers un ensemble spécifique de pratiques » (2019 : 148). Tosoni comprend ainsi l'*enactment* comme la description du caractère incarné d'une appropriation qui fait exister concrètement une culture et un style, autour de goûts musicaux, de codes vestimentaires, d'attitudes et de valeurs partagées. La notion appartient donc au domaine de l'expérience : le chercheur indique que l'*enactment* du *dark* (tel que le *goth* est qualifié à Milan) permet de prendre en compte l'aspect performatif de la pratique et la manière dont les participants expérimentent leurs engagements dans un mouvement social. L'*enactment* désigne donc une « action incarnée » (Varela *et al.* ¹⁹ : 2017 : 254).



Par leur pratique, leur performance et leur important engagement collectif dans le groupe, les membres de Katibeh Khamseh ont pu se connecter aux univers plus larges du rap : non par imitation, mais en faisant advenir un rap arabe et palestinien, par et pour soi-même. Ce rap emploie l'arabe parlé dans les camps, condition nécessaire pour qu'il soit endogène, compris de ceux et celles auxquels il s'adresse. Les membres de Katibeh Khamseh ont à plusieurs reprises expliqué nourrir leur musique de l'ordinaire des rues et ruelles des camps²⁰. De plus, ce rap est résistant, *muqāwim*, selon le terme employé par Osloob qui a régulièrement défendu dans les médias ou lors de nos entretiens une éthique du rap et du musicien de rap – par laquelle il fait

17. *Safar*, terme qui désigne la migration en libanais et palestinien du Liban, mobilise la racine *sa/fa/ra* qui, à la troisième forme, signifie littéralement « voyager », *sāfara*.

18. Osloob a longtemps gardé un poster de ce rappeur dans sa chambre.

19. Ces auteurs insistent sur l'*enaction* comme « action de faire émerger de la signification sur le fond d'un arrière-plan de compréhension [...] Le monde, ni extérieur et prédonné, ni intérieur et projeté, émerge (est *enacté*) d'activités sensori-motrices, c'est-à-dire d'une action incarnée » (2017 : 254).

20. Par exemple, dans cet extrait de l'émission *Tracks*, diffusée sur Arte le 27 avril 2012 : <https://www.youtube.com/watch?v=cutB07oTOsE>. Le localisme est tel que le premier album de Katibeh Khamseh est consacré à la question de la vie quotidienne dans les espaces des camps. Lors d'une discussion avec les membres du groupe, ils m'avaient affirmé que parler du camp s'était imposé comme une évidence, au détriment de la Palestine, sujet privilégié des productions culturelles alors dominantes dans les camps.

21. Citton propose ce verbe pour transcrire l'action des gestes, moins péjoratif que le «gesticuler» de la langue française (p. 15 et 16).

22. Toujours suivant la terminologie de Citton: «Le style comme lutte et décalage.» (p. 123)

23. Revenant sur le récit du sociologue juif autrichien, Alfred Schütz, de son exil étatsunien en 1939, Michel Agier insiste sur «l'expérience des ajustements, interprétations et apprentissages que vit partout l'étranger». La situation d'exil s'apparente alors à «un labyrinthe dans lequel il a perdu tout sens de l'orientation» (2013: 100).

24. Née en 1936 en Syrie, elle vit un temps au Liban avant de faire carrière en Jordanie.

25. Elle vit à présent en Suisse où elle explore différents registres de la musique contemporaine.

de sa pratique musicale une action politique aussi solide que possible –, associant les valeurs de sincérité, de vérité et de défense d'une cause juste. Chez Katibeh Khamseh, le soutien à la cause palestinienne se manifeste dans les paroles, la forme musicale et les signes de la militance palestinienne (keffieh noir et blanc, drapeau palestinien, photos et images de Jérusalem) qui voisinent avec les figures mondialisées de la lutte des opprimés (par exemple les posters de Che Guevara et Nelson Mandela dans le studio). Les paroles sont à la fois engagées et expressives, auxquelles doit coller le *beat* (la pulsation) de la musique pour donner un élan propre et souligner l'intention politique. C'est pourquoi le chant des rappers va toujours de pair, dès les premiers mots, avec le battement de la grosse caisse, comme me le confiait Osloob dans un entretien: « Dans les chansons de Katibeh, ça ne va pas de commencer la chanson sans *beat*; si tu veux suivre des ambiances plus variées ou mélancoliques, alors c'est possible. » (Puig 2012: 104-105) Dans cette configuration, « les formes de l'art et celles de la politique s'identifient directement les unes aux autres » (Rancière 2008: 72): le découpage des objets politiques est retranscrit de façon sensible dans la forme musicale.

