



HAL
open science

La musique, le temps, le camp. Faire du terrain en fermant les yeux

Emilie da Lage

► **To cite this version:**

Emilie da Lage. La musique, le temps, le camp. Faire du terrain en fermant les yeux. Sciences de l'information et de la communication. Sorbonne Université, 2021. tel-03504168

HAL Id: tel-03504168

<https://hal.science/tel-03504168>

Submitted on 12 Jan 2022

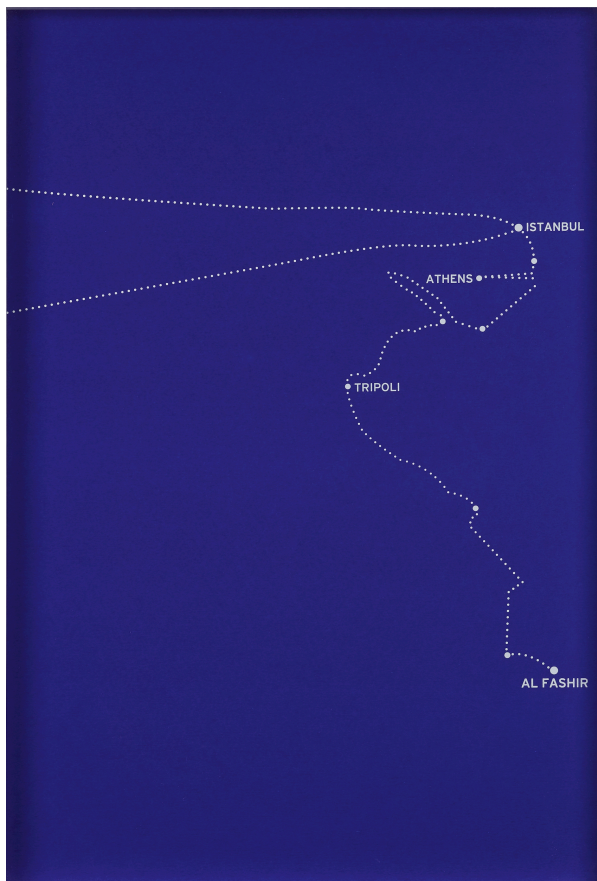
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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.

La musique, le temps, le camp

Faire du terrain en fermant les yeux

Bouchra Khalili, *The Constellations* (2011), sérigraphie sur papier



Habilitation à Diriger des Recherches en Sciences de l'Information et de la Communication.

Présenté par Émilie Da Lage le 2 Décembre 2021

Joëlle Le Marec, Pr. en Sciences de l'Information et de la Communication

Alexandra Galitzine-Loumpet, Anthropologue, HDR

Alexandra Saemmer, Pr. en Sciences de l'Information et de la Communication

Bruno Raoul, Pr. en Sciences de l'Information et de la Communication

Denis Laborde, Anthropologue, Directeur de recherche au CNRS,

Directeur d'études EHESS.

Tristan Mattelart, Pr. en Sciences de l'Information et de la Communication

Pauline Escandre-Gauquié MCF en Sciences de l'Information et de la Communication

Directrice

Rapporteure

Rapporteure

Examineur

Examineur

Examineur

Rapporteure interne

Je remercie ici d'abord toutes les personnes solidaires qui œuvrent chaque jour à la frontière, leur patience, engagement, ténacité sont si précieuses que les mots manquent.

Mon compagnon François Debruyne pour l'amour des écoutes partagées, pour la vie, tout simplement, que nous nous aménageons, pour nos enthousiasmes et pour l'attention constante qu'il manifeste aux autres et pour la grande liberté avec laquelle nous nous accordons.

Mes parents, et plus particulièrement ma mère, fidèle relectrice qui a témoigné ainsi de manière discrète, mais continue, son soutien à mon travail.

Les enseignants et enseignantes du département Culture de l'Université de Lille et particulièrement Marion Dalibert, Florian Vörös, Cédric Terzi, Fabienne Duszynski, Stéphanie Pryen, Juliette Dalbavie, David Vandiedonck, Elodie Sevin, Laurence Allard, pour l'énergie mise ensemble dans l'animation de formations qui me sont très précieuses, mais également celles et ceux qui sont passé-es par nos bureaux apportant leurs envies et leurs pratiques.

Les secrétaires pédagogiques Virginie Bailleul et Audrey Metgy qui s'engagent dans nos formations avec cœur et patience.

Mes compagnes et compagnons de recherche et d'écriture et plus particulièrement David Vandiedonck, François Debruyne, pour nos premiers pas joyeux dans les mondes de la recherche en Sciences de la communication, Michèle Gellereau pour m'avoir embarquée dans ses aventures de recherche-action.

Les étudiants et étudiantes qui feront nos demains et donnent tous les jours du sens à nos métiers. Si je leur laisse un peu moins de place dans ce volume que dans le cours de ma vie professionnelle, je voudrais en ouverture dire l'importance des séances de travail avec elles et eux, et l'immense richesse et ouverture que la fréquentation de ces générations successives nous apporte.

Les magnifiques artistes qui accompagnent et fabriquent avec moi Radio Fréquence Monde : l'équipe d'Attacafa d'abord (pour ça et bien pour les éblouissements, les rencontres

passionnantes et pour une aventure de 25 ans), ainsi que Alice Damour, scénographe, Liza Callaert, altiste, Frédérique Lamblin, conteuse, Sarah Lecarpentier, metteuse en scène.

L'équipe incroyable des Non Lieux de l'Exil et plus particulièrement Alexandra Galitzine-Loumpet pour son énergie sans faille à faire vivre cet espace d'échange et de construction intellectuelle et Saskia Cousin, celle à qui je ne dirais jamais non, pour nos aventures partagées depuis les escarpolettes roubaisiennes.

Les personnes ami·es et soutiens qui ont relu et supporté mes doutes et angoisses devant l'harmonisation des bibliographies et la rigueur de l'écriture inclusive : Audrey Caudron, Frédérique Lamblin, Etienne Huber.

Je remercie très vivement Joëlle Le Marec dont l'engagement, le soutien et le travail constituent une boussole, et bien plus. Son art de regarder un peu autrement, de considérer les espaces et les pratiques, me porte depuis de longues années, depuis qu'elle a construit un cours à Lille « Publics et pratiques » que j'ai donné alors que j'étais jeune thésarde. Les lectures, liées à la reprise de ce cours, les discussions et les conseils discrets, efficaces, jamais prodigués sur le mode de l'injonction, ont contribué à mon attachement à ce métier.

Je remercie bien sûr les membres du jury pour avoir accepté de siéger, lire et discuter ce travail.

“I started by asking myself a simple question: how to translate a subjective geography challenging borders and restrictive conceptions of nation state?”

Constellations are by essence reference points in space where landmarks do not exist. As for centuries sailors used to look at the sky to locate themselves on the sea. But constellations are also visual transcriptions of narratives, eventually forming an "heterotopia par excellence" as defined by Michel Foucault: a nomadic movement, connecting the within and the in-between of different sites contesting normative geography. Similarly, in the Constellations, sky and sea are blurred, boundaries are erased. Following singular lives emerges as an alternative form of orientation, eventually suggesting: " A map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at". (Oscar Wilde, The soul of man under socialism)”

Excerpt of a contribution of Bouchra Khalili to the summer 2017 issue of Artforum.
<http://www.bouchrakhalili.com/the-constellations/>

« Je ne cherche pas à “poétiser”, mais plutôt à déplacer les perspectives. Et si ça devient un geste poétique, c’est parce qu’il y a de la vie, dure mais résistante, du neuf – il faut inventer les routes, toujours – et de la permanence – l’homme est errant, car comme l’écrivait Édouard Glissant : “Il n’est frontière qu’on n’outrepasse.” »

Entretien de Thomas Lapointe avec Bouchra Khalili dans Khalili, B. (2018). The Constellations. *Africultures*, 106, 32-33. <https://doi.org/10.3917/afcul.106.0032>

Notice écriture inclusive :

Nous espérons, qu'au-delà des expérimentations pour « démasculiniser » la langue dans lesquelles ce texte s'inscrit, le type d'écriture inclusive permet de gagner en précision dans la description ethnographique et le récit de l'expérience de terrain. Ainsi, il ne s'agit pas de réduire l'usage de l'écriture inclusive à son caractère militant, ce qui pourrait par ailleurs être disqualifiant, mais de l'inscrire dans des pratiques scientifiques d'écriture visant la précision.

Pour rendre compte de la présence de genres masculins et féminins tout au long du texte, nous choisissons dans un premier cas de nommer le nom féminin ainsi que le nom masculin des personnes que l'on désigne. Nous mentionnons ainsi les « acteurs et actrices » plutôt que les « acteurs » lorsque l'on désigne un groupe de femmes et d'hommes. Dans un deuxième cas, nous utilisons « il, elle » pour désigner un groupe qui mentionne implicitement la présence de femmes et d'hommes (et « ils » devient « ils, elles »). Nous accordons ainsi les adjectifs relatifs à ces noms à l'aide d'un point médian (·) : « ils, elles étaient engagé·es sur le terrain ».

Le point médian nous permet également de préciser la diversité des genres relative à un nom et de mentionner « un·e bénévole, un·e salarié·e ou un·e militant·e » plutôt que de doubler systématiquement les noms et pronoms qui définissent le genre des personnes désignées.

Enfin, comme préconisé par Eliane Viennot, grammairienne et autrice de l'ouvrage *Le langage inclusif : pourquoi, comment?*, nous choisissons l'accord de proximité des adjectifs avec les noms ou pronoms auxquels ils sont liés. Mentionner par exemple les « auteurs et autrices présentes ce matin » nous permet de réduire l'utilisation du point médian pour accorder l'adjectif (avec l'utilisation du point médian, cela donne : les « auteurs et autrices présent·es ce matin »).

1. L'ALIGNEMENT DES PLANETES	11
1.1. Grande-Synthe : du Basroch à La Linière, un espace-temps de recherche	14
1.2. Le camp	18
1.3. Histoires kurdes	30
1.4. La scène	32
2. DE LA BOUE	41
2.1. Politiques d'enlèvement	47
2.2. De la boue à l'action	52
2.3. Produire une dynamique d'action	54
2.4. Agencer des fragments, trouver le rythme	57
2.5. Faire dans l'urgence et avec l'urgence ?	58
2.6. S'engager : faire ensemble	60
2.7. Sur le fil de l'action, s'engager en situation transitoire	64
3. MUSIQUE, POUVOIR ET PUBLICS DE L'EXIL	66
3.1. L'histoire du saz	67
3.1.1. Des paysages de la souffrance, d'autres visites	67
3.1.2. Un personnage public, façonné par un collectif d'acteurs et actrices	69
3.1.3. De l'importance des fables	71
3.1.4. Raconter son histoire, produire des récits	75
3.1.5. Le couple : Beshwar et son saz	79
3.1.6. Le saz un instrument contesté et pris dans les enjeux esthétiques et politiques de la région	85
3.1.7. Singularisations	87
3.1.8. « Corps-frontière »	88
3.1.9. De la curiosité à la production d'une identité kurde résistante	90
3.1.10. Les enjeux de l'écriture : la co-écriture comme modalité de la recherche	92
3.1.11. Travailler la forme du texte ensemble	94
3.2. Constellations numériques	97
3.2.1. De la réflexivité	97
3.2.2. Un travail d'écriture de soi, attesté par le réseau	103
3.2.3. Mettre en scène des rapports aux lieux de l'exil	104
a. Corps musicien/corps migrant : acter de sa présence au monde	104
b. Partager la découverte de l'Angleterre en musique	105
c. Relocaliser la mémoire et partager un attachement malgré tout	106
d. Nostalgie stratégique	109
3.2.4. Des publics de l'exil et de ses épreuves	110
a. Des liaisons numériques	111
b. Une communauté de support et d'engagement	113
c. Jeu de rôles	113
3.2.5. Conclusion	115
3.3. Performances : constellations cosmopolitiques et éthique politique de l'improvisation	117
3.3.1. Première scène : Nowruz	117
a. Trouver sa place sur scène : s'ajuster à la vulnérabilité, une éthique de l'improvisation	119
b. Convoquer la chance	121
c. Identités et dignités : des performances kurdes	122

3.3.2. Deuxième scène : jouer avec le destin	125
3.3.3. Troisième scène : partager la scène, prendre la lumière	126
3.3.4. Quatrième scène : La Louche d'Or et la loi Travail, la place impossible ?	131
4. FAIRE DU TERRAIN EN FERMANT LES YEUX ?	134
4.1. Accepter la zone grise	135
4.2. Surveillance, une question de point de vue	139
4.3. « Fermer les yeux », pour écouter mieux : dynamiques musicales	142
4.4. Voir ce que nous faisons ensemble : une éthique du care	149
4.4.1. Asiles musicaux	151
4.4.2. Médiations techniques et médiatiques de la musique en exil : connecter les mondes	154
4.4.3. S'engager/se désengager	160
4.4.4. Conclusion	161
5. ÉCOUTER ENSEMBLE LES CONSTELLATIONS MUSICALES, PARTAGER LES MONDES	165
5.1. Automne 2016 : Mood of the Women Center	166
5.2. Radio Fréquence Monde	176
5.2.1. L'espoir d'une écoute attentive	181
5.2.2. Conclusion	192
6. CHERCHER REFUGE, TROUVER ASILE EN MUSIQUE	193
7. OUVERTURE : POLITIQUE DE LA FRITE...	197
BIBLIOGRAPHIE	199

Apparemment, personne ne veut admettre que l'histoire contemporaine a engendré des êtres humains d'un genre nouveau – des êtres envoyés dans des camps de concentration par leurs ennemis et dans des camps d'internement par leurs amis. Même entre nous nous n'évoquons pas ce passé. Au lieu de cela, nous avons découvert une manière qui nous est propre de maîtriser un avenir incertain. Certes nous faisons comme tout le monde, nous échafaudons des projets, formulons des vœux, nous nous berçons d'espoir. Mais au-delà de ces comportements caractéristiques de l'humain en général, nous essayons également d'entrevoir l'avenir de façon plus scientifique. Après tant de malchance, nous voulons connaître la tournure que prendront les événements aussi sûrement qu'une balle. Par conséquent nous délaissons la terre pour nous tourner vers le ciel. Les étoiles – et non les journaux – nous prédisent la défaite prochaine d'Hitler et la date à laquelle nous deviendrons des citoyens américains. Elles sont à nos yeux plus fiables conseillères que tous nos amis réunis ; elles nous prédisent le moment opportun où partager un repas avec nos bienfaiteurs et du jour le plus favorable pour remplir l'un des innombrables questionnaires qui remplissent notre vie actuelle. (...) Il m'arrive parfois d'imaginer que, la nuit tout au moins, nos pensées vont vers nos défunts ou que nous nous remémorons les poèmes que nous avons jadis aimés. »

Arendt, H. & Orhan, D. (2019). *Nous autres réfugiés*. Allia. 13-14.

Comment la musique circule-t-elle aujourd'hui ? Les transformations qui accompagnent la circulation des esthétiques musicales sont-elles de même nature que celles qui accompagnent les transformations de la circulation des hommes, des biens dans notre monde dit « globalisé » et « fragmenté » ? Les chemins sont nombreux, il y a ceux organisés et structurés par des industries musicales internationalisées, les circulations souterraines¹. Le long des réseaux de distribution informels, les chemins de la migration des hommes et des femmes – qui l'embarquent dans leurs portables. Ces réseaux se matérialisent dans différents dispositifs socio-techniques qui localisent les routes et infrastructures des formes de l'expérience musicale contemporaine : sites de *streaming* ou de téléchargement légaux ou non, marchés et boutiques plus ou moins officielles, salles de concert et festivals, médias et réseaux sociaux.