L'enaction du rap passe par le geste, au même titre que le *flow* (un geste vocal) et l'élégance de la composition musicale (un geste scriptural). Yves Citton propose une réflexion approfondie sur le geste qu'il relie au style:

Qu'il s'agisse de mouvements corporels ou de gestualité affective, c'est peut-être la notion de style qui nous permettra de comprendre le plus finement les enjeux de l'inculcation des gestes, en tant que cette inculcation n'est pas simple affaire de moulage uniformisant, mais de modulation fine et infinie.

(Citton 2012: 123)

Quand la musique est «gestée²¹», l'engagement du corps contribue à la fabrique du style: ce dernier produit chez le spectateur/auditeur une «lutte» et un «décalage²²» perceptifs par l'immersion dans l'expérience esthétique singulière que propose le musicien. Le choix du nom d'artiste du compositeur Osloob (style) est significatif et dénote tout autant une ambition musicale que la volonté de produire un art invitant l'auditeur à se *décaler* vis-à-vis de ses conceptions habituelles. C'est le travail du style dont Marielle Macé énonce qu'il est «un exemple de la force de recadrage perceptif qu'impose [...] toute forme de langage inédite, qui nous met en permanence en situation de déphasage et de rephasage» (citée par Citton, p. 124). La migration va précisément permettre à Osloob de poursuivre ses différentes explorations musicales au service de son art du décalage.

EXIL ET CRÉATION

L'influence de la situation d'exil sur la créativité diffère selon les parcours: les choses ne se déroulent pas de la même manière pour Osloob en France que pour les quatre autres rappers partis en Angleterre. Si ces derniers sont plutôt dans la position d'individus qui cherchent leur voie dans les labyrinthes de l'exil²³, Osloob affirme quant à lui, non sans une pointe d'autodérision, qu'il est prêt à relever le défi musical de Paris, cette ville où il avoue se perdre si facilement: «Ce sera un grand Osloob pour un grand pays!» s'exclame-t-il.

Au Liban, Osloob paraissait déjà confiant et se projetait avec appétit vers son futur de musicien basé à Paris. Il est vrai qu'il dispose de plusieurs cordes à son arc; compositeur, il affirme depuis plusieurs années sa maîtrise artistique et est animé par sa curiosité musicale. Dans un entretien avec le réalisateur Justin deGonzague dans le studio de Beyrouth, il est convaincu que le sort lui sera favorable:

Moi, personnellement, j'ai envie de partir à l'étranger. Partir en Europe, en Amérique, partir en Afrique, au Togo. Tu sais, je pense que chacun a son opportunité, sa chance. Je ne vois pas où est le problème, j'aimerais vraiment savoir comment ils font de la musique, là-bas, si c'est d'une façon très différente de nous, les Arabes. Alors il n'y a pas de problème, le moment arrivera.

(Gonzague et Puig 2019: 23'21 à 23'53)



De fait, l'exil ne représente pas une rupture dans son activité artistique mais plutôt la continuité d'un travail en constante évolution depuis ses débuts. Après avoir composé nombre de chansons de rap engagé, il étend la palette de ses productions en produisant plusieurs morceaux qu'il baptise «figure libre» (*mashhad hurr*). Dans ces pièces musicales, il compose à partir d'échantillons (samples) de musiques arabes et palestiniennes, comme les chansons de Samira Tewfik²⁴ ou encore de Kamilya Jubran, chanteuse emblématique de l'orchestre palestinien Sabreen basé à Jérusalem²⁵. Au début des années 2010, Osloob propose un nouveau «décalage» artistique en composant des *mixtapes*: des morceaux longs sur lesquels des musiciens du Liban et de tout le Proche-Orient posent leurs voix. Ces projets permettent des rencontres

artistiques à distance, étant donné les multiples entraves à la mobilité que connaissent les habitants de la région, à commencer par les Palestiniens. En rassemblant des artistes de diverses origines, les *mixtapes* provoquent des circulations sonores à l'échelle régionale et contribuent à la création d'une centralité depuis la marge qu'est le studio d'Osloob. Le titre «Fa/Sel²⁶» («Séparation») porte dans son intitulé même cette volonté d'abolir les frontières et annonce l'aspiration à combattre artistiquement la situation d'enclavement. Il réunit des rappeurs palestiniens du Liban (ainsi que le Libanais Rayess Bek), de Jérusalem-Est, de Gaza, de Cisjordanie, de Jordanie et de Syrie. Ces projets ont contribué à la notoriété du compositeur et à partir de 2011, année du déclenchement de la révolution syrienne, des rappeurs originaires de ce pays, palestiniens ou non (comme Abo Gabi, aujourd'hui en France, ou encore Al Darwish), trouvent dans le studio d'Osloob un refuge musical temporaire avant de poursuivre leur exil. Ils font partie «des milliers de militants, d'étudiants et d'intellectuels syriens [...], en transit pour l'Europe, l'Amérique du Nord ou d'autres pays arabes» (Mermier 2018: 61) que Beyrouth accueille à ce moment-là.

Un autre projet d'Osloob témoigne de son inventivité et de sa diversification artistiques. D'abord annoncé par un *trailer*²⁷ visible sur YouTube, il est publié sur le site SoundCloud en novembre 2013, donc entre le départ des quatre membres du groupe pour l'Angleterre (juin 2013) et celui d'Osloob vers Paris (août 2014). Intitulé *Sur la marge* ou *De la périphérie* (*Alā-l-ḥifé*), il associe une dizaine de rappeurs et musiciens palestiniens, libanais et syriens. Chacun des chanteurs et des récitateurs (une narratrice et un poète) endosse un rôle spécifique dans le récit musical décrivant à travers différents personnages le quotidien d'un quartier imaginaire (situé à Beyrouth) affecté par la situation locale et régionale. Ce roman musical divisé en dix-huit chapitres apporte une nouvelle forme narrative, ample et ambitieuse, à l'art discursif du rap.

Une fois à Paris, Osloob trouve un terrain particulièrement favorable pour poursuivre son activité de composition au sein de son groupe Al Akhareen ou dans les différents projets qu'il conduit en collaboration avec des rappeurs de tous horizons. Ses textes évoluent après son arrivée en France. L'éthique musicale du rap, évoquée plus haut, implique d'adhérer à des valeurs comme la sincérité, en traitant de sujets au plus près de l'expérience directe du rappeur, c'est-à-dire en lien avec le lieu où il vit, la société qu'il fréquente.

Ainsi, le changement d'environnement induit par l'exil influe nécessairement sur les thèmes des chansons. Osloob produit un album en 2016 intitulé *In the Ocean*, dont le titre éponyme, écrit en collaboration avec des rappeurs tunisiens, syriens et grecs, traite de la migration à travers la Méditerranée. Dans son dernier album sorti en avril 2020, il prend un ton plus intimiste pour évoquer la nostalgie des lieux fréquentés durant sa vie libanaise. Ce thème récurrent de l'exil est aussi repris par Yaseen dans la mixtape *Stateless* (2013) déposée sur son compte SoundCloud (sous l'alias Yaseenpalestine), dont deux chansons sont republiées

par Jazzar dans une compilation intitulée *De la migration et de l'exil*, incluant des raps anciens de Molotov et de lui-même²⁸. Osloob porte un regard empreint de tendresse sur le quartier où il a vécu dans la banlieue de Beyrouth. Le clip vidéo de la chanson «Zahab/Iyab²⁹» («Aller-retour») montre des images de la ruelle conduisant au studio, où les graffs de Jazzar – qui a beaucoup investi cette pratique, en plus de l'écriture et du chant – sont encore visibles :

*De l'endroit où le vent danse
avec les feuilles
Vers sa maison il s'est détourné
L'enfant qui est en moi a tout oublié
Et reste silencieux
Je me rappelle encore, combien de fois
je suis passé dans cette rue !
Checkpoints et armée
La rue est maintenant divisée en deux
Par où vais-je passer ?
Sa maison est à présent de l'autre côté
Derrière les grilles métalliques, le béton
et les barrières
Derrière la foule des piétons, les voitures
et les motos
Où vais-je aller ?
Tous les quartiers se ressemblent
Ils ne sont pas heureux
Mais n'ont d'autres choix que d'être
ensemble
Ici il y avait un restaurant, maintenant
il y en a deux
Ce magasin de téléphone, il y en a deux
sortes maintenant
Les images des leaders ont doublé
de volume³⁰
Tu sais, même ma mère me dit que c'est
mieux d'être parti
Elle me raconte: «Le trou par lequel
passait la lumière dans ta chambre
Est maintenant obstrué par les fils
électriques³¹.»
Maintenant je suis là, comme aux vieux
jours
Je vérifie dans mon passeport que tous
les tampons sont là
Droite gauche ! Gauche droite !
Tout le monde m'a dit: «Ce ne sera pas
pareil.»
Mais ils ne savent pas, la douleur est
logée dans la tête, pas entre les mains.*

Au final, le parcours d'Osloob dans son exil français n'est pas sans rappeler celui d'autres artistes contemporains palestiniens qui s'émancipent de l'injonction directement politique en mettant en œuvre «différentes stratégies artistiques qui renouvellent tant la forme que le fond de la création plastique» (Slitine 2018: 336). Osloob dans le domaine musical développe un art critique – discutant le monde actuel – qui se substitue à l'art directement politique que constituait la fabrique du rap résistant.