Les musiques circulent via des réseaux qui relient des espaces et des temps différents. Les appropriations, réappropriations et bricolages musicaux sont la résultante des modes d'accès à la musique dont nous disposons et de leurs contextes – entendus non seulement comme lieux de réception, mais aussi de relations historiquement situées qui prennent en compte les formes d'hégémonie qui traversent la création musicale.

L'une des caractéristiques de l'expérience musicale, comme d'autres expériences esthétiques, est la possibilité qu'elle ouvre de se situer dans des paysages plus ou moins pluriels. De, comme l'écrit Bob W. White, se sentir « *à la fois de ce monde et dans le monde* »². La question de la capacité dans l'expérience musicale à produire des mondes communs, c'est-à-dire dans lesquels nous pouvons nous engager à des degrés et des titres divers, est la question qui anime mon travail depuis que je suis entrée « en recherche ». Il me semble que celle-ci ne peut faire l'économie d'une réflexion sur la frontière de ces « mondes communs », ni d'une analyse des médiations qui organisent l'expérience musicale. L'un des enjeux contemporains que nous avons à affronter aujourd'hui réside dans la compréhension de la variété des frontières et des modes d'inclusion et d'exclusion qu'elles impliquent. Entre la frontière qui organise le passage sous condition et devient ainsi un lieu intense de tractation et de commerce et le mur de séparation, la différence est radicale.

¹ Mattelart, T. (2011). *Piratages audiovisuels : Les voies souterraines de la mondialisation culturelle*. INA De Boeck.

² White, B. W. (2011). *Music and Globalization : Critical Encounters (Tracking Globalization)*. Indiana University Press.

Dans ce contexte, je propose de prendre au sérieux la proposition que David Hesmondalgh formule dans son dernier livre *Why Music matters*³ : tenter de repérer les conditions dans lesquelles l'expérience musicale peut permettre d'enrichir la vie sociale et l'expérience individuelle du monde. Dans son enquête sur l'expérience musicale, David Hesmondalgh tente d'en cerner les spécificités et d'en montrer les potentialités positives. Bien sûr il ne nie pas que la musique, comme d'autres formes de productions culturelles et artistiques, peut être le terrain de la domination, de l'imposition de normes et de valeurs. Pour lui, ces dimensions, qui traversent le champ de l'art, limitent et enserrant le potentiel d'enrichissement de l'expérience musicale. Celui-ci passe par la production de mondes communs en ouvrant sur des expériences de co-présence, de solidarité, et de « publicité » qui lient des espaces et des temps différents. Hesmondalgh entend décrire cette expérience de la liaison, y compris à partir de « tout petits liens » ou de liens qualifiés de « faibles », comme ceux tissés dans la co-présence à un concert ou à une performance de rue. Une fois le potentiel émancipateur de l'expérience musicale reconnu, la critique peut porter sur les dynamiques qui tendent à le réduire. En liant la question du sensible à la question morale, Hesmondalgh s'inscrit dans une longue tradition en sciences sociales, marquée par le travail de Georg Simmel par exemple, en ce sens, *Why Music Matters* est un livre sur la modernité occidentale d'après la Seconde Guerre mondiale. Mais le principal souci des travaux sur l'expérience musicale au singulier est qu'ils abordent régulièrement cette question de manière non située, faisant peu de places aux expériences minorisées et à la manière dont ces expériences se « branchent » et pluralisent le rapport à la musique et aux lieux qu'elles participent à constituer.

J'ai donc essayé de décaler la proposition de David Hesmondalgh pour la désubstantiver et tenter de comprendre non seulement le *why*, mais aussi les *which, when, for who and in which sense* « *music* » *can matter*. Cela implique de se pencher sur les formes de médiations musicales que se donnent des collectifs, comprendre des asymétries de capacité et des différentiels de « vulnérabilité » des personnes⁴, mais aussi les singularités des parcours et des relations qui se tissent au cours de la vie. C'est ainsi, il me semble, que peut apparaître de la

³ Hesmondalgh, D. (2013). *Why music matters*. United Kingdom: Wiley and sons.

⁴ Breviglieri, M. & Stavo-Debaugé, J. (2006). 7. Sous les conventions. Accompagnement social à l'insertion : entre sollicitude et sollicitation. Dans : Eymard-Duvernay, F. *L'économie des conventions, méthodes et résultats: Tome 2. Développements*. La Découverte. 129-144
<https://doi.org/10.3917/dec.eymar.2006.02.0129>

pluralité dans les expériences musicales contemporaines sans que celles-ci ne soient réduites à la pluralité des identités.

Sur cette base, il est possible d'appuyer une critique de la modernité contemporaine, et d'éclairer en partie la « crise morale » au sens d'Hannah Arendt⁵, que les démocraties occidentales traversent aujourd'hui. En abordant cette question, je ne veux pas m'inscrire dans une pensée critique classique de la modernité hantée par la dynamique de la chute, de l'appauvrissement, d'un sens de l'histoire déjà écrit⁶. La position défendue ici est plutôt que des problèmes moraux et éthiques, autant que politiques ou économiques, liés à la question du droit d'asile, de l'hospitalité, du droit à la circulation et au passage, sont discutés dans différentes arènes publiques, plus ou moins globalisées, et que la compréhension des manières de les affronter est importante pour saisir le sens de ce qui se joue aujourd'hui dans les démocraties occidentales, y compris au Canada, en Australie, aux États-Unis.

En travaillant sur les formes contemporaines de circulation de la musique et les expériences musicales qu'elles autorisent et qui les constituent, je voudrais tenter de saisir les conditions particulières de production du commun dans le monde d'aujourd'hui. C'est-à-dire un monde dans lequel les conditions de circulation sont au cœur de nos problématiques non seulement économiques et culturelles, mais également morales et politiques parce qu'elles impliquent justement de devoir affronter la prolifération de dispositifs de séparation, de tri et de situations dans lesquelles la reconnaissance même d'une commune humanité de base est malmenée. Comment concevoir que des personnes civiles soient réduites à se cacher dans des camions pour passer une frontière, tentent d'échapper aux chiens, non seulement aux frontières de l'Europe, mais sur le territoire européen lui-même, comment concevoir que la mort des exilé·es à Calais ou Dunkerque ne compte que si peu ? Tout cela paraît bien naïf au regard de l'histoire mondiale des violences et au travail d'exclusion continu des démocraties européennes et américaines comme nous le rappelle l'histoire des colonisations et des impérialismes. Nous savons « l'ensauvagement » du continent depuis le discours sur le colonialisme, d'Aimé

⁵ Arendt, H. (1972). *La crise de la culture*. Gallimard.

⁶ Ces formes d'historicisme souvent appuyées sur les analyses des dynamiques internes du capitalisme et de ses contractions, me semblent nier l'imprévisibilité de l'Histoire, mais également du résultat des actions humaines. Cette position me paraît d'autant plus importante que la prévisibilité du monde est devenu un marché et que son développement dépend à la fois du développement de technologies qui se présentent comme « miraculeuses », et le développement d'une idéologie d'effacement de l'imprévisibilité.

Césaire⁷, nous savons que la violence finit par prendre forme au cœur même de ceux qui la portent au loin.

La musique peut paraître une entrée frivole dans une problématique comme celle-ci et il serait illusoire de penser qu'elle permet d'épuiser cette question. Pourtant, elle peut permettre de discuter de l'ordre sensible du monde – son esthétique – et des résistances à son arraisonnement. Loin d'être accessoire, cet ordre sensible organise nos présences publiques, distribue de la reconnaissance et règle nos engagements possibles dans la production de « mondes communs » plus ou moins forts, plus ou moins ouverts ou exclusifs. L'analyse des expériences musicales en situation peut permettre d'éclairer des contextes institutionnels, politiques, socio-techniques et culturels qui façonnent ces expériences, mais aussi de maintenir la possibilité de voir et comprendre ce qui n'y est pas réductible, ce qui est susceptible de surgir parce qu'il en va de la responsabilité et de l'action de ceux qui participent et vivent ces situations. Je voudrais également faire justice à celles et ceux, auditrices et auditeurs, musiciennes et musiciens, techniciennes et techniciens qui se sont affairé·es et s'affairent encore, et ainsi s'engagent et portent la fragilité de ces espaces communs. Mettre l'accent et qualifier les ajustements opérés par une multitude d'actrices et d'acteurs dans un monde marqué par ce qu'Achille Mbembe⁸ nomme la déliaison – c'est-à-dire la course à la séparation et à ne tenir pour rien tout ce qui n'est pas soi-même, c'est aussi une manière de reprendre une forme de position critique : celle qui consiste, tout en ouvrant sur la compréhension des contextes, à prendre en compte les activités des protagonistes engagé·es dans des histoires, à ne pas les réduire à de simples pions, agis par des forces trop grandes et trop fortes, hors du monde, quasi magiques et autonomes, alors qu'ils et elles peuvent être des « acteurs et actrices critiques ». Par ailleurs, comprendre l'importance de ces actions de liaisons permet de faire porter la critique sur la multiplication des dispositifs qui les découragent. Bien sûr, le pouvoir est distribué de manière inégale, mais justement, le travail d'écriture et de recherche peut être aussi un espace de capacitation en partageant la force de ces « *tout petits liens* »⁹.

Là, se situe l'une des tentatives présentes dans cette recherche qui a à voir avec la question de la pensée critique aujourd'hui. Comment réussir à ouvrir des espaces de recherche qui permettent d'échapper, y compris dans nos propres constructions théoriques et nos places sur

⁷ Césaire, A. (1955). *Discours sur le colonialisme*. Présence africaine.

⁸ Mbembe, A. (2016). *Politiques de l'inimitié*. La Découverte.

⁹ Laplantine, F. (2003). *De tout petits liens*. Mille et Une Nuits.

les terrains de nos recherches, à cet impératif d'efficacité totale. Je me suis toujours méfiée des beaux systèmes théoriques englobants. Je suis bien sûr admirative de la force qu'ils déploient, mais quelque chose y a toujours résisté dans mes lectures. Pas de faille, pas de fragilité, pas d'ajustements, pas le moindre petit bout chaotique. Les lectrices et lecteurs placés devant ces blocs se trouvent dans la position de devoir réagir à de la totalité : adhérer ou rejeter ces blocs, difficiles à fractionner, à créoliser. C'est précisément à cela que je voudrais échapper, il me semble que c'est là l'une des difficultés rencontrées dans les travaux sur la production « du commun », mais aussi dans les politiques « du commun ». La disparition des frontières au profit des murs : pas d'ajustements, le rejet des médiations, la peur de l'écroulement total à la moindre transformation, le rejet en bloc et la définition arrêtée.

L'une des voies pour y échapper consiste à reprendre le caractère liant et souple de la médiation, apparaissent alors les histoires échangées, les récits publiés, les fragments de vie mis en scène sur les réseaux sociaux, les visites guidées, les manières d'être ensemble. Cette approche oblige à la précision tout en insistant sur les conditions matérielles, historiques, sociales et culturelles d'avènement des phénomènes. La précision permet de ne pas s'arrêter à nommer des « contextes » ou des « situations », elle oblige à prendre en compte leur épaisseur, feuilletées par les médiations communicationnelles. Le risque est celui de la dispersion, l'impossibilité de faire varier les focales et renoncer *in fine* à décrire et analyser les dynamiques plus globales.

Pour circonscrire ce risque, je propose de réfléchir à une forme, celle de la constellation, pour décrire cet ensemble de médiations. Dans *La Dialectique Négative*, T.W. Adorno insiste sur la nécessité de « percevoir la constellation dans laquelle se trouve la chose ». Cela « signifie pour ainsi dire déchiffrer l'histoire que le singulier porte en lui en tant qu'advenu. (...) La pensée philosophique comme constellation circonscrit tout concept qu'elle voudrait ouvrir plus largement afin de pouvoir le réinterroger, espérant qu'il saute, à peu près comme les serrures des coffres-forts bien gardés : non pas au moyen d'une seule clé mais à l'aide d'une combinaison »¹⁰. L'intérêt de l'usage par Adorno de ce concept de constellation réside dans son refus de détacher tout objet d'analyse – ici la pensée philosophique, mais il fera de même avec les œuvres musicales – de l'histoire culturelle, politique et matérielle de sa production. Pour Adorno, penser, en philosophie, consiste à relier les concepts aux histoires et aux contextes qui les ont modelés, mais aussi aux relations que les concepts peuvent entretenir les uns avec les

¹⁰ Adorno, T. W. (2003). *La dialectique négative*. Payot, 201.

autres, faire avec la dialectique également, car la constellation n'est pas un système, elle laisse place à la contingence et surtout elle n'existe qu'historiquement située. Sans suivre l'ensemble de la pensée adornienne, je retiens cette attention qu'il accorde à l'histoire et sa méfiance envers toutes les pensées de l'immédiateté et de la transparence, son rejet de tout « jargon de l'authenticité » qui assène que les choses sont ce qu'elles sont par nature, que rien ne change ou alors tout. Dans un cas comme dans l'autre, il est alors impossible de construire une pensée critique.

Une constellation s'observe à la nuit tombée, dans le calme, et une fois que les lumières aveuglantes cessent leur pollution lumineuse. Une constellation est l'ensemble des liens entre différents éléments et la traduction visuelle d'histoires et de géographies connectées. Ces liens sont le produit de l'observateur et de l'observatrice et de ses outils, de sa capacité à voir apparaître la forme qui fait sens, à en repérer la relative stabilité. Mes constellations sont donc des constellations d'éléments hétérogènes dont la forme dépend effectivement en partie de la situation de celui ou celle qui observe. Elles sont des cristallisations de trajectoires, le fruit d'histoires heurtées, d'explosions passées. En ce sens les constellations que je vais décrire s'apparentent aux « agencements » d'Anna Tsing ou d'Isabelle Stengers. Dans *Le champignon de la fin du monde*, Anna Tsing déploie une enquête passionnante sur la manière dont, dans les ruines du capitalisme, des formes de vie précaires s'inventent, agencements d'humains et non humains. Ces agencements sont le « *fruit d'histoires tissées de contingence, de perturbations continues ou brutales, de ruines irréversibles, mais aussi, parfois de reprises qui ouvrent la possibilité de faire revenir de nombreuses formes de vie humaines et non humaines* »¹¹. Cette attention aux histoires et à la contingence évite de céder au déterminisme historique ou à la pure immédiateté du miracle de l'apparition pour lui préférer les mystères qui appellent l'enquête et les récits¹².

Quand on regarde les étoiles, nous savons qu'elles ont déjà disparu, pour autant, elles sont toujours là à façonner le paysage de nos nuits, persistantes. Pour les faire apparaître, j'essaierai donc de raconter les histoires des éléments dissemblables qui composent les constellations que l'enquête m'a amenée à composer. Je m'arrêterai également sur l'art de celles et ceux qui savent

¹¹ Stengers, I. préface à Tsing, A. (2015). *Le champignon de la fin du monde, Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*. La Découverte, 12.

¹² Dans ma thèse de doctorat, j'ai montré comment la production de l'authenticité dans les mondes des musiques traditionnelles du monde reposait sur la transformation des « mystères » de la transmission des traditions en « miracles » de leur présence ici et maintenant. (Da Lage-Py, 2000).

les faire apparaître. Un art de la médiation. Médiation au carré pourrait-on dire, des médiations qui engagent.

Les constellations sont sources et supports d'histoires multiples, des mythes à l'astrologie, elles peuvent aussi inspirer des mises en forme graphiques de nos histoires, mises à plat dans les atlas du ciel, elles n'attendent que notre imagination fabriqueuse de monde. Leur persistance changeante m'intéresse. En présentant son film, *Nostalgie de la Lumière*, Patricio Guzman parle de sa rencontre avec le désert d'Atacama. Le film relie l'aventure des femmes qui cherchent les ossements des disparus de la dictature chilienne au travail des astronomes qui lisent les étoiles. Dans ce lieu qui appartient au passé « *petit à petit, on pénètre un espace de réflexion où l'on juxtapose des choses qui n'ont apparemment rien à voir entre elles. Petit à petit, on construit un discours qui se transforme en réflexion philosophique. C'est difficile d'expliquer ce phénomène autrement. Autre chose intéressante : les archéologues, les astronomes ou les femmes qui cherchent dans le désert ne se touchent pas. Ils ne touchent pas vraiment non plus leur matière. L'archéologue ne discute pas avec l'astronome. Et ce qui est intéressant, c'est de les lier. C'est dans ce croisement qu'une histoire cinématographique apparaît ; en partie parce que j'avais écrit un scénario, et en partie par hasard* »¹³, hasard nécessaire à l'art et de l'observation et du récit.