26. «Séparation. Rythme pour briser les frontières» [en ligne], disponible sur: [https://soundcloud.com/osloob1/fasel\(23'39\)](https://soundcloud.com/osloob1/fasel(23'39)).

27. Réalisé par Justin de Gonzague [en ligne], disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=7Qca62JPuWs>

28. Voir <https://soundcloud.com/jaz-jazzar/sets/be-5ssouss-al-gharbe-will>. L'alias de Jazzar pour ce compte SoundCloud, et pour Facebook, est AL Jazzar. Il a créé avec Ebsil le compte «Ebsil Jaz» sur la même plateforme, sur laquelle ils ont déposé le titre «Everything» en 2019. Sur YouTube, il adopte aussi le nom de Jaz. La multiplication des comptes sur les plateformes musicales et les réseaux sociaux, la plupart du temps sans renvois aux dépôts précédents, les changements d'alias ou le passage du nom du groupe au pseudo d'un seul de ses membres sont une pratique courante dans le rap palestinien, également observée par Jean-François Legrain à Gaza (à paraître).

29. Tirée de l'album *Dawayer* (*Cercles*), Les Couleurs du son, 2020. Ces cercles représentent la situation des réfugiés palestiniens pris dans la spirale sans fin de l'exil. Clip [en ligne], disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=sR9W8bJ8Doo>

30. Sans doute en référence à un vers de la chanson «Bienvenue dans les camps», dans le premier album de Katibeh Khamseh: «La photo du leader traîne encore dans la ruelle.»

31. Le thème des enchevêtrements de fils (électriques, téléphoniques) est récurrent dans les textes des rappeurs, en lien avec les difficultés d'approvisionnement en électricité.

Au début de son exil, Abdel Jabbar cherche également à intégrer des éléments de sa nouvelle situation dans sa musique. Il assure connaître les difficultés des réfugiés autour de lui en Angleterre, et pense en tenir compte dans ses futures chansons, sans oublier pour autant d'où il vient :

En ce moment, j'ai des amis qui ne peuvent traverser les frontières. Il y a tant de réfugiés qui veulent s'en sortir, mais ils doivent faire le tour du monde pour venir ici [en Angleterre], juste parce que la situation dans les pays arabes est exécrationnelle [...]. Mais en même temps, je ne peux oublier d'où je viens, ou tout ce qui se passe à Gaza ou dans les camps du Liban. Ils y seront, tous ces éléments seront dans mon rap.

(Gonzague et Puig 2019 : 43'20 à 43'43 et 52'05 à 53'22)

Abdel Jabbar réalise bien son projet d'écriture dans un rap qu'il enregistre seul chez lui sur son Smartphone pour le diffuser sur son mur Facebook au début de l'année 2016, mais il ne persévère pas pour autant dans son activité créatrice. Pour lui, qui travaille à présent dans la sécurité, comme pour les membres du groupe réfugiés en Angleterre, les nécessités du quotidien ont limité les pratiques artistiques, voire les ont éteintes. Molotov, quant à lui, est barman dans un établissement londonien. Il relate, un petit sourire désabusé au coin des lèvres, « qu'il se considérait comme un artiste au Liban et n'est ici qu'un nouveau venu » (Gonzague et Puig 2019 : 46'49 à 46'54). Trouver des engagements musicaux devient une gageure, et l'obligation d'emprunter une voie alternative à la musique s'impose : « Ce n'est pas parce que tu es un artiste que tu fais partie des leurs. Non ! Tu dois être sur place, c'est quelque chose qui prend du temps, de l'argent, des transports et plein d'autres choses, et pendant ce temps-là tu dois essayer de te nourrir, payer le loyer de ta chambre ou les taxes. Tu en arrives au point où tu te demandes si tu dois suivre cette voie. Je dois d'abord me prouver que je peux vivre dans ce pays. Ce n'est pas un pays facile. » (Gonzague et Puig 2019 : 50'13 à 50'50)