Choisir la constellation comme métaphore et comme entrée en matière est aussi une manière de faire un clin d'œil aux féministes contemporaines qui croient comme les réfugié·es d'Hannah Arendt, au pouvoir des étoiles et des récits. Elles sont aussi un clin d'œil aux jeux de ficelle Navajo racontés par Donna Haraway. « *En langage Navajo, le jeu de ficelle est appelé na'atl'o. C'est une forme de "tissage continu", pratique utilisée pour raconter l'histoire des constellations, de l'émergence du Peuple, du Diné. Ces figures de ficelle sont pensantes, en même temps qu'elles font naître des pratiques pédagogiques et des performances cosmologiques. Certains penseurs Navajo décrivent ces jeux de ficelle comme des types de motifs pour rétablir hózhó, un terme imparfaitement traduit qui désigne l'harmonie, la beauté, les justes relations du monde, incluant les justes relations entre humains et non humains* »¹⁴.

¹³ Entretien réalisé par Mélanie Faller pour Le Blog documentaire. Faller, M. (avril 2012). « Nostalgie de la Lumière », de P. Guzman [entretien]. Le Blog documentaire. <http://leblogdocumentaire.fr/nostalgie-de-la-lumiere-de-patricio-guzman-entretien/>

¹⁴ Ma traduction. Haraway, D. (2013). SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far. *Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology*, No.3. DOI:10.7264/N3KH0K81

Tout est là dans cette pensée de la relation, qui court de textes en textes, pratiques et récits, de Glissant et sa pensée archipélique, qui accepte le tremblement et reconnaît l'imprévisibilité du monde, aux fictions spéculatives de Donna Haraway ou à l'anthropologie du don revisitée par Marilyn Strathern. Les constellations accueillent la danse en spirale du cyborg d'Haraway avec la déesse de Starhawk¹⁵, relations ouvertes, mais hostiles à la perspective militaire qui voudrait transformer l'art de lire dans les étoiles en la fiction technoscientifique de la Guerre des Étoiles¹⁶. Nous essaierons de regarder des constellations sans nous éloigner des corps réels, des sujets incarnés et reliés, de faire place aux savoirs qui naissent d'avoir été affectés. La relation n'a pas de morale nous dit Édouard Glissant¹⁷, elle peut aussi bien se fonder d'ailleurs sur des événements violents, comme la colonisation par exemple qui a été un événement d'une grande violence et un opérateur historique de mise en relation. De ces événements violents, dans les ruines des mondes qu'ils ont ébranlés peut ainsi naître une « diversité contaminée »¹⁸

1. L'alignement des planètes

« L'instant à saisir, c'est l'obligation éthique de l'engagement pour l'homme. Il ne suffit pas de l'espérer. Il faut le créer. »

Fleury, C. (2015). *Les irremplaçables*. Gallimard, 26.

Mars 2016 : à Calais une partie du bidonville surnommé « la jungle » est rasée. Les CRS accompagnent des « médiateurs » et « médiatrices » balbutiant quelques mots d'anglais « *you must go* », à court d'arguments face aux exilé.es s'exprimant clairement et revendiquant leur droit à préserver ce que le tribunal de Lille a appelé des « lieux de vie ». Les cabanes sont détruites, les lieux de cultes, écoles sont isolés au milieu d'un no man's land où s'aventure parfois un cerf-volant. Les habitant·es sont appelé·es à rejoindre un centre constitué de containers, sous-dimensionné, froid et blanc, grillagé, à l'allure carcérale. Indignation des associations.

¹⁵ Starhawk (1999). *The Spiral Dance. 20th Anniversary Edition*. Harper.

¹⁶ Quand Donna Haraway écrit *Situated Knowledge*, elle dénonce l'Amérique de Reagan de cette époque où l'alliance entre la prétention à « tout voir » appuie une politique impérialiste qui voit se réinventer le mythe de la Guerre des Étoiles, sur fond d'armement massif. Puig de la Bellacasa note dans *Politiques féministes* que l'inquiétude de l'alliance entre la culture des « savoirs désintéressés » et les entreprises de domination guerrière est une inquiétude partagée au moins depuis les années 30 et Virginia Woolf.

¹⁷ Glissant, E. (2009). *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*. Gallimard.

¹⁸ Tsing, A., *op. cit.*, 65

Mars 2016 : à Grande-Synthe, les bénévoles et travailleur·ses humanitaires accueillent des familles dans un camp fait de petites cabanes de bois appelées « *shelter* ». Le maire, Damien Carême et Médecin Sans Frontières ont choisi une solution humanitaire et construit un « camp »¹⁹ ouvert. L'une des premières cabanes habitées arbore une belle affiche bleue pour un concert de... Justin Bieber.

Mars 2016 : je commence un congé recherche. Depuis plusieurs mois déjà je me rends régulièrement sur les campements du littoral, principalement à Grande-Synthe pour y développer des projets d'action culturelle en lien avec la musique pour le compte d'une association locale, Attacafa, spécialisée dans la programmation de musiques du monde. Je suis présidente du Conseil d'Administration de l'association depuis plusieurs années et Attacafa a été l'un de mes terrains pour ma thèse²⁰. Mon carnet dans la poche, j'ai commencé à noter un certain nombre d'éléments, on ne se refait pas... La mairie de Grande-Synthe avec M.S.F. a décidé d'ouvrir un camp permettant de donner un peu de répit aux exilé·es épuisé·es qui tentent de passer la frontière vers l'Angleterre. Avec l'aide de la Maison Européenne des Sciences Humaines et Sociales je monte un petit séminaire²¹ qui rassemble des actrices et acteurs culturel·les et des chercheuses et chercheurs et je m'investis sur le terrain à partir de cette double position : celle d'une actrice culturelle de la région et comme chercheuse en Sciences de la communication, particulièrement intéressée et attentive à la place des dispositifs et outils de communication dans le camp, au fait des travaux menés en études culturelles et particulièrement les travaux sur la circulation de la musique en contexte post-colonial.

Destructions versus reconstructions, les alternatives sécuritaires et humanitaires se trouvent incarnées simultanément à quelques kilomètres de distance. Elles marquent la manière dont, en Europe, est appréhendée une « crise », que les médias présentent comme une crise majeure, celle dite « des réfugié·es » ou des « migrant·es » qui, en 2016, se manifeste à travers les images de campements surpeuplés. La région des Hauts-de-France est marquée par la présence continue d'exilé·es depuis le milieu des années 90 et la guerre du Kosovo. Cette présence a pris des formes variées en relation tant avec la géopolitique des conflits, entraînant sur les routes

¹⁹ L'usage du mot camp est controversé pour désigner ces différentes zones de mises à l'écart, ici dans le cas de Grande-Synthe, nous l'employons au sens commun de « camp humanitaire ». Pour une discussion de l'emploi du terme « camp » pour désigner les lieux humanitaires voir Agier, M. (2014). *Un monde de camps. La découverte*.

²⁰ Da Lage-Py, E. (2000). *Des chants au monde : l'authenticité musicale, réseaux dispositifs et médiations*. [Thèse de doctorat, Université Paris 8].

²¹ Maison Européenne des Sciences de l'Homme et de la Société. Séminaire. (Projet partenariat 2016-2017). « La création encampée ». https://meshs.fr/page/creativite_migrations_encampement.

des personnes venant de différentes régions du monde, qu'avec la structure de réseaux transnationaux de « passage » et de travail clandestin, et avec les politiques publiques successives et dispersées de gestion de l'hébergement d'urgence, de « mises à l'abri » – et d'expulsions.

Véritables chronotopes de notre mondialisation contemporaine, objets de narrations contradictoires, « jungles » « camps » et « centres » sont aussi les lieux de production d'une culture du transitoire. Dans ces lieux on s'installe un peu, de manière précaire. Ils sont susceptibles de fermeture voire de destruction. Ils se transforment chaque jour en fonction des constructions nouvelles, des incendies et destructions, des passages et des arrivées. Les enjeux qu'ils soulèvent sont autant politiques, culturels, humanitaires que scientifiques. Dans ces lieux de la transition, les exilé·es ainsi que les bénévoles et salarié·es pratiquent des formes très particulières d'hospitalité qui allient des engagements extrêmement forts²² et intenses à la précarité des présences. Dans ces lieux, les pratiques musicales, qu'elles soient musiciennes ou d'écoute, participent de la qualité de ces formes d'engagement qui permettent aux exilé·es et à leurs soutiens de fabriquer du sens – sensible – et de donner corps à une réalité qui excède, par sa brutalité, les formes d'entendement « ordinaires » et que tous résistent à considérer comme le lieu possible d'une vie « quotidienne ». En effet, accepter le camp comme le lieu d'une quotidienneté revient à accepter que la misère et la violence du camp fasse partie d'une vie « quotidienne », qu'elle y laisse une marque, qu'elle devienne en quelque sorte « réelle ». Or celle-ci n'est acceptable que par son caractère extra-ordinaire, maintenue à distance par le caractère transitoire de la vie sur le camp.

Toutefois la musique est l'un des moyens – il y en a d'autres – par lesquels les exilé·es déploient des formes de subjectivation, qui permettent l'organisation de collectifs plus ou moins cosmopolites, un des moyens d'ouvrir des espaces-temps dans lesquels il est possible de s'engager. Il s'agira ici de comprendre la complexité des expériences musicales sur l'un de ces camps, celui dit de La Linière à Grande-Synthe. Là, la musique soutient la production d'« espaces refuges » qui peuvent parfois préfigurer des formes d'asile²³, permet d'imaginer des futurs possibles et de les articuler à des formes d'ancrage et d'engagement locaux, ponctuels

²² Non-lieux de l'exil. (26 avril 2017). Séminaire « Passion et engagement pour les exilés : projections, identifications, transferts, actions ». <http://nle.hypotheses.org/4171#more-4171>.

²³ Sur la distinction entre « asile » et « refuge » voir Agier, M. (2013) *Campement urbain, du refuge naît le ghetto*. Payot.

et précaires, qui s'inscrivent dans les dynamiques des parcours migratoires. Ce travail a aussi pour ambition de montrer la fragilité de tels espaces et de rendre compte de la complexité du travail d'enquête dans de tels lieux.

1.1. Grande-Synthe : du Basroch à La Linière, un espace-temps de recherche

Grande-Synthe est une ville limitrophe à celle de Dunkerque, industrielle, touchée par la crise. Depuis la fermeture du centre d'accueil humanitaire de Sangatte, elle est une étape pour les exilé·es, principalement kurdes, qui cherchent à rejoindre l'Angleterre. L'histoire du camp de La Linière à Grande-Synthe recouvre l'engagement du maire, Damien Carême, dans la recherche de solutions d'accueil dignes pour les exilé·es de passage sur sa commune.

Pendant plusieurs années, ils et elles s'abritaient sur un terrain boisé, près d'un magasin Décathlon et en bordure de lotissement : le terrain du Basroch censé accueillir un nouvel éco-quartier.

À l'été 2015, le nombre d'exilé·es explose littéralement, débordant les associations locales historiques qui fournissent l'aide humanitaire. Les conditions de vie, déjà difficiles, y deviennent extrêmement dures²⁴. Selon les comptages de Médecins Sans Frontières entre août et décembre 2015 le nombre d'exilé·es atteint 2500 personnes. La situation est invivable au sens propre. Par ailleurs, des riverain·es du terrain du Basroch se mobilisent contre le bidonville via une pétition²⁵ et même si la pétition n'est signée que par peu de Grand-Synthois, la presse régionale relaie l'initiative, décrivant les nuisances liées majoritairement à la violence des passeurs régnant sur le camp. Les signataires interrogé·es par *La Voix du Nord* font mentionner dans l'article qu'ils et elles comprennent la situation des exilé·es, mais demandent aux autorités municipales de trouver une solution.

La relative médiatisation du bidonville dans la foulée de celle du bidonville de Calais a par ailleurs généré des solidarités internationales bénévoles, une pratique du don peu organisée. Le parking du magasin Décathlon jouxtant le bidonville se remplit chaque fin de semaine de voitures anglaises ou de mini vans qui distribuent vêtements, chaussures, matériel sans que

²⁴ Le camp de Grande-Synthe a notamment été filmé par Yolande Moreau dans un documentaire *Nulle Part en France* (2016) produit par Arte.

²⁵ La Voix du Nord. (2015, 9 octobre). Grande-Synthe : les riverains de la « jungle » du Basroch font part de leur exaspération. La Voix du Nord. <https://www.lavoixdunord.fr/art/region/grande-synthe-les-riverains-de-la-jungle-du-basroch-ia17b47594n3091466>

ceux-ci soient toujours adaptés. Les dons finissent souvent en déchets sur le parking une fois les coffres refermés.

En association avec Médecins Sans Frontières et diverses associations, notamment anglaises comme Aid Box Community ou The Refugee Community Kitchen²⁶, et contre la volonté de l'État, l'équipe municipale décide la construction d'un camp autour d'un corps de ferme réhabilité.

La gestion du camp est confiée à une jeune association humanitaire, Utopia 56²⁷, engagée à Calais et au Basroch sur la gestion des déchets et partageant avec l'équipe municipale la volonté de faire du camp de La Linière un lieu de vie, ouvert aux initiatives associatives et citoyennes. Le camp de La Linière est situé entre des voies de chemin de fer et en contrebas de l'autoroute, non loin des locaux d'Emmaüs et du centre commercial regroupant de grandes enseignes comme Auchan ou Leroy Merlin. Cette situation obligera les gestionnaires du camp à sécuriser, à l'aide de barrières Vauban, les trajets piétons qui relient le camp à l'hypermarché Auchan le long de routes sans trottoirs. Le paysage produit par ce dispositif est terrible : celui d'un « couloir » qui conduit du camp au centre commercial, emprunté par les exilé·es : rupture de l'espace commun, maintient « à l'écart » des exilé·es, non-lieu créé sans intention.

Sur le sol caillouteux de La Linière, MSF installe dans un premier temps 213 cabanes de bois, appelées « *shelter* », le camp comptera jusqu'à 375 cabanes portant la capacité d'accueil du camp à 2500 personnes. Le coût total de l'opération est de 3,1 millions d'euros. Elle est financée majoritairement par MSF aidé par la Ville de Grande-Synthe²⁸. La médiatisation de l'ouverture du camp de La Linière s'organise autour de la notion de « premier camp humanitaire », et du nombre de « migrants » qui rejoignent le camp, de l'opposition et des tensions entre l'État et la Ville. Cette forte médiatisation²⁹ participe également à médiatiser Damien Carême lui-même, qualifié par le journal *Le Monde* de « héros de Grande-Synthe »³⁰. Cette médiatisation s'inscrit plus largement dans un phénomène de médiatisation des maires accueillant·es, dont les figures sont l'ancienne maire de Lampedusa, Guisi Nicolini et Damien Carême. Les prises de position

²⁶ Sites web accessibles à : <https://www.aidboxcommunity.co.uk>, <http://refugeecommunitykitchen.com>.

²⁷ Sites web accessible à : <http://www.utopia56.com/fr/node/add/don>.