Jazzar, de son côté, continue d'enregistrer quelques morceaux, certains en duo avec le rappeur palestinien de Yarmuk, Ebsil. Il a produit en 2019 un album mis en ligne sur SoundCloud (*Tatouage de l'âme Washm el-rūh*) et contribué à l'album d'Osloob avec une chanson. Shahid, enfin, paraît s'être détourné de l'activité musicale depuis son arrivée en Angleterre, même s'il écrit quelques textes en prose, dont l'un directement inspiré de sa rétention dans un centre administratif durant l'instruction de sa demande d'asile. Pour les membres du groupe en Angleterre, aux prises avec leur nouvelle condition, les productions sont donc irrégulières. Elles témoignent de la volonté de rendre compte artistiquement des émotions liées à leur nouvelle vie et plus généralement à l'exil, mais ne permettent pas une professionnalisation.

Dans le même temps, le mode de socialisation est profondément modifié par rapport à ce qu'ils ont connu au Liban. Abdel Jabbar souligne que les rappeurs ont perdu, dans la migration, la densité relationnelle du camp : l'organisation de la vie en Angleterre les éloigne les uns des autres, ce que tous ne sont pas prêts à avouer quand ils ont l'occasion de retourner au camp. L'anthropologue Sylvain Perdigon l'a bien noté en soulignant la perception ambivalente de la migration par les résidents d'un groupement palestinien du Sud-Liban. Il évoquait :

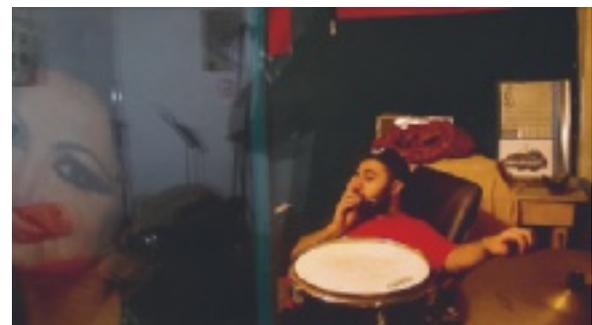
[...] la difficulté d'évaluer, à distance, l'expérience quotidienne des émigrants [qui] imprègne leurs visites d'été à Tyr de beaucoup de suspicion, de non-dits, de conjectures, comme si les voitures de location et les habits raffinés dans lesquels ils paradent sur la corniche pouvaient être des trompe-l'œil destinés à dissimuler l'aliénation et la solitude pour lesquelles ils ont troqué la socialité dense de Jal al-Baher.

(Perdigon 2008 : 44)

Abdel Jabbar explicite la teneur de ce changement de sociabilité et le caractère très individualiste de la nouvelle vie :

Je suis éloigné de ma famille, d'Osloob, de Jazzar. La façon de vivre ici t'oblige à l'éloignement. Ça ne veut pas dire que tu es déconnecté, mais tu es loin. Ce n'est plus du tout comme avant, quand j'allais tout le temps, tous les jours au studio, où je regardais Osloob travailler sur les samples, où on parlait ensemble, on buvait de l'arak ensemble [...]. Je suis loin de Molotov, je suis loin de Shahid, d'Abdelrahman, de Hassen Amr, d'Abou Zouz. Tous ces gens ne sont plus autour de moi. Donc bien sûr j'ai changé, je suis dans un autre environnement.

(Gonzague et Puig 2019 : 46'03 à 46'16 et 48'02 à 48'28)



En Angleterre, les *shabab* réorganisent leur quotidien et tissent autant que possible de nouvelles sociabilités. Le temps où leur vie tournait autour de la pratique partagée de la musique est désormais révolu. Partis à l'étranger comme membres d'un même groupe au sein duquel ils ont évolué ensemble durant



Studio Katibeh Khamseh. Banlieue sud de Beyrouth, Al Dahieh, mai 2013 © Justin de Gonzague.

32. Une partie de ces images a été montée dans Gonzague et Puig 2019.

33. En référence à la situation des réfugiés de la diaspora qui ne peuvent rentrer dans leur pays et doivent errer de par le monde.

plus de dix ans, ils doivent désormais s'insérer dans leur nouveau pays de façon beaucoup plus individualiste, voire solitaire. Cette nouvelle vie ne laisse à la musique qu'une place marginale.

qui irrigue un quotidien vécu dans l'anticipation de l'éloignement à venir, de la perte des amis et de la disparition des lieux fréquentés.

VINGT MINUTES ET VINGT-SEPT ANS



« [...] La distance qui séparait le camp de Burj el-Barajneh de l'aéroport était de vingt minutes et vingt-sept ans. » Par cette formule très explicite, Jazzar décrit la temporalité de son voyage en Angleterre. Il lui aura fallu attendre l'âge de 27 ans pour quitter le Liban et effectuer le bref trajet de vingt minutes qui sépare le camp de l'aéroport. Jazzar partage cette quête d'un ailleurs avec tous ceux de sa génération qui cherchent à rejoindre des terres plus accueillantes, notamment en Europe du Nord où réside une importante diaspora palestinienne (Doraï 2003). Osloob le dit avec lucidité dans un entretien filmé dans son studio : « Tout jeune que tu vois ici ne rêve que d'une chose : aller en Europe. »

Cet horizon de la migration n'est le plus souvent atteignable que par des voies clandestines, étant donné que les réfugiés palestiniens sont assignés à résidence où qu'ils se trouvent au Proche-Orient, au Liban notamment, un pays qu'ils ne peuvent que très difficilement quitter légalement. Il est vrai que pour les rappeurs de Katibeh Khamseh, la fenêtre vers l'Europe s'est soudainement ouverte grâce à la musique, mais au-delà de leur propre cas, leur expérience fait écho aux difficultés que rencontrent l'ensemble des migrants et demandeurs d'asile dans le monde contemporain, notamment quand ils cherchent à rejoindre les rives des pays européens.

Tous ont en commun la rupture biographique entraînée par la migration, qui laisse dans leur esprit une trace durable. En effet, le passage, le moment où l'exil s'actualise, provoque une diffraction temporelle – quelques heures, jours ou mois (parfois des années pour des parcours migratoires complexes) – qui s'inscrit durablement dans l'expérience : tous les temps ne se valent pas. Ainsi durant la période de préparation active de la migration, les jeunes Palestiniens entretiennent avec leur environnement une relation distanciée et filtrée par la perspective d'une longue expatriation, sans possibilités de retour avant l'éventuelle obtention de documents de voyage. Dans ce moment très particulier, se fait jour une nostalgie du présent



Molotov a filmé avec une petite caméra de poing le voyage des quatre membres du groupe vers Londres. L'action est vue à travers les yeux du rappeur qui pose un regard direct sur l'événement, le « passage » que représente pour lui et ses camarades le voyage vers l'Europe³². Les images tournées par Molotov sont de ce point de vue un témoignage précieux sur le moment de la migration que l'on peut séparer en deux parties : la première relate le voyage mêlant joie et anxiété, laquelle se cristallise sur la question récurrente des bagages. Au départ de Beyrouth, les quatre rappeurs s'inquiètent du poids de leurs valises. Puis, après leur arrivée en Angleterre, ils s'étonnent de ne pas les trouver, alors qu'ils n'ont pas encore passé la police des frontières (la vue des voyageurs en possession de leur bagage cabine leur laisse à penser qu'ils auraient dû récupérer les leurs lors d'une étape précédente). Molotov demande à un employé de l'aéroport où il peut trouver sa valise. Celui-ci, au lieu de répondre à sa question, l'interroge sur son passeport et l'oriente vers l'une des files. Molotov, surpris, s'adresse alors en aparté à la caméra qu'il tient à la main : « Il a l'air de rien comprendre, il ne comprend rien du tout ! Quel rapport il y a entre les bagages et ma nationalité ? Franchement je ne comprends pas, est-ce que "Palestinien" doit être écrit sur les bagages ? » (Gonzague et Puig 2019 : 15'26 à 15'38) Le soulagement de Molotov quand il retrouve enfin sa valise est à la hauteur des inquiétudes exprimées, même s'il ne se départit jamais de son humour et de son ironie. Avant cela, dans le dédale des tapis roulants de l'aéroport de Londres, Shahid improvise un rap dont Jazzar et Abdel Jabbar scandent une partie des hémistiches. Ce rap scandé inscrit l'expérience individuelle dans un cadre politique plus large, où la migration est davantage une nécessité que le résultat d'un choix³³ :

*Nous sommes des Palestiniens, pas des étrangers, même si nous sommes très loin.
La route est toute tracée.
Dans la ruelle tourne à droite, à gauche,
la route est toute tracée.
De quoi as-tu peur ? Je voyage malgré moi, je n'aime pas les visites,
La multiplication des destinations,
des nationalités et des coutumes*

[...]