²⁸ Baumard, M. (2016, 7 mars). Ouverture à Grande-Synthe du premier camp humanitaire de France. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/immigration-et-diversite/article/2016/03/07/ouverture-a-grande-synthe-du-premier-camp-humanitaire-de-france_4877547_1654200.html

²⁹ La base Europresse recense la parution de 100 articles, sites web des médias compris, consacrés au camp de La Linière entre le 1^{er} février 2016 et le 15 avril 2017 soit pendant la période d'installation du camp, dont 42 dans la presse nationale.

³⁰ Besse Desmoulières, R. (2016, 12 mars). Damien Carême, le « héros » de Grande-Synthe. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/societe/article/2016/03/12/damien-careme-heros-de-grande-synthe_4881562_3224.html

de ces maires sont d'autant plus médiatisées qu'elles révèlent et personnifient les tensions entre les échelles d'action différentes : européennes, nationales et locales. Les villes accueillantes contemporaines de la crise migratoire s'inscrivent dans la tradition des « villes refuges » fondées en 1993 au lendemain de l'Affaire Rushdie et après l'assassinat de l'écrivain algérien Tahar Djaout. Cette initiative, portée par le Parlement International des Écrivains sous l'impulsion, entre autres, d'Adonis, Salman Rushdie, Édouard Glissant, Pierre Bourdieu et Jacques Derrida donnent naissance à un réseau de villes qui s'engagent dans la protection des écrivain·es en exil et menacé·es. Elle donnera lieu à une production intellectuelle importante sur l'exil, le cosmopolitisme et l'hospitalité³¹ et placera les villes en position d'actrices de la politique internationale de l'accueil des exilé·es. Dans la situation contemporaine, les choses sont, bien sûr, radicalement différentes. Il ne s'agit plus de fournir accueil, moyens de publications et de travail à quelques intellectuel·les et auteur·es en exil ou menacé·es, mais bien d'accueillir à plus grande échelle, avant même tout examen des situations et des motifs de départ. Il s'agit de trouver des solutions dignes, surtout à Grande-Synthe ou Lampedusa, pour accompagner le transit d'exilé·es. Même si la situation diffère, il reste que confronté·es sur le terrain aux conséquences des politiques migratoires européennes, les maires tentent de peser dans le débat public et d'élargir leur pouvoir d'agir et de redéfinir leur souveraineté propre³².

Sur le terrain, Utopia 56 gère les premiers mois d'installation du camp, mobilisant un nombre important de bénévoles, organisant la logistique et tentant de coordonner les initiatives des associations qui viennent de toute l'Europe et ne partagent pas forcément les mêmes manières de faire, ni les mêmes objectifs éthiques.

Étranglée financièrement, la mairie de Grande-Synthe finit par obtenir le soutien financier de l'État. Utopia 56 laisse la place à une autre association gestionnaire, l'AFEJI.

Ce changement se traduit par la mise en place d'une politique humanitaire différente, menée par des acteurs du social qui doivent faire face à une demande institutionnelle de contrôle de la part de l'État, tout en s'inscrivant dans une histoire fondée sur des valeurs d'accueil citoyen portées par la Ville. Pour Alexia Duytschaever et Chloé Tisserand qui ont travaillé sur le travail

³¹ Glissant, E. (1993). *Le cri du monde*. Littératures, « Hommage à Édouard Glissant » ; Derrida, J. (1997). *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort !* Galilée. Le Parlement International des écrivains, fondera également la revue *Autodafé*.

³² Par ailleurs de nombreux réseaux de villes se sont constitués sur ces questions. Voir Furri, F., Lacroix T. (2020). Les « villes accueillantes » s'organisent en réseau mondial. *De Facto*. Institut convergences Migrations.

humanitaire à Grande-Synthe et Calais, et notamment, pour Chloé Tisserand, sur le travail de soin, « *ce sont bien deux visions distinctes de l'aide qui sont mises en œuvre : on a d'abord une politique du refuge (MSF/Utopia 56) qui repose sur le volontariat et une revendication « d'humanité » partagée avec les migrants (l'accès aux droits, le relogement etc.), puis on observe une politique de la régulation (Ville/État) qui repose sur des « professionnels » dont le but est aussi de mettre à l'abri les migrants, mais surtout de contrôler leur présence sur le territoire en les accompagnant vers d'autres structures d'accueil (CAO, Cada, etc.)* »³³. Cette politique place les salarié·es dans une position ambiguë et souvent inconfortable.

De fait, les tensions sur le camp se renforcent au fil des mois, liées à la dégradation progressive du camp – humidité des *shelter*, grandes flaques dans le camp –, au départ d'associations historiques et au désengagement de différentes ONG dont MSF, aux formes renforcées de contrôle générant des tensions avec les exilé·es, à l'impuissance face aux violences subies par les exilé·es sur le camp de la part des différents groupes de passeurs, puis, après la destruction complète du camp de Calais, à la surpopulation et à la cohabitation difficile entre exilé·es kurdes, majoritaires, et afghans. La surpopulation du camp est d'autant plus forte que plusieurs cabanes avaient été fermées et démontées durant l'été pour réduire la capacité du camp. Un incendie ravage complètement le camp le 11 avril 2017³⁴.

Malgré les efforts d'humanisation des conditions de vie sur le camp de La Linière, les violences, la précarité, l'incertitude ont constitué « le quotidien » des exilé·es. Les expériences musicales vécues sur le camp, tant par les exilé·es que par les bénévoles, salarié·es ou artistes ne peuvent être comprises sans prendre en compte cette réalité, connue et expérimentée de manière différente par celles et ceux qui sont passé·es par là.

Cette expérience de La Linière, a constitué l'espace et le temps principal de la recherche, même si l'une des conséquences de la recherche a été de faire exploser la clôture du camp, de comprendre l'enfermement à partir des multiples circulations qui le travaillent. Le travail de recherche, je l'espère, m'aura permis de travailler contre le camp.

³³ Duytschaever, A. & Tisserand, C. (2017). Le camp de Grande-Synthe : l'humanitaire aux deux visages. *Hommes & Migrations*, 1317-1318, 119. <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.3898>

³⁴ Pour une analyse du passage des acteurs et actrices associatif·ves aux acteurs et actrices étatiques en gestion du camp voir : Hanappe, C., Agier, M., Barré, C., Boccara, D. (2018). *La ville accueillante : accueillir à Grande-Synthe, questions théoriques et pratiques sur les exilé·es, l'architecture et la ville*. Plan Urbanisme Construction Architecture.

1.2. Le camp

La décision de construire un « camp » sur le terrain de La Linière a été prise comme une solution d'urgence. La possibilité même d'un tel lieu et de sa pérennité est posée dès la décision de l'ouvrir tant pour MSF que pour la municipalité de Grande-Synthe³⁵. Cette décision est d'emblée problématisée par les acteurs de l'humanitaire et la municipalité, et d'ailleurs la question de la dénomination « camp » ou « camp humanitaire » sera régulièrement discutée³⁶. Camp humanitaire, nouveau quartier de transit, centre de premier accueil, la diversité des dénominations révèle plusieurs difficultés, scientifiques et politiques. L'une des discussions principales se noue autour de la résistance au « paradigme du camp », l'une des clés du philosophe Giorgio Agamben pour penser les paradoxes de la souveraineté moderne et les fondements de la vie politique. Avec lui nous pouvons nous poser la question : « *Qu'est-ce qu'un camp, quelle est sa structure juridico-politique pour que de tels événements aient pu s'y produire ? Cela nous conduira à considérer le camp non comme un fait historique et une anomalie appartenant au passé (même si, éventuellement, toujours vérifiable), mais, en quelque sorte, comme la matrice secrète, le nomos de l'espace politique dans lequel nous vivons encore.* »³⁷

Giorgio Agamben a théorisé « la forme-camp » comme paradigme politique de l'Occident en ce qu'il marque l'espace dans lequel la politique devient strictement biopolitique parce que le pouvoir n'est confronté qu'à « la vie nue », sans aucune médiation. Agamben appelle « la vie nue » la réduction de la vie à la vie biologique et il l'oppose à « la vie qualifiée » du citoyen. Il reprend là une distinction aristotélicienne entre la vie « naturelle » pourrait-on dire et la vie « politique », proprement humaine. La réflexion d'Agamben vient du long travail qu'il réalise sur les camps de concentration et d'extermination nazis. Ce travail important permet d'envisager plusieurs dimensions historiques et politiques « des camps » principalement à partir de l'analyse des camps de concentration nazis et de leur généalogie occidentale, d'Aristote à Auschwitz. La caractéristique, pour lui essentielle, de cette forme camp est la réduction des personnes à cet état de « vie nue » ce qui autorise les pires violences.

³⁵ Bouagga, Y. (2017). La Linière, l'impossible hospitalité en camp. *Plein droit*, 115 (4), 19-22.

³⁶ Hanappe, C. (2016). Le site de La Linière à Grande Synthe. Camp ou quartier ?, *Multitudes*, 64(3). 110-114.

³⁷ Extrait de Agamben, G. (1995-2002). *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Éditions Payot et Rivages. Cité dans Agamben, G. (2018). Giorgio Agamben : « Qu'est-ce qu'un camp ? ». *Le Magazine, Jeu de Paume*. <http://lemagazine.jeudepaume.org/2018/12/giorgio-agamben-quest-ce-quun-camp/>. Consulté le 21 juillet 2021.

Cette réduction n'est possible que parce que les règles du camp ne sont pas celles de la vie ordinaire. Le camp est soumis à un état d'exception dans lequel les normes et la morale sont suspendues : dans un camp, tout est possible. Pour Agamben, le camp est l'espace qui s'ouvre quand l'état d'exception commence à devenir la règle³⁸. Dans cette perspective, le « camp » peut devenir un concept mettant en lumière les enjeux relatifs au rapport entre les États-Nations modernes, les pouvoirs liés au contrôle et à la gestion de la vie et la souveraineté.

L'usage du mot « camp » par les militant·es, les journalistes ou les chercheur·ses³⁹ qui travaillent sur les dispositifs d'encampement pour désigner l'ensemble des lieux de mise à l'écart, qu'ils soient de l'ordre de l'internement, des camps humanitaires, ou des centres d'accueil, relève de la recherche d'une efficacité politique. Cette dernière est d'ailleurs en marche dans la pensée d'Agamben qui a pour ambition de désigner et nommer précisément « l'ennemi » pour permettre la séparation d'avec lui, seule possibilité d'entrer en résistance. Ainsi, en rabattant l'ensemble des formes de mises à l'écart, du ghetto urbain au camp de rétention, sur une matrice commune, ils entendent dénoncer toutes les formes de mise à l'écart et un traitement par l'exception qui signe le refus des migrations contemporaines par des États-nations. Utiliser le mot « camp » permet par ailleurs de se détacher des terminologies officielles données par les différents États pour désigner les lieux de mise à l'écart : Centre, Zone d'Attente pour Personne en Instance, etc. et en dénoncer les effets d'euphémisation.

Dans la tentative de compréhension des enjeux des nouveaux lieux « d'accueil » des exilé·es à Paris et Grande-Synthe, les porteur·ses politiques de ces espaces rejettent l'usage du terme camp trop chargé dans la mémoire collective de la Seconde Guerre mondiale⁴⁰. Dans son ouvrage sur le centre de Sangatte, Smaïn Laacher critique également l'usage englobant du mot « camp » pour désigner des réalités multiples liées à la mise à l'écart des étranger·es. « Le camp », dans la philosophie critique d'Agamben, se caractérise par la mise en œuvre d'un pouvoir sans limite sur « la vie nue ». Dès lors, comment faire du « camp », entendu ainsi, une matrice qui permet de penser des espaces extrêmement hétérogènes. Pour Laacher, dans ces conditions, Sangatte n'est pas un « camp », il préfère employer le mot « centre » qui est le mot officiel de désignation de Sangatte. Il pointe le fait que le centre de Sangatte est géré par la Croix Rouge et non l'État, qu'il représente une forme d'abri et surtout un lieu dans lequel les

³⁸ Agamben, G., *op. cit.*

³⁹ Voir sur ce sujet le travail du réseau Migreurop, Observatoire des frontières.

⁴⁰ Voir par exemple Demorand, N. (2016, 7 septembre). *Nouveaux centres d'accueil des migrants, la bonne solution ?* [Émission de radio]. France Inter. <https://www.franceinter.fr/emissions/le-telephone-sonne/le-telephone-sonne-07-septembre-2016>.

exilé·es peuvent se constituer des ressources, tant physiques – accès au soin, repos – que relationnelles et informationnelles dans les échanges entre exilé·es sur leurs expériences. Et de fait, tous les dispositifs de mise à l'écart n'instaurent pas le même type de pouvoirs.

Cette distinction permet également d'éviter le continuisme qui guette celui ou celle qui approche la généalogie des camps dans une perspective post-coloniale, pourtant nécessaire⁴¹. L'histoire des lieux de mise à l'écart commence aux Philippines et à Cuba, dans la répression des mouvements de masse contre la colonisation. Ces pratiques constitueraient une forme de « matrice coloniale » à la brutalisation⁴² du continent pendant la Première Guerre mondiale. La guerre des Boers en Afrique du Sud apparaît également comme l'un des laboratoires de l'encampement de « réfugié·es » dans une stratégie de guerre totale menée par les britanniques et dans laquelle les civils ont subis des formes d'enfermement brouillant la limite entre « réfugié·es », « prisonnier·es », « travailleur·euses forcé·es » et dont la séparation et le traitement différentiel entre noirs et blancs constituait le socle. Les pratiques d'enfermement, de concentration, de mise à l'écart et de production de zones d'exception, dans lesquelles violences, contrôle total sur « la vie nue » circulent de continents en continents. Elles marquent l'histoire des régimes totalitaires qui s'instaurent sur la production d'altérités radicales « encampées », qu'elles soient celles de minorités sexuelles, raciales ou politiques. Le camp rend impossible la vie en commun, espace de relégation à la fois de l'autre et de sa propre barbarie, une barbarie projetée en retour sur cet autre chargé de porter cette part devenue, par l'occasion, « la part noire » de l'humanité. Ce mécanisme analysé par Frantz Fanon est ce qui fait du racisme une forme de délire psychotique⁴³.

Effectivement, comment ne pas voir sur le littoral du Nord de la France, dans les kilomètres de barbelés, la disproportion du nombre de CRS par rapport au nombre d'exilé·es (1 pour 4 pendant l'hiver 2015-2016), une manifestation de ce délire particulier, celle d'une folie d'États. « Le monde de camps » que décrit l'ouvrage collectif dirigé par Michel Agier serait ainsi la manifestation d'une planétarisation de la folie raciste de l'apartheid telle que la décrit Achille Mbembe⁴⁴. Le travail d'Agamben sur la forme-camp permet d'éclairer la politique migratoire européenne, la façon dont elle est liée de manière plus large aux politiques d'expulsion du

⁴¹ Vollaire C. (2016). Des enclaves post-coloniales. Dans C., Agier, M., Lequette, S., & Vergos, L. D. (2016). *Décamper!*. La Découverte. 168-177.

⁴² Cette notion est discutée par les historien·nes. Voir Prost, A. (2004). Les limites de la brutalisation. Tuer sur le front occidental, 1914-1918, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 81(1). 5-20.

⁴³ Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Le Seuil.

⁴⁴ A. Mbembe, *op. cit.*

monde commun et à la production continue de ceux que Michel Agier nomme les indésirables⁴⁵. La réalité contemporaine oblige également à réfléchir au-delà de la seule question de la souveraineté étatique pour comprendre comment celle-ci se mêle aux enjeux socio-économiques du développement des lieux d'enfermement et de « gestion » des exilé·es en transit. Des actrices et acteurs majeur·es de l'économie mondiale sont, de fait, impliqué·es dans la mise en œuvre et l'organisation matérielle de ces espaces. Cyber sécurité, logistique, architecture, une économie politique du camp au sens large, largement globalisée s'est construite avec les nouvelles politiques migratoires mondiales⁴⁶.

Toutefois, si la « forme-camp », permet de pointer des enjeux importants et macro, elle ne permet pas toujours de comprendre les dynamiques, parfois contradictoires et singulières qui animent les différents « lieux de mise à l'écart ». Comme le soulignent Clara Lecadet et Jean Frédéric de Hasque, l'histoire des camps de réfugié·es est ambiguë, articulant dans un même mouvement protection et contrôle, associant mise à l'abri et confinement, instrumentalisation du refuge⁴⁷. L'existence des camps est « *emblématique de temporalités entrelacées, qui mêlent la mémoire des guerres du XXe siècle et le régime des réfugié·es tel qu'il s'est développé au lendemain de la Seconde Guerre mondiale* »⁴⁸. Mais si ces temporalités sont entrelacées, elles ne sont toutefois pas continues, les différents camps – concentrationnaires, humanitaires – n'occupent pas les mêmes fonctions dans l'économie de la guerre, et la biopolitique déployée dans les camps de réfugié·es ne peut être assimilée à celle des camps de concentration et encore moins à celle des camps d'extermination.

Michel Agier⁴⁹ pointe l'un des enjeux du mot « camp » à partir du moment où il est transformé en paradigme explicatif. Tout en reconnaissant, lui aussi l'intérêt de la philosophie critique de Giorgio Agamben, il pointe le fait qu'elle est une philosophie critique sans sujet. La réduction du « camp » à son dispositif biopolitique – qu'il soit carcéral et sécuritaire ou humanitaire – et à son seul exceptionnalisme, empêche de percevoir la manière dont ces « camps », y compris

⁴⁵ Michel Agier, *op. cit.*.

⁴⁶ Voir le numéro 101 de la revue du GISTI Plein droit, publié en juin 2014.

⁴⁷ Lecadet, C., & De Hasque, F. (2019). *Après les camps, traces mémoires et mutations des camps de réfugiés*. Investigations d'anthropologie prospective. Academia L'Harmattan.
Voir également Clochard, O., Gastaut, Y., & Schor, R. (2004). Les camps d'étrangers depuis 1938 : continuité et adaptations. *Revue européenne des migrations internationales*, 20(2).

⁴⁸ Lecadet, C. (2014). Les temps des camps, la guerre, le refuge, la mémoire. Dans M. Agier, & C. Lecadet. (2014). *Un monde de camps*. La Découverte, 177.

⁴⁹ M. Agier & (dir.). (2014) *Un monde de camps*. La Découverte.

les camps humanitaires ou sécuritaires, sont également des lieux différemment travaillés par les « ruses », pour parler comme Michel De Certeau⁵⁰, les révoltes et des modes de subjectivation de leurs habitant·es temporaires – exilé·es, salarié·es ou bénévoles. Plutôt que de chercher dans la forme « camp » une matrice égalisant des formes de mises au banc et d'écart, Michel Agier propose de comprendre les différences entre dispositifs de mise à l'écart à partir de leur lien à l'hospitalité accordée par les États, et à partir de l'expérience qu'en font les exilé·es qui s'y trouvent obligé·es d'y trouver place. Il garde toutefois le mot « camp » pour désigner certains de ces espaces : camps humanitaires par exemple, tout en résistant à sa transformation en paradigme. Il explore différents espaces de mise à l'écart, qu'il qualifie d'hétérotopies : lieux « refuges », lieux « d'asile » et lieux « prison ». Il montre que si la biopolitique en est une composante essentielle, y compris dans les campements « refuges » auto-institués, ces lieux ou hors lieux sont aussi des espaces de déploiement de modes de socialisation qui échappent, en partie, à la rationalité biopolitique⁵¹. Enfin, il propose une pensée du processus et des dynamiques qui marquent ces espaces, ce qui lui permet de parler de « processus d'encampement », sur le modèle de l'analyse des frontières et de leurs dynamiques de fermeture ou d'ouverture.

Le bidonville de Calais⁵² a été intéressant à cet égard : trois formes s'y sont articulées et exemplifient l'impossibilité de les rabattre l'une sur l'autre : le camp de containers de Calais, par exemple, était bien un espace de performance d'une biopolitique de la migration, avec ses systèmes carcéraux d'identification palmaire, de comptage, de vidéo surveillance, de distribution des places. Il restait, néanmoins, un lieu dans lequel les exilé·es de passage pouvaient prendre des forces, sortir et entrer. Ils et elles articulaient d'ailleurs leur vie dans le « camp » avec leur vie de jour dans le bidonville et dans le centre Jules Ferry, un centre d'accueil de jour, et un centre d'hébergement pour 400 femmes et enfants géré par une association mandatée par l'État, la Vie Active, qui fournissait douches et repas à tous et à toutes. Le « camp » et « le centre » étaient des lieux où se mettre à l'abri de la violence potentielle du bidonville. Le camp de Calais n'était pas un lieu où « tout était possible » partout et où les

⁵⁰ De Certeau, M. (1900). *L'invention du quotidien, Arts de Faire*. Gallimard.

⁵¹ Agier, M. (2010). Le biopouvoir à l'épreuve de ses formes sensibles. Brève introduction à un projet d'ethnographie des hétérotopies contemporaines, *Chimères*, 74(3), 259-270. <https://doi.org/10.3917/chime.074.0259>

⁵² Le bidonville, appelé dans les médias et communément « Jungle de Calais » s'est créé à la demande de la Ville et de l'État comme lieu de regroupement des exilé·es habitant·es la ville sur le lieu dit « La Lande ». Il a existé de mars 2015 à octobre 2016 et pris différentes formes. Un camp de containers y est installé jouxtant le bidonville. Voir Agier, M., Bouagga, Y., Galisson, M., Hanappe, C., Pette, M., Wannesson, P. (2018). *La jungle de Calais*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.agier.2018.01>. Nous préférons ici, en suivant Alexandra Galitzine-Loumpet utiliser le terme « bidonville » pour marquer la distance avec un usage qui ne problématise pas la charge post-coloniale du terme « Jungle ».

salarié·es des associations qui y intervenaient, pouvaient exercer un pouvoir sans lien avec le droit tel qu'il existe ordinairement en France. Le bidonville était, lui aussi, le produit d'une politique d'État, c'était un lieu de relégation, en partie auto-institué comme « refuge » dans les marges et une zone de « tolérance » désignée par les pouvoirs publics. Les exilé·es y étaient laissé·es dans un dénuement quasi absolu, un dénuement atténué par l'aide des associations, par la créativité de certain·es exilé·es et l'entraide communautaire. La situation obligeait à « bricoler » abris, activités économiques etc. Ces trois espaces de mise à l'écart différaient par leur ouverture, leur capacité à accueillir, à générer des solidarités, par exemple. Ils étaient surtout marqués par leurs interactions. Souligner la porosité entre le bidonville, le camp et le centre permet d'éviter les discours qui opposent radicalement une « forme » camp forcément concentrationnaire à une autogestion radicale du bidonville. Dans ces discours d'opposition, le bidonville est parfois décrit et fantasmé comme une hétérotopie utopique et anarchiste. Le bidonville comme inverse du camp devient le lieu de la créativité, d'invention de relations « hors » du capitalisme, de la violence d'État, un lieu de relations authentiques médiées par une éthique primordiale et où s'inventent des formes politiques originales. Ces discours d'enchantement du bidonville s'appuient sur l'existence effective d'une éthique de la vie en transit et d'organisation politique⁵³, mais ils se rendent aveugles à l'importance des logiques capitalistiques qui soutiennent et organisent les réseaux de passeurs par exemple, ainsi qu'aux autres liens qui font des bidonvilles, campements et camps de réfugié·es des lieux « dans » voire « au cœur » et non seulement « hors » des dynamiques de pouvoir contemporaines. Ces discours qui retournent la charge critique de la description des camps et désignent les campements de réfugié·es comme « hors » lieux pour les enchanter sont apparus de manière flagrante dans un certain nombre d'expériences de collectes musicales menées à Calais et Grande-Synthe. Ce fut le cas, par exemple, pour les ethnomusicologues de l'université londonienne SOAS. J'ai eu l'occasion de les croiser plusieurs fois sur le terrain et lors de nos discussions, ils et elles soulignaient souvent la dimension « authentique » des musiques et chansons collectées et s'émerveillaient devant le fait que les exilé·es jouaient leurs « vraies » musique, à l'écart des dynamiques des industries culturelles globales. Cette position a eu des conséquences sur le travail de collecte effectué, sur le choix des chansons enregistrées notamment pour le « kurdish songbook », un projet de recueil de chansons kurdes contemporaines interprétées par des musiciennes et musiciens du kurdistan et de la diaspora, mené par l'ethnomusicologue Ed Emery. Ce recueil et les choix d'enregistrement sont

⁵³ Comme le montre admirablement Sophie Djigo. Voir Djigo, S. (2016). *Les migrants de Calais, enquête sur la vie en transit*. Agone.

directement liés à un projet politique partagé par les collecteurs et collectrices : celui de la constitution d'un répertoire « kurde » en appui des luttes du peuple kurde. Ce projet de collecte s'inscrit donc directement et explicitement dans une politique de l'authenticité⁵⁴ appuyée dans ce cas précis sur le camp et sa clôture imaginée.

Cette dimension pouvait également traverser certains discours militants, ce fut le cas par exemple dans la revendication de la « Jungle » comme hors lieu du capitalisme, inspirant et subversif par le collectif lillois New Jungle emmené par le philosophe Giorgio Passerone. Ce rapport « enchanté » à la créativité du bidonville a aussi été porté par le collectif d'architectes, artistes, urbanistes et sociologues le PEROU.

Une autre limite, pointée également par Smaïn Laacher, de l'usage de la « forme-camp » comme paradigme explicatif, est celui de l'oubli du rôle des espaces publics et des contextes sociaux et institutionnels de ces espaces de mise à l'écart des exilé·es. Smaïn Laacher pointe la différence des situations vécues, notamment par les femmes, en fonction des lieux traversés. Les situations diffèrent selon que les collectifs de solidarité et de mobilisation en faveur des exilé·es y sont soutenus institutionnellement et permis par une culture publique démocratique ou non, selon le degré et les formes de prise en compte de la parole des femmes⁵⁵. Dans son travail sur le centre humanitaire de Sangatte, géré par la Croix-Rouge, il décide d'ailleurs d'utiliser le mot centre pour signaler que bien qu'étant un lieu de mise à l'écart et de contrôle, les règles du droit ordinaire n'y étaient pas suspendues, mais aménagées et que « tout » n'y était pas possible.

Cette position est salutaire tant la théorisation de la « forme-camp » et son usage, tend à valider la thèse d'espaces hors sols, hors de l'histoire, analysables en dehors de leurs contextes sociaux historiques et politiques et dans lesquels s'affrontent deux dynamiques du pouvoir, celle de l'État ou de l'ONG organisatrice et stratégique et une autre, rusée, celle des exilé·es dans un face à face qui peine à dire la complexité des jeux de pouvoir et de puissance à l'œuvre. C'est peut-être là une des raisons d'ailleurs de leur « attrait » ethnographique, le camp, y compris le camp de réfugié·es semble permettre une délimitation simple du terrain, il crée pour l'ethnographe la sensation du terrain bien balisé, rôle que le « village » ou la « communauté » ont joué classiquement en anthropologie.

⁵⁴ Da Lage, É. (2008). Politiques de l'authenticité, *Volume!*, vol.6 /1-2, 17-32.

⁵⁵ Laacher, S. (2010). *De la violence à la persécution, femmes sur la route de l'exil*. La dispute.

Dans mon expérience, j'ai pu vérifier comment la variété des contextes, y compris micro-locaux comme entre Calais et Grande-Synthe, joue sur ces espaces, sur la façon dont ils sont considérés, sur la façon dont les exilé·es y disposent de plus ou moins de pouvoir d'agir sur leur propre vie. Il est aussi clair que les liens communautaires qui se nouent et dénouent dans l'expérience de l'exil, dans le recours aux réseaux et savoir-faire des passeurs, organisent également ces espaces. C'est ce que l'histoire du camp de Grande-Synthe montre, du moins je l'espère.

Les enjeux terminologiques autour des espaces et des lieux habités temporairement par les exilé·es de passage sont donc à la fois scientifiques et politiques. Il me semble que le positionnement tenu par Michel Agier et Smain Laacher, qui consistent à la fois à envisager la pluralité des lieux de mises à l'écart tout en accordant une attention au type de dispositifs, clarifie et précise les situations à décrire, leurs contextes, leurs potentialités, sans basculer toutefois dans une ethnographie a-critique. Ils entendent « dispositif » au sens de Foucault, et non d'Agamben. Les espaces de mise à l'écart entendus comme des dispositifs dans ce sens ne peuvent se penser sans analyser et décrire le type de subjectivités qu'ils contribuent à produire. Cela implique de pluraliser le vocabulaire, mais également de garder à l'esprit que tous les camps ne sont pas réductibles à la « forme-camp » théorisée par Agamben, voire même l'excède toujours. Par ailleurs, rendre sensible l'existence des sujets, exilé·es-bénévoles-salarié·es, au cœur de ces situations et contextes, leurs capacités d'agir, la manière dont celles-ci se distribuent, permet de ne pas redoubler les discours victimaires et objectivant qui sont précisément ceux du pouvoir, humanitaire comme sécuritaire. Cette approche permet toutefois de ne pas rabattre complètement les approches humanitaires et sécuritaires l'une sur l'autre sans tenir compte du fait que les activités de soin, caractéristiques des approches humanitaires ouvrent des perspectives de relations bien différentes de celles de la répression.

Mais, comme le souligne Michel Agier dans l'introduction d'*Un monde de camp*⁵⁶, la diversité des formes d'encampement ne doit pas nous empêcher de réfléchir de manière critique au fait que « le camp » soit devenu une « solution » aux situations de crise à l'échelle de la planète et pour des acteurs de la globalisation comme les ONG humanitaires. Cette « solution » devant l'urgence des crises n'est pas neuve et donne parfois l'impression d'un bégaiement de l'histoire. Nous sommes toujours confronté·es au paradoxe, d'une ironie poignante, mis en évidence par Hannah Arendt. Celui d'une politique, encore contemporaine 50 ans après « l'Impérialisme »,

⁵⁶ Agier, M., *op. cit.*

qui ne cesse de creuser « *le fossé entre les efforts des idéalistes bien intentionnés, qui s'entêtent à considérer comme « inaliénables » ces droits humains dont ne jouissent que les citoyens des pays les plus prospères et les plus civilisés, et la situation des sans-droit. Leur situation s'est détériorée tout aussi obstinément, jusqu'à ce que le camp d'internement – qui était avant la Seconde Guerre mondiale l'exception plutôt que la règle pour les apatrides – soit devenu la solution de routine au problème de la domiciliation des « personnes déplacées »*⁵⁷. Le camp comme solution d'urgence et de routine, que l'on sait problématique, mais qui finit par s'imposer.

À ce titre La Linière compose, avec l'ensemble des camps contemporains dans leur diversité, un véritable « paysage des camps » que Michel Agier caractérise à partir de trois formes « d'ex ». À l'exceptionnalité, qui se traduit « *quel que soit leur degré de fermeture ou d'ouverture, [par] la caractéristique commune d'écarter, de retarder ou suspendre toute reconnaissance d'une égalité politique entre leurs occupants et les citoyens ordinaires* »⁵⁸, il adjoint la question de l'extraterritorialité et celle de l'exclusion sociale. Dans le travail qu'il a réalisé avec ses étudiant·es sur le camp de La Linière, l'architecte Cyril Hanappe reprend la catégorisation de Michel Agier pour défendre que La Linière n'est pas un « camp », mais bien plutôt un nouveau « quartier de ville ». Il insiste sur la dynamique, voulue par les gestionnaires du camp, de jouer contre les dynamiques d'exclusion sociale, d'inscription dans le territoire de la ville, de lutte contre l'exception juridique pour ramener le droit commun. Il s'appuie également sur la volonté de Damien Carême, explicitée dans un ouvrage coécrit avec la journaliste du *Monde* en charge des questions migratoires à ce moment-là, Maryline Baumard. Pour Damien Carême, comme d'ailleurs pour Cyril Hanappe, « *c'est un nouveau quartier dans ma ville. Nous allons le gérer comme tel. (...) Un jour il fermera. C'est aussi son destin, mais personne ne sait encore dire à quel moment. (...) La fermeture ne pourra avoir lieu que lorsque la situation kurde s'améliorera. Ou lorsque la route migratoire ne passera plus ici. Ce sont les réfugié·es qui tiennent l'agenda* »⁵⁹.