Courageux, ce n'est pas de la sémantique,

C'est l'un de nos traits

Courageux pour la Palestine.

(Gonzaque et Puig 2019 : 13'15 à 13'41)

évoluer, leurs discours et la manière de filmer leur propre migration, les musiciens de Katibeh Khamseh ont pleinement inscrit leurs parcours dans l'histoire du rap proche-oriental comme dans celle, plus générale, des réfugiés, telle qu'elle s'écrit en ce début de XXI^e siècle.

Dans la deuxième partie du témoignage filmique de Molotov, arrive le moment du contrôle policier assorti du dépôt des empreintes digitales que les migrants font dans le pays de leur arrivée en Europe. Les quatre rappeurs sont contrôlés par la police des frontières. Molotov suppose que le problème vient de l'empreinte (*basmé*) : la prise d'empreinte du pouvoir britannique serait différente de celle des autorités libanaises. Finalement, les quatre rappeurs franchissent cette étape et parviennent à entrer en Angleterre, même si l'un d'eux, Shahid, demande immédiatement l'asile politique et est alors transféré dans un centre administratif. La thématique des empreintes, telle que Molotov la filme, fait écho aux nombreux récits des migrants venus en Europe à propos de cette étape souvent déterminante. En effet, le lieu de dépôt de l'empreinte est celui où doit se faire la demande d'asile selon les règlements de Dublin organisant le droit d'asile dans l'Union européenne. Ces accords font reposer la prise en charge des migrants et réfugiés sur les pays par lesquels ils sont entrés dans l'UE, principalement la Grèce, puis l'Italie et à présent l'Espagne. Or, si la plupart des migrants cherchent à se rendre en Europe du Nord, ils se trouvent contraints de retourner dans le premier pays visité où ils n'ont en général aucune attache. De plus, les conditions de vie et de dépôt d'une demande d'asile y sont bien plus complexes et aléatoires qu'en Europe du Nord. La règle de Dublin conduit à placer les migrants dans un épuisant mouvement perpétuel entre les pays, sans possibilité de refuge, ni de repos (Le Courant 2018).

Les musiciens de Katibeh Khamseh, quant à eux, ont obtenu l'asile en Angleterre et en France. La migration en Europe représente pour eux un exil dans l'exil : réfugiés au Liban, ils sont désormais émigrés en Europe. Ce changement de situation affecte leur vie au plus haut point et, comment pourrait-il en être autrement, leur production musicale. L'engagement dans le rap, plus qu'un simple positionnement politique par l'art, reprenant à nouveaux frais la ligne du militantisme, a correspondu pour les musiciens de Katibeh Khamseh à une façon de s'insérer dans le monde par une démarche artistique volontaire. Prenant son essor au moment de l'adolescence, la passion pour cette musique a été un vecteur de subjectivation pour s'inscrire dans leur temps, de façon satisfaisante, créatrice et ludique. Dans ce processus, le groupe et son lieu de rassemblement, le studio, furent des espaces de socialisation intense. La migration en Europe a eu pour effet de dissoudre les liens entre les membres et de délier leur engagement musical et leur sociabilité. L'expérience de l'exil survenu après le confinement dans des camps depuis leur naissance a remis en cause leur pratique musicale et les a projetés dans le monde des migrants contemporains, eux qui n'avaient jusque-là vécu que dans l'exceptionnalité de la cause palestinienne. Mais par leur musique, qu'Osloob surtout continue de faire

Université de Paris, URMIS, IRD, CNRS, F-75013 Paris, France

nicolas.puig@ird.fr

Bibliographie

Agiar, Michel

2013 *La Condition cosmopolite: l'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*. Paris, La Découverte.

Béthune, Christian

2002 « Sites technologiques, panoramas sonores: les univers esthétiques du rap et de la musique techno », *Volume! La revue des musiques populaires* 1: 43-58.

2004 *Pour une esthétique du rap*. Paris, Klincksieck.

Buob, Baptiste

2013 « De l'adresse. Remarques sur l'esthétique des gestes du luthier », *Gradhiva* 17: 70-93.

Charles-Dominique, Luc et Laborde, Denis

2019 « Préface », *Cahiers d'ethnomusicologie* 32: 9-21.

Cifton, Yves

2012 *Gestes d'humanité*. Paris, Armand Colin.

Doraï, Kamel

2003 « Palestinian Emigration from Lebanon to Northern Europe: Refugees, Networks and Transnational Practices », *Refuge* 21: 23-31.