Pourtant Michel Agier souligne que si « *les occupants des camps et campements ne subissent pas au même degré ces trois fonctions de la forme-camp, ils ont toujours à résoudre le problème*

⁵⁷ Arendt, H. (1951-2002). *L'Impérialisme. Les origines du totalitarisme*. Seuil. 258.

⁵⁸ Agier, M, *op. cit.*, 20.

⁵⁹ Carême, D. (2017). *On ne peut rien contre la volonté d'un homme*. Stock. Cité dans Hanappe, C. (2018). Comment fabriquer de l'hospitalité urbaine ? Partir du cas de Grande-Synthe. *Hommes & Migrations*, 1323, 69-80. <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.7342>.

qu'elle leur pose, en les contournant, en les affrontant, les faisant plier ou les transformer. Il y a toujours d'emblée une politique des encampés qui ne se résume pas à l'identité victimaire ou culpabilisante, mais qui a pour objet de l'affronter sur le lieu même du camp »⁶⁰.

Autrement dit, il est bien évident qu'un modèle ne s'applique jamais complètement, mais que même si la volonté des gestionnaires du camp est de le considérer comme un « quartier », il reste que les « encampé·es » y ont été confronté·es à des formes d'exclusion, d'exception au droit – du fait même de la zone grise dans laquelle les places les procédures de demande d'asile en Europe, et d'extraterritorialité. Le camp n'est pas déterminé par son architecture, sa localisation dans la ville, ou les services qu'il abrite, il est aussi le produit des contextes juridiques et politiques auxquels s'affrontent les exilé·es. Ce faisant, Michel Agier fait apparaître un fait important : la politique des encampé·es. Cette politique a été comprise d'ailleurs par Damien Carême qui a accepté de « ne pas tenir l'agenda ».

Du point de vue, cette fois, des Sciences de la communication, plusieurs dimensions de ce paysage global des camps peuvent être reprises et problématisées en mettant l'accent non seulement sur les caractéristiques d'une « forme-camp », mais en portant attention à la façon dont les camps sont aujourd'hui mis en récit et sont en cela des dispositifs communicationnels. La notion de chronotope de Bakhtine permet d'éclairer cette dimension. Elle permet d'envisager la manière dont l'institution en « solution planétaire » de ces formes d'immobilité forcées et temporaires des corps que constituent les camps peuvent se penser en rapport avec les circulations de récits, de sons, d'images qui inscrivent les camps/campements dans des paysages médiatiques largement transnationaux et fragmentés. Ces récits peuvent être des productions médiatiques, agençant les discours de communication des ONG et des discours politiques qui *in fine* participent à la production d'un discours social sur la sécurité, la mobilité etc. Le camp de Grande-Synthe hérite de ces histoires de camps, racontées, mises en scènes, qui travaillent l'imagination des acteurs, du constructeur de barrières et de barbelés aux ONG humanitaires. Ces histoires sont bien activées localement et s'inscrivent dans les pratiques, l'organisation de l'espace, les formes du camp.

Le camp de Grande-Synthe est aussi le produit de pratiques de communication des différent·es acteurs et actrices *in situ*, moins repérables en dehors de l'enquête ethnographique. Enfin, l'usage des TIC par les « habitant·es transitoires » des camps permet d'envisager la force des

⁶⁰ Agier, M. *op. cit.* 20.

liens au-delà du camp et la manière dont ces liens participent de la vie du camp, de son organisation matérielle⁶¹. Prendre en compte les pratiques d'auto-documentation, prise de photos et de vidéos via les smartphones, rédaction de comptes rendus de la vie dans le camp et leur partage via les réseaux sociaux numériques, tant par les exilé·es que par les bénévoles, fait apparaître le camp à partir des manières de produire une localité prise dans des territoires circulatoires⁶². Ces territoires sont en partie organisés par les pratiques médiatiques et culturelles des « habitant·es en transit » du camp. L'attention à ce travail de liaison réalisé par la communication permet de dépasser les analyses qui se focalisent sur son extériorité, exceptionnalité, ou extraterritorialité. Les exilé·es qui passent par les camps de transit de la côte sont plus ou moins bien connecté·es⁶³. Ces pratiques de connexion, qui permettent d'organiser une forme de présence à distance, s'inscrivent dans la longue histoire croisée des techniques de maintien du lien – téléphone, cartes prépayées, lettre vidéo ou via la cassette audio – et des mobilités internationales⁶⁴. Au-delà des technologies de communication interpersonnelles, l'usage des médias et des réseaux sociaux en général fait aussi partie de la vie sur le camp et au-delà du camp.

L'analyse de l'expérience de l'encampement contemporaine ne peut plus se baser sur un paradigme du camp qui ignorerait la place que les pratiques communicationnelles des réseaux sociaux et les types de récits qu'elles supportent et encouragent, ont pris dans la vie

⁶¹ Nous reviendrons sur les espaces de charge des portables dans le chapitre « Faire du terrain en fermant les yeux ».

⁶² Tarius, A. (1993). Territoires circulatoires et espaces urbains : Différentiation des groupes migrants. *Les Annales de la recherche urbaine*, 59-69, pp. 51-60

⁶³ Ces connexions sont partielles et parfois intermittentes, elles dépendent de l'équipement disponible, mais l'accès à la connexion est un enjeu central des dynamiques du camp, et relèvent d'une aspiration à la connexion. Il ne s'agit pas d'essentialiser une nouvelle « condition migrante » qui se dessinerait à partir du paradigme du migrant connecté, mais plutôt, comme le fait d'ailleurs Dana Diminescu dans ses travaux les plus ethnographiques, de comprendre comment les technologies de communication font partie de l'expérience de la migration contemporaine, y compris d'ailleurs via leurs bugs, insuffisances, etc.

⁶⁴ Pour un rappel des travaux sur les « techniques du lien », voir Mattelart, T. (2009). Les diasporas à l'heure des technologies de l'information et de la communication : petit état des savoirs. *Tic & société*, 3(1-2), <https://doi.org/10.4000/ticetsociete.600>.

Tristan Mattelart s'oppose à la notion de « migrants connectés » utilisée par Dana Diminescu qui laisserait entendre que les communications numériques changent radicalement l'expérience migratoire. Le rappel de l'histoire des usages des « technologies du lien » permet de se prémunir contre l'illusion de la rupture radicale de la globalisation contemporaine. Toutefois, il est nécessaire de prendre en compte les spécificités d'usage des technologies contemporaines qui font converger communication interpersonnelle et médias. Il est également important de reconnaître la violence particulière de l'expérience de l'exil.

quotidienne⁶⁵. À La Linière, les exilé·es déployaient ruses et stratégies pour capter le réseau en se déplaçant sur le camp ou en profitant d'une sortie au centre commercial. Les téléphones étaient utilisés pour appeler la famille, des ami·es ou des soutiens, mais aussi pour télécharger de la musique, des vidéos, alimenter sa page Facebook.

Prendre en compte la diversité des récits produits, considérer ces productions des exilé·es n'est donc pas une posture « seulement » éthique, mais une obligation faite par le terrain et ce qui s'y passe. Il s'agit de reconnaître que tout n'est pas joué d'avance, mais qu'il va falloir suivre l'agencement de ces récits et des événements et d'en accepter l'imprévisibilité.

Comprendre le camp de La Linière et ce qui s'y passe nécessite donc de renverser l'ordre proposé par Agamben : celui d'une structure qui déterminerait les événements, de border son objet et d'y braquer le projecteur. Cela implique de renoncer à la stabilité du paradigme rassurant et éclairant, y compris dans ce qu'il a de terrifiant. Comme le note Georges Didi Huberman dans *La survivance des lucioles*⁶⁶. Agamben écrit la destruction moderne de l'expérience, radicalisant les positions de Benjamin sur la « chute du cours de l'expérience », il inscrit son travail dans une visée théologique de la destruction et du salut déployant ce que Rancière déplore dans les philosophies politiques inscrites dans une théologie du temps et d'une pensée du trauma originel ou du salut à venir⁶⁷. Dans sa perspective, le camp est placé « à l'origine » : une origine qui contient la « fin », lieu de bannissement de *l'homo sacer* et de production de la bio-politique moderne.

Enfin, comment nommer les habitant·es de ces lieux ? J'ai fait le choix de m'aligner sur une pratique, commune au collectif pluridisciplinaire « les Non lieux de l'exil », mais également répandue dans les mondes de la recherche sur les migrations, de les nommer exilé·es. Étienne

⁶⁵ Les différents dispositifs de mise à l'écart des étranger·es en France, y compris les plus fermés comme les centres de rétention, sont tenus d'autoriser l'usage des téléphones portables. Il arrive toutefois que cette obligation ne soit pas respectée et il est intéressant de constater que les appareils non autorisés sont ceux qui intègrent la fonction appareil photo. Dès 2009, le rapport remis au Sénat pointe la nécessité d'améliorer la gestion administrative des centres de rétention et la nécessité de garantir le droit à communiquer. La privation du téléphone avec appareil photo y est considérée comme un point à améliorer pour garantir ce droit, montrant que les sénateurs et sénatrices ont saisi l'articulation entre pratiques de communication et pratiques médiatiques. La restriction d'usage des téléphones avec appareil photo est aujourd'hui la norme dans les centres de rétention, et les difficultés d'accès au WIFI dans différents lieux d'accueil des étranger·es (foyers pour mineur·es par exemple) est monnaie courante. Or le téléphone portable n'est pas simplement un outil de communication interpersonnelle, il est aussi un moyen d'accès à des médias et des réseaux sociaux numériques, et bien sûr un outil de documentation et de partage des conditions de vie dans les camps.

⁶⁶ Didi-Huberman, G. (2009). *Survivance des lucioles*. Les Editions de Minuit. 61.

⁶⁷ Rancière, J. (1993). *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*. Seuil

Tassin, dans un entretien avec l'anthropologue et psychanalyste Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky explique très bien ce choix, imparfait sans doute, mais qui a le mérite d'engager une relation : « *d'un côté, il évite des ambiguïtés et des mésusages dommageables⁶⁸ ; d'un autre, il correspond à une situation existentielle qui témoigne du sens de l'existence et tend à effacer la frontière arbitraire et sans fondement entre « eux » (supposés migrants) et « nous » (supposés résidents attestés). Si l'exil est, comme le dit admirablement l'étymologie, un saut hors de sa situation (ex-salire), soit hors de soi et hors de son monde, alors toute existence est de l'ordre d'un exil, assumé, contrarié, dénié ; et tout exil est une manière d'exister. Or le sort réservé aux exilés témoigne d'un oubli de cette condition commune : interdits d'accès, chassés, incarcérés ou expulsés, leur condition d'existence est comme redoublée négativement par le refus politique de leur reconnaître cette commune condition en les blâmant d'être ce que nous sommes en réalité également* »⁶⁹.

En contrepoint, je propose d'éteindre provisoirement « les projecteurs », d'attendre et se laisser guider, parfois à l'oreille, pour suivre des pratiques situées : suivre le conseil de Georges Didi Huberman et attendre l'apparition des lucioles.

1.3. Histoires kurdes

Les lucioles n'apparaissent pas n'importe où, dans un paysage sans qualités. Elles n'existent pas « en général » et ce n'est pas dans un « camp paradigme » que mon enquête s'est déroulée, mais dans *ce* camp, celui de La Linière et *ce* camp n'abritait pas non plus des « migrant·es » ou « exilé·es » paradigme, mais des hommes et des femmes pris·es dans des histoires longues. Le Kurdistan, ses histoires politiques, ses médias, est donc l'une de nos étoiles.

En effet, l'une des particularités du camp de La Linière est qu'il était constitué quasi exclusivement d'exilé·es kurdes, majoritairement irakien·es⁷⁰. Cette dimension le distingue du bidonville de Calais, beaucoup plus cosmopolite, et inscrit le camp dans une histoire des migrations kurdes et particulièrement kurdes irakiennes vers l'Europe commencée dans les années 70. Celles-ci se sont intensifiées à la fin des années 90 et la guerre d'Irak, l'embargo et la montée de la violence envers les populations Kurdes. Avant la reprise des conflits et après l'obtention d'une relative autonomie en 1991, le Kurdistan irakien a pu bénéficier d'une période

⁶⁸ Entre migrant·es économiques et réfugié·es politiques.

⁶⁹ Saglio-Yatzimirsky, C. (2018). Le philosophe et l'exilé de Calais : construire l'agir-ensemble. Entretien avec Étienne Tassin. *Journal des anthropologues*, 5, 19.

⁷⁰ Cette particularité est très liée au passage. Voir Bouagga, Y., *op. cit.*, 34.

de prospérité et est devenu un lieu de transit important pour la région articulant commerce légal et souterrain, accueil de exilé·es clandestin·es ou non venu·es de Syrie ou d'Iran. Les filières d'immigration clandestines sont donc structurées depuis de nombreuses années, liées en partie aux principaux partis kurdes⁷¹. Elles sont régulièrement placées sous le feu de l'actualité. L'arrivée de réfugié·es kurdes en Grèce, en Italie, en Allemagne ou en France a fait l'objet de plusieurs moments de médiatisation importante à partir de 1997. Amir Abdulkarim⁷² montre la manière dont l'exode kurde est utilisé – dans des stratégies différentes – à la fois par Ankara et par le PKK pour faire de la question kurde un problème européen, notamment en commentant l'actualité de l'immigration clandestine dans la presse. Les trajets, et notamment le rôle d'Istanbul comme plaque tournante des réseaux de passeurs, y est documenté dès la fin des années 90. Les trajets et récits des voyages recueillis par la presse font état des mêmes circuits et de l'ancienneté à la fois de la « route des Balkans » et de la « route de l'Adriatique », comme de la difficulté de passer par Vintimille. Les récits de naufrages de bateaux abandonnés en mer, la dureté des passeurs, les prix des voyages sont également décrits dans la presse, montrant la manière dont le récit médiatique de l'exil contemporain s'inscrit dans des formes relativement stables, révélant l'organisation ancienne des circuits de l'immigration clandestine et des intérêts médiatiques pour le même type d'éléments dans le récit de voyage dans le même mouvement. Cette stabilité résiste à la transformation de l'Europe, avec l'inclusion de nouveaux pays dans l'espace Schengen et le développement de Frontex qui a déplacé les itinéraires et donné du poids à certains acteurs et actrices de l'immigration clandestine au détriment d'autres. Alain Tarius a analysé comment des alliances et des solidarités entre transmigrants du *poor to poor* et exilé·es politiques se nouent en chemin. Il s'y pratique effectivement une forme « d'accompagnement cosmopolite »⁷³, qui n'est pas exempt de conflits et de rapports de force. À Grande-Synthe les exilé·es kurdes et les passeurs kurdes ont lutté pour maintenir leur hégémonie dans le camp de Grande-Synthe, délégitimant voire chassant manu militari des exilé·es d'autres nationalités. L'antagonisme s'est cristallisé entre Kurdes et Afghan·es et quasiment aucun·es exilé·es d'Afrique de l'Est, soudanais·es, érythréen·nes ne se sont installés à Grande-Synthe. Bien sûr cette hégémonie et son maintien a à voir avec le contrôle

⁷¹ Pour une approche de la complexité des agencements entre économie dite formelle et informelle et le rôle des divers partis kurdes, voir Roussel, C. (2013, 9 décembre). Circulations à la frontière entre Kurdes d'Irak et Kurdes d'Iran. *EchoGéo*, 25.

⁷² Amir, A. (1998). Les Kurdes irakiens en Europe, nouveaux « boat-people ». *Revue européenne des migrations internationales*, 14(1). *La ville déstabilisée ? Faits et représentations*, sous la direction de Body-Gendrot, S. et Guillon, M., 263-276.

⁷³ Tarius, A. (2016). Les routes euro-méditerranéennes discrètes de l'exode moyen-oriental. *Mobilités et accueils. Multitudes*, 64(3), 101-109.

de points de passage vers l'Angleterre. Le transit, la gestion politique de l'asile, et cela a été analysé très finement dans les travaux sur le bidonville de Calais, produit des solidarités qui se comprennent au regard des antagonismes et conflits dans les pays d'origine, des catégorisations et formes de l'action humanitaire et bien sûr de l'économie du passage.

À cet égard, le camp de Grande-Synthe a une histoire qui s'inscrit à la fois dans les politiques publiques locales d'hospitalité et d'inhospitalité et des différents centres et camps de la côte de la région de Calais, d'une part, et, d'autre part, dans celle de l'immigration kurde en Europe. Cette histoire est importante pour comprendre la manière dont les performances musicales sur le camp sont des moments de production culturelle qui actualisent cette histoire localement, dans l'environnement matériel et social du camp, tout en l'ouvrant à ces nouvelles contingences. Ces histoires importent dans les vies des personnes que j'ai rencontrées à Grande-Synthe, et la faire apparaître permet également de déconstruire en partie la catégorie de « migrants » qui ne rend pas compte des différentes cultures du voyage constituées par les expériences collectives et singulières que vivent les personnes qui se trouvent contraintes de tenter d'habiter les camps. Elle permet de spécifier, préciser, respecter, comprendre les singularités, mais bien sûr elle ne peut expliquer ou déterminer.

1.4. La scène

Une attention aux formes de médiation culturelle opérées par les artistes et les intervenant·es culturel·es permet également de revenir sur l'efficacité du « paradigme du camp » pour comprendre les expériences des campements du Basroch et de La Linière.

L'engagement des artistes sur les camps, que ce soit à Calais ou à Grande-Synthe rend visible un front du refus des politiques de mise à l'écart et d'indignité, c'est-à-dire de négation des expériences du monde vécues par les personnes exilé·es comme partageable. Un front porté avec et par un certain nombre d'exilé·es.

En s'engageant sur le camp, les artistes contribuent à alimenter des « énergies politiques du refus ». Pourquoi « politiques » : parce que la manifestation de solidarité passe par le fait d'aller créer sur place, avant même la forme qu'elle peut prendre. Ces actions sont en elles-mêmes déjà des actes de refus d'un ordre sensible marqué par la mise à l'écart d'une partie de l'humanité et de son invisibilisation. Les artistes, travailleurs et travailleuses des mondes de la culture se sont

inscrit·es dans une multitude militante, traversée de tensions, de désaccords et de polémiques. Ils et elles ont contribué à la rendre visible⁷⁴.

C'est à travers et dans la constitution d'un front du refus et de l'indignation que les camps et « jungles » sont devenus au fil du temps des espaces d'intervention culturelle pour les acteurs et actrices engagées de la région, ainsi que pour des réseaux d'artistes européens. À Calais, la présence des artistes a coïncidé avec l'établissement du bidonville aux marges de la ville, sa médiatisation et l'organisation d'un contrôle policier très visible, mais qui ciblait surtout les déplacements des habitant·es du bidonville et peu la vie dans le bidonville⁷⁵. La présence du Channel à Calais a permis les résidences. Le théâtre a ouvert ses portes aux militant·es et encouragé les croisements entre artistes exilé·es et militant·es⁷⁶. À La Linière la dynamique est différente, il s'agit dans un premier temps d'une volonté politique, partagée par les acteurs et actrices associatives et la municipalité, d'ouvrir le camp aux démarches citoyennes. Cette dynamique sera ensuite réduite et contestée, mais elle a travaillé l'*éthos* du camp de La Linière jusqu'au bout.

Il y a trois temps dans les engagements à Grande-Synthe. Le premier, sur le campement du Basroch, a vu des acteurs et actrices associatives, militantes et humanitaires s'engager de manière très chaotique, nous y reviendrons, avec une organisation quasi autonome jusqu'aux tentatives de MSF pour coordonner les actions. Dans le second temps sur La Linière, les actions se sont peu à peu structurées via, notamment, l'action du collectif Fragiles les Bulles. Puis, après la destruction du bidonville de Calais, les actions ont été rendues difficiles à cause de la dégradation des conditions de vie sur le camp.

La Linière à Grande-Synthe a été moins investie par les artistes, mais le camp a tout de même accueilli des ateliers créatifs pour des enfants, pour qui la scolarisation était compliquée, des spectacles et concerts, des projections qui font passer le temps, des ateliers d'art-thérapie⁷⁷, des

⁷⁴ Les actions sur place se sont pourtant révélées parfois maladroites, quand elles ont été orientées par une incompréhension des enjeux du passage, des rapports de force et de pouvoirs qui organisaient le camp. Pour une typologie des actions voir Atlas.

Disponible à : <http://www.atlasoftransitions.eu/wp-content/uploads/2018/09/CONTEXT-ANALYSIS-%E2%80%93-France.pdf>.

⁷⁵ Voir la thèse de Camille Guenebeaud. Guenebeaud, C. (2017). *Migrants et luttes des places dans la ville de Calais*. [Thèse de doctorat, Université de Lille].

⁷⁶ Au point que le Channel a dû construire une réflexion pour continuer à être hospitalier aux artistes souhaitant travailler sur la question sans pour autant « se spécialiser » et garder une programmation ouverte aux autres thématiques.

⁷⁷ L'une des conséquences de l'introduction de la thématique de la santé mentale et de la souffrance psychique des exilé·es dans les agendas et préoccupations des ONG (voir Fassin, D. (2010). *La raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent*. Hautes Études, Gallimard. Seuil.) a été l'entrée des pratiques artistiques dans les pratiques de soin.

ateliers de jardinage à l'initiative d'Anonyme, artiste dunkerquois et du collectif les Végétonomes. L'art dans les camps ne se réduit pas aux pratiques culturelles et artistiques, même si elles y sont nombreuses. Les mondes de la culture s'y rendent également visibles comme mondes sociaux⁷⁸. Les interventions et leurs médiatisations donnent forme et contribuent à instituer les valeurs qui les organisent : solidarité, engagement, cosmopolitisme.

Reste à savoir comment cette énergie a été canalisée et si les formes proposées ont permis effectivement de transformer l'ordre sensible qui supporte la mise à l'écart, et là, le cas par cas devient nécessaire. Les artistes ont été impliqués dans la production d'un ordre sensible « du camp » et de l'inscription de ces « camps » dans des paysages médiatiques largement transnationaux. Or les œuvres et les moments produits ne sont pas tous équivalents et les artistes présent·es n'ont pas tou·tes pris les mêmes positions quant aux politiques de représentation qu'ils et elles ont activées. Par exemple, beaucoup d'artistes ont redoublé les images de victimisation ou ont travaillé comme « collecteurs et collectrices de témoignages authentiques » réassignant les exilé·es aux places de victimes et témoins, les privant de la place d'acteurs et d'actrices⁷⁹. D'autres au contraire ont opéré des transformations sensibles, mais la circulation de ces œuvres a été souvent noyée dans la multitude d'images produites. Sur le terrain ils et elles ont parfois contribué à solidifier des rapports de pouvoir en légitimant certain·es interlocuteurs et leur octroyant un pouvoir symbolique à représenter.

Enfin, les formes d'intervention ont différé entre les mondes dissemblables de la culture. À Grande-Synthe, au Basroch ou à La Linière, les bénévoles anglais autonomistes venu·es du milieu et de l'histoire des *free parties* comme Aid Box Convoy, Refugee Community Kitchen, et leur rapport à l'autonomie, le collectif local Fragiles les bulles, ancré dans une culture très française de l'action culturelle, ou les autres nombreux collectifs plus ou moins structurés formés pour l'occasion n'ont pas déployé le même travail et n'appartiennent pas aux mêmes mondes de la culture. Au-delà de cette diversité, les esthétiques des constructions : containers customisés, lieux de bois, artistes et *performers* qui ont habité les lieux, micro-théâtres, pratiques culturelles et artistiques des exilé·es eux·elles-mêmes et notamment les performances musicales, ont produit le camp de La Linière comme un espace hybride entre camp humanitaire, bidonville plus ou moins cosmopolite et festival alternatif. Cette hybridation des formes de campements a créé une singularité spatiale et sociale forte.

⁷⁸ Becker, H. (1988). *Les mondes de l'art*. Flammarion.

⁷⁹ Voir le travail d'analyse mené par les Non-Lieux de l'Exil de nombreuses œuvres produites sur les migrations contemporaines.

Il est remarquable que le camp de Grande-Synthe ait été autant investi par des acteurs et actrices venant des mondes de la musique indépendante. Le logisticien de MSF d'abord, présent au moment du déménagement est l'ancien régisseur de la plus ancienne salle de musiques actuelles lilloise. Il est une figure de l'histoire de cette scène locale lilloise. Utopia 56 ensuite, fondée par Yann Manzi, régisseur du camping du festival Les Vieilles Charrues de Carhaix en Bretagne. En intervenant, Utopia 56 revendique de confronter leurs manières de faire issues des mondes du festival, ce qui implique la gestion d'équipe de bénévoles notamment, et de bonnes connaissances et compétences logistiques, aux routines et conventions humanitaires.

Aid Box Convoy et Refugee Community Kitchen de leur côté, sont des *charity* anglais qui possèdent des liens importants avec un réseau de festivals indépendants anglais et avec le mouvement des *free party* dont plusieurs membres ont fait partie. Des actions de solidarités des festivals anglais et de leurs publics seront d'ailleurs organisées par Aid Box Convoy. Leur action a permis de créer la visibilité sur la question des camps européens de réfugié·es et plus particulièrement celui de Grande-Synthe sur lequel ils s'engagent plus particulièrement, et sur l'importance des engagements citoyens sur la plupart des sites de festival. De ce fait ils ont participé à la création des publics britanniques de cette cause, en s'appuyant sur les publics déjà constitués des festivals indépendants. Tout comme Utopia 56 a d'abord recruté ses bénévoles parmi les bénévoles déjà engagés à leurs côtés aux Vieilles Charrues et dans leurs réseaux de sociabilités bretons.

Enfin, l'un des leaders exilé·es du camp, qui deviendra l'un des allié·es principaux·ales de cette recherche, est lui-même musicien. Le camp de Grande-Synthe a été marqué, dans sa forme, dans son fonctionnement, par ces rencontres entre des mondes de la musique diasporiques et des acteurs et actrices des mondes de la musique qui s'investissent dans une démarche humanitaire. Ces rencontres et interactions ont fait de La Linière une « micro scène locale éphémère »⁸⁰ où se constitueront des groupes de musiciens exilés, où se bricoleront, nous le verrons, des esthétiques cosmopolitiques dont le potentiel politique a d'ailleurs été saisi très rapidement par les acteurs politiques et institutionnels du camp.

⁸⁰ Sur le concept de scène locale et ses différentes acceptations voir Kaiser, M. (2009). Le concept de « scène » : entre activité artistique locale, réseau stylistique global et vie sociale urbaine. *Revue 2.0.1*(2), 49-53. Je l'entends ici au sens de scène ouverte telle que définie par Will Straw, voir Straw, W. (2014). La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine : genèse, actualités et perspectives. *Cahiers de recherche sociologique* (57), 17-32.

C'est le cas lorsque le 21 juin 2016, un groupe de musiciens de La Linière monte sur la scène de la fête de la musique de Grande-Synthe, il est programmé entre les groupes locaux et il a répété dans les locaux de l'école de musique de la ville. La constitution du groupe a été encouragée par Utopia 56 et la mairie de Grande-Synthe. Sa programmation par la mairie dans le cadre de la fête de la musique est une occasion d'affirmer que le camp fait partie de la ville, elle est présentée sur scène comme une marque de participation et de contribution des exilé·es à la dynamique de la ville.

C'est le cas également, le 14 avril 2016. En visite sur le camp de Grande-Synthe, le préfet du Nord et les services de l'État sont venus discuter de l'accord de participation de l'État au financement du camp. Accompagné du maire et des technicien·nes de la Ville, il remonte l'allée centrale de La Linière, la chargée de la culture de la ville détaille les initiatives, d'un geste, le préfet signale son agacement et met en garde : « *il est hors de question que le camp se transforme en Woodstock... hein, vous limiterez les événements* ».

Ce jour-là, j'accompagne la délégation avec Beshwar Hassan, l'un des exilé·es les plus engagé·es du camp et par ailleurs musicien. Il doit justement monter sur scène quelques heures plus tard avec Ibrahim Maalouf, en tournée à Grande-Synthe. La remarque nous fait sursauter et en même temps elle révèle précisément la crainte qu'incarnent les mondes de la culture sur le camp : la solidarité et le potentiel politique des capacités d'expression générés par les mondes de l'art est à la fois craint et disqualifié comme marginal et inefficace du point de vue de la gestion pratique. Le camp doit rester strictement « humanitaire » et surtout ne pas devenir un pôle d'engagement, mais un espace de « confinement » du « problème ». Ce qui est craint c'est la capacité à relier ces espaces en fournissant des occasions de s'y rendre, en fédérant des énergies et en occupant de manière sensible les espaces et en participant à la médiatisation de la cause des exilé·es sous d'autres formes que celles de « la mise à l'abri », en s'adressant enfin non seulement aux exilé·es en tant que problèmes et indésirables pour lesquel·les les seuls engagements possibles sont strictement humanitaires ou policiers, mais en tant que sujets sensibles qui peuvent faire partie des histoires de subversions en musique de l'ordre établi et qu'incarne Woodstock. Car, ce qui est craint, enfin, c'est aussi la subversion de l'ordre même du camp rêvé par l'État comme d'espace de transit, non-lieu de tri et de confinement en lieu d'expériences sensibles partageables. La crainte du désordre appelle le discrédit au nom de l'efficacité.

Ce discrédit s'est aussi exprimé dans la presse. Lors de la fin de la convention liant la Ville de Grande-Synthe à l'association Utopia 56, l'un des journalistes qui couvrent régulièrement l'actualité du camp, Alexis Constant, écrit : « *On ne gère pas un camp de réfugiés comme on encadre une rave-party au festival des Vieilles Charrues. Depuis plusieurs semaines, les associations « historiques » œuvrant sur le terrain se plaignent d'une organisation "olé olé". En termes plus familiers, La Linière est un "joyeux bazar"»*⁸¹. Dans le même article, il mentionne également que les bénévoles « *fument des joints avec les exilé-es* ».

L'intervention de l'État ne signera toutefois pas l'arrêt des activités culturelles sur le camp. L'association Fragiles les bulles continuera les interventions à destination des enfants et les collaborations avec les acteurs et actrices culturelles du territoire, en développant une réflexion importante sur le statut de l'art dans le camp⁸², l'association accompagnera mes recherches-actions. La scène de musique actuelle de Dunkerque, Les 4 écluses, s'investira également sur le camp et imaginera d'ailleurs un projet Europe Créative avec des partenaires grec-ques et albanais-es et la Scène de musiques actuelles de Tourcoing, le Grand Mix. Le projet ne sera finalement pas déposé, mais il a conduit les salarié-es de la salle de spectacle et plusieurs acteurs et actrices culturelles de la métropole à réfléchir aux spécificités de l'action culturelle sur le camp⁸³. La compagnie Art Track, spécialisée dans les cultures urbaines, intègre le camp à son projet d'action culturelle dans l'agglomération de Dunkerque et organise une rencontre *Beat Box* sur le camp.