Gonzague (de), Justin et Puig, Nicolas

À paraître « Cinéma et anthropologie: épistémologie d'une écriture visuelle d'un exil artiste », in Assef Dahdah, David Lagarde et Norig Neveu (dir.), *Réseaux, trajectoires, représentations en migration*.

Jacono, Jean-Marie

2004 « Ce que révèle l'analyse musicale du rap: l'exemple de "Je danse le mia" d'IAM », *Volumes* 3: 43-53.

Khalidi, Rashid

2002 « Les Palestiniens de 1948: les causes sous-jacentes de l'échec », in Eugén Rogan et Avi Shlaim, *1948: la guerre de Palestine*. Paris, Autrement: 10-37.

Law, John et Lien, Marianne Elisabeth

2013 « Slippery: Field Notes in Empirical Ontology », *Social Studies of Science* 43: 363-378.

Le Courant, Stephan

2018 « Expulser et menacer d'expulsion, les deux facettes d'un même gouvernement? Les politiques de gestion de la migration irrégulière en France », *L'année sociologique* 1: 211-232.

Legrain, Jean-François

À paraître « Le rap de Gaza ou le difficile retour en Palestine 2003- 2013 », in Stéphanie Latte Abdallah, Abaher El-Sakka et Marion Slitine (dir.), *Gaza inédite: faire art, société et politique entre guerre et paix*. Beyrouth, Presses de l'Ifpo.

Martiniello, Marco, Puig, Nicolas et Suzanne, Gilles

2009 « Éditorial. Créations en migrations: parcours, déplacements, racinements », *Revue européenne des migrations internationales* 2: 7-11.

Massad, Joseph

2003 « Chansons pour la liberté, la Palestine mise en musique », *Revue d'études palestiniennes* 88: 60-73.

Mermier, Franck

2018 « Beyrouth au carrefour d'une nouvelle culture syrienne », in Assef Dahdah et Nicolas Puig (dir.), *Exils syriens: parcours et ancrages (Liban, Turquie, Europe)*. Lyon, Le Passager clandestin/Babels: 61-72.

Meschonnic, Henri

2009 [1982] *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse, Verdier.

Migliore, Olivier

2016 « Analyser la prosodie musicale du punk, du rap et du ragga français (1977-1992) à l'aide de l'outil informatique. » Thèse de doctorat, Montpellier, université Paul-Valéry.

Perdigon, Sylvain

2008 « La corniche des célibataires. L'intimité à l'épreuve du transnationalisme chez les jeunes Palestiniens de Jal al-Baher, Liban-Sud », *Cahiers de l'Ifpo* 2: 33-46.

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 (dir.), *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*. Beyrouth, Ifpo: 147-171.

2009 « Exils décalés. Les registres de la nostalgie dans les musiques palestiniennes au Liban », *Revue européenne des migrations internationales* 2: 83-100.

2012 « La cause du rap. Engagements d'un compositeur palestinien au Liban », *Cahiers d'ethnomusicologie* 25: 93-109.

2017a « Composer avec... Sampling et références sonores dans le travail d'un artiste palestinien au Liban », *Volumes! La revue des musiques populaires* 14: 37-49.

2017b « La ville amplifiée », *Techniques & Culture* [en ligne], disponible sur: <http://tc.revues.org/8504> (consulté le 13 novembre 2017).

Rancière, Jacques

2000 *Le Partage du sensible: esthétique et politique*. Paris, La Fabrique.

2008 *Le Spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique.

Slitine, Marion

2018 « La Palestine en créations. La fabrique de l'art contemporain, des territoires occupés aux scènes mondialisées ». Thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales.

Tosoni, Simone

2019 « Enacment du gothique à Milan (Italie): réappropriations locales d'une sous-culture transnationale dans les années 80 », in Paul Edwards, Élodie Grossi et Paul Schor (dir.), *Disorder: histoire sociale des mouvements punk et post-punk*. Dijon, Les Presses du réel, 147-164.

Varela, Francisco, Thomson, Evan et Rosch, Eleanor

2017 *L'Inscription corporelle de l'esprit*. Paris Points.

Filmographie

Gonzague (de), Justin et Puig, Nicolas

2019 *La Cause du rap*, 55 minutes. Film réalisé avec le soutien du programme ANR Babels, du programme franco-libanais Cedre et du laboratoire Urmis.

Ci-contre et ouverture

Jabbar et Jazzar découvrent la ville. Seel Street, Liverpool, juin 2013 (détail)
© Justin de Gonzague.