Le camp de La Linière abritera une diversité de pratiques musicales en interaction. S'y rendront visibles et sensibles différents « mondes de la musique ». En ce sens, il constitue une « scène » constituée à partir d'une dynamique du transit, fragile. Dans un article célèbre « *Systems of articulation, logics of change : communities and scenes in popular music* »⁸⁴, le chercheur canadien Will Straw pose les bases d'une conception de la notion de scène qui sera largement reprise et retravaillée depuis⁸⁵. À l'époque, l'originalité de son approche, est de se situer

⁸¹ Constant, A. (2016, 13 mai). Grande-Synthe : l'État et la ville veulent remettre de l'ordre au camp de migrants de la Linière. *La Voix du Nord*. <https://www.lavoixdunord.fr/617/article/2016-05-13/grande-synthe-letat-et-la-ville-veulent-remettre-de-lordre-au-camp-de-migrants>.

⁸² L'association par exemple demande aux artistes de ne pas signer ni de revendiquer en leur nom propre leurs interventions pour éviter qu'ils puissent valoriser leurs engagements dans les mondes professionnels de l'art.

⁸³ Dans le cadre de la recherche, j'ai participé aux réunions de montage du projet.

⁸⁴ Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change : communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 361-375.

⁸⁵ Voir Bennet, A. (2004). Consolidating the music scene perspective, *Poetics*, 32, 223-234. En France, voir Guibert, G., Bellavance, G. (2014). La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine. Automne 2014. *Cahiers de recherche sociologique*, 57.

d'emblée à la croisée des études sur la mondialisation culturelle à partir de la circulation des personnes, mais aussi des images et des sons, de l'internationalisation des médias et des industries culturelles, des études urbaines et de la sociologie des musiques populaires. Ce croisement l'amène à repérer plusieurs phénomènes qu'il envisage sous le prisme de l'articulation : l'articulation entre l'urbanité d'une ville et la visibilité et vitalité des scènes musicales, l'articulation entre des dynamiques cosmopolites, portées notamment par les migrations de population et les cultures diasporiques et les histoires culturelles locales, l'articulation enfin entre des politiques publiques et des dynamiques sociales et culturelles. La combinaison de ces différentes articulations donne la forme et le sens politique de ce qu'il appelle une scène : « *cet espace culturel dans lequel une série de pratiques musicales co-existent, interagissent entre elles, dans une variété de processus de différenciation, et selon des trajectoires hautement variées et des phénomènes de fertilisation croisée* »⁸⁶. La scène de Will Straw m'intéresse tout particulièrement, parce qu'elle est le « *fruit de pratiques de communication qui organisent des alliances musicales et affectives et en dessinent les frontières* »⁸⁷. Profondément singulières et connectées, matérielles et affectives, les scènes de Straw se distinguent également par leur cosmopolitisme. Il donne une définition relativement simple et efficace du cosmopolitisme de certaines pratiques musicales : leur attention au changement se produisant « ailleurs ». Cette sensibilité à leur propre créolisation cosmopolite et cette attention ouverte, pour Will Straw, sont suffisantes pour constituer la base d'une alliance affective, une notion qu'il emprunte à Lawrence Grossberg⁸⁸. Cette alliance, qu'il voit à l'œuvre dans les cultures de la *dance music*, est puissante, en tout cas pas moins puissante que celle qui fonde d'autres « scènes » constituées historiquement par des pratiques à première vue plus liées de manière organique à des contextes locaux et dont les logiques de changement sont arrimées à des pratiques de différenciation par rapport à des traditions internes, dont les archétypes sont les scènes locales du rock alternatif aux Canada et aux États-Unis : d'un côté un branchement cosmopolite et translocal de la *dance*, de l'autre un processus de singularisation et d'ancrage dans une tradition qui fait autorité.

Pour parler de « scène musicale » à La Linière, il faut pourtant dépasser l'approche par genre, la spécificité locale de La Linière est d'être constituée par l'articulation entre des pratiques musicales qui s'inscrivent dans des cultures et des histoires musicales et esthétiques différentes.

⁸⁶ Straw, W., *op. cit.*, 373.

⁸⁷ Straw, W. *op. cit.*

⁸⁸ Grossberg, L. (1984). Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life. *Popular Music*, 4, 225-258.

Entre les cultures musicales kurdes irakiennes, et pan kurdes, celles des différentes bénévoles et salarié·es anglais·es ou français·es entre autres. Une « zone de contact » au sens de Mary Louis Pratt, reprise par James Clifford. Une zone dans laquelle cohabitent différentes voix qui s'organisent parfois en polyphonie, et sont susceptibles de se créoliser, mais sont aussi en tension. Une zone dans laquelle toutes les voix ne peuvent se faire entendre de la même façon et avec la même force, une zone de conflit potentiel.

La notion de « zone de contact » a été élaborée pour décrire et penser les rencontres coloniales. Mary Louise Pratt les définit comme « *l'espace dans lequel des personnes séparées géographiquement et culturellement entrent en contact, établissent des relations souvent marquées par la coercition, les inégalités et le conflit* »⁸⁹. La notion a le mérite de replacer la scène de La Linière comme un espace marqué par les relations inégalitaires entre l'Europe et ses Suds. La maîtrise des frontières, les politiques de visas, la production de la clandestinité, et la solution du camp comme mode de gestion des « indésirables » sont des éléments qui cadrent les rencontres et fabriquent des « migrants en transit » pris·es en charge et mis·es à l'écart dans les États européens. Les relations d'aide et le travail humanitaire sont marqués par ce contexte et les inégalités propres aux relations d'aide se comprennent dans ce contexte. En utilisant le mot « contact » Mary Louise Pratt entend mettre l'accent sur « *les dimensions interactives, improvisées parfois, de la rencontre coloniale. Ces dimensions sont absentes, ignorées ou tout simplement supprimées des comptes rendus et descriptions diffusionnistes de la conquête et de la domination coloniale. Une approche en termes de « contact » permet de mettre l'accent sur le fait que les sujets sont constitués dans et par leurs relations. Elle souligne l'importance de la coprésence, des interactions, de l'interdépendance des savoirs et des pratiques, qui prennent place dans des relations de pouvoir radicalement asymétriques* »⁹⁰.

Aborder le camp comme une scène permet de porter attention à la façon dont la musique l'a façonné, y compris dans son ambiance et sa matérialité. Scènes improvisées, téléphones portables allumés, cuisines collectives dans lesquelles la vie se partage en musique... Une musique qui ne vient pas de nulle part, bien sûr. Dans sa forme s'agencent les effets d'une économie politique des industries culturelles et médiatiques, des pratiques et des savoirs culturellement situés. Regarder cette scène et le type de cosmopolitisme qu'elle produit à travers la notion de zone de contact, permet, cette fois, de porter attention aux relations de pouvoir qui

⁸⁹ Pratt, M. L. (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge, 7.

⁹⁰ Citée par Clifford, J. (1997). *Museums as Contact Zones, Routes Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Harvard University Press.

s'inscrivent dans des histoires longues, coloniales et post-coloniales, mais aussi aux interactions entre les acteurs et actrices de la scène et à leur imprévisibilité. Enfin, la scène, qui est toujours une scène d'apparition, permet en retour de fertiliser la notion de zone de contact en liant l'analyse de son organisation à celle de la visibilité et de l'audibilité, en bref, sa dimension comme espace politique⁹¹. C'est enfin affirmer que quelque chose de singulier, y compris musicalement s'est joué à La Linière, produit du contact entre des mondes sociaux et culturels de la musique en interaction, entre des musicien·nes pris dans un contexte d'aide humanitaire, de contrôle, et de survie, dans la perspective du passage, dans la vie en transit. Dans le tissage de ces histoires.

La Linière a été pour moi la scène d'apparition de mes constellations, la scène où se sont forgés en partie les alliances et dissensus, et sur laquelle il m'a fallu prendre place.

⁹¹ Arendt, H., *op. cit.*

2. De la boue

Il est 8 heures, nous nous retrouvons à quelques-un·es, tou·tes acteurs et actrices culturelles du territoire de la région dans un bar de la rue Solférino à Lille. Nous sommes habillé·es chaudement, il faut dire qu'il fait froid, nous sommes en janvier 2016. Nous retrouvons N., le coordinateur logistique MSF qui intervient depuis plusieurs mois sur le campement du Basroch à Grande-Synthe. N. a proposé de nous emmener sur les camps de la côte pour imaginer des actions, pour tenter de fédérer un ensemble d'acteurs et actrices culturelles capables autant d'agir sur place que de relayer la nécessité d'agir. Il inspecte nos chaussures, et nous préviens : « sans bottes c'est impossible, la boue engloutit tout ».

Dans la voiture du retour nous sommes silencieux, silencieuses-englouti·es.

La boue glacée de Grande-Synthe, la sensation physique de l'épreuve qu'endurent les exilé·es contraint·es à vivre là, la sensation que la mort de froid est une possibilité, a constitué une forme d'obligation éthique à mon engagement sur le terrain. Elle a également constitué la base d'un refus de la séparation des modes d'engagement : militant·es, humanitaires et scientifiques. Comment ne pas collecter des manteaux et les amener aux associations lorsqu'on se rend régulièrement sur place ? Comment ne pas participer à un financement pour installer le WIFI dans un camion quand on sait que c'est vital, parce que l'enquête le montre ? Comment ne pas tenter produire des espaces d'expression lorsqu'on en a le pouvoir et que l'on sait ce que cela représente ? Comment ne pas. Le comment ici est important, il ne s'agit plus, une fois que l'on a connu la boue, de se demander s'il faut, ou s'il ne faudrait pas, si cela convient, mais de convenir plutôt qu'il m'a été impossible de faire autrement. Qu'est-ce que cette « impossibilité de faire autrement » implique ? Reconnaître l'urgence et sa force permet en tout cas de ne pas tout mélanger : ne pas oublier que la situation d'urgence n'est pas créée par celles et ceux qui aident. Cette rhétorique est celle qui sous-tend la criminalisation contemporaine de l'aide. En revanche l'interroger et y faire face permet sans doute de tenter de faire « en situation d'urgence » et avec les questions éthiques qu'elle soulève.

Cette expérience n'est pas « mon expérience », c'est une expérience commune, celle que décrit Christiane Vollaire en tentant de comprendre les « puissances de solidarités » qui se sont formées autour de ces campements, camps, « enclaves ». L'engagement volontaire, dit-elle, « est lié à l'impossibilité de l'indifférence. Ils sont là, on les voit, et l'on est saisi par l'émotion

de cette proximité, par l'insupportable du sort infligé massivement à des personnes qui sont entrées dans notre monde, sont parties prenante de notre milieu de vie, intégrées à la quotidienneté du paysage urbain »⁹². Cet engagement n'est pas un geste de charité, il n'a rien à voir avec les discours compassionnels, en tous cas pas toujours, et c'est là qu'intervient le travail de terrain pour les comprendre. Pour Christiane Vollaire, mais c'est ce que j'ai constaté également, il est basé sur le refus de renoncer à une commune humanité. L'engagement qu'elle décrit est celui des bénévoles et des « aidant.es », mais cela vaut également pour de nombreux chercheurs et chercheuses et ce n'est pas nouveau. Il existe en effet une tradition longue d'engagement ethnographique dans des situations où la prise en compte de la vulnérabilité des personnes qui vivent les situations décrites oriente la recherche et « oblige » les chercheurs et chercheuses à déployer des activités d'aide sur le terrain et de prise de positions dans des arènes publiques⁹³.

L'impossibilité de l'indifférence, dit Christiane Vollaire, une fois l'épreuve de la boue passée, est aussi une impossibilité de l'indifférence au corps de l'autre à ce qu'il endure et à ce que ce savoir produit en nous. Prendre au sérieux l'expérience de terrain comme expérience corporelle peut conduire à considérer les émotions différemment d'une « sentimentalité » qui entacherait le savoir produit. Cette dimension oblige à travailler une forme particulière de réflexivité. Ce n'est pas simplement leur position « politique », leur « situation » dans des rapports de force et de pouvoir que les chercheur·ses peuvent « réfléchir », mais également la manière dont leurs corps les engagent sur le terrain de manière particulière et leur donne des informations sur la situation. Par ailleurs, ces dernières années, comme le rappelle Donatella Cozzi⁹⁴ un nombre important de travaux ont montré l'importance pour les chercheur·ses de prendre en considération le savoir produit dans le « travail émotionnel » qu'ils déploient sur le terrain. Elle cite par exemple les Américaines Virginia Dickson-Swift, Erica L. James, Sandra Kippen et Pranee Liamputtong⁹⁵, qui montrent que malgré la réalité de ce travail, les chercheur·ses de

⁹² Vollaire, C. (2016). Des enclaves post-coloniales. Dans C., Agier, M., Lequette, S., & Vergos, L. D. (2016). *Décamper!*. La Découverte. 176.

⁹³ Pour comprendre la variété des postures, voir Cefaï, D. (2010). *L'engagement ethnographique*. École des Hautes Études en Sciences Sociales. Voir particulièrement la section consacrée à Michael Burawoy et la sociologie publique.

⁹⁴ Cozzi, D. (2012). Expériences croisées. Comment les récits de la maladie d'autrui changent l'expérience du chercheur. *Corps*, 10, 45-53. <https://doi.org/10.3917/corp1.010.0045>

⁹⁵ Dickson-Swift, V., James, E. L., Kippen, S., & Liamputtong, P. (2009). Researching sensitive topics: qualitative research as emotion work. *Qualitative Research*, 9(1), 61-79. <https://doi.org/10.1177/1468794108098031>

terrain ont « encore à faire à une culture dominée par l'idéologie positiviste, qui continue à inspirer également la recherche qualitative. Selon cette idéologie, toutes les émotions sont suspectes : elles contaminent les données empêchant l'objectivité, rendent vulnérables le chercheur en l'exposant aux jugements des collègues sur la valeur scientifique de la connaissance que l'on est en train de créer, donc il faut les effacer. Ou bien les émotions et le tissu fin des émois, des corps qui entrent en relation, des regards et des voix restent hors texte, objet de chuchotement devant le photocopieur ou la machine à cafés »⁹⁶.

Cette réflexivité étendue à la prise en compte du corps, travaillé par les émotions du terrain, est défendue en Sciences de l'Information et de la communication par Joëlle le Marec notamment, mais également pratiquée par Yves Winkin⁹⁷, Philippe Hert⁹⁸ ou Romain Huët⁹⁹. Ces approches puisent dans les traditions en anthropologie qui ont fait place à l'affectation comme dimension centrale du travail de terrain et notamment le travail important de Jeanne Favret-Saada¹⁰⁰. Philippe Hert montre bien l'importance pour l'anthropologie de la communication de ne pas oublier ce qu'il appelle les savoirs incarnés. En effet, « oublier ces savoirs incarnés, c'est pouvoir oublier que la communication n'est jamais immédiate ou transparente, que l'expérience excède l'énonçable et le formulable dans un cadre de pensée, que l'action dépasse l'intention et constitue un mode de pensée émergeant, que le sensible ne se réduit pas aux descriptions que l'on peut en faire, que le non-savoir reste au cœur de tout savoir, et qu'il n'y a pas de transparence du savoir du sujet sur lui-même »¹⁰¹. Le corps n'est pas qu'un réceptacle de données, mais bien le lieu de l'expérience de terrain, c'est à ce titre, en œuvrant aux relations, c'est-à-dire également à l'imprévisible du terrain, que ces savoirs incorporés au fil du temps et incarnés dans l'expérience, sont importants.

⁹⁶ Cozzi, D. *op. cit.*, 45. Voir aussi le travail important de la revue *Sensibilités*, édité par Anamosa.

⁹⁷ Winkin, Y. 1998. Le touriste et son double. Éléments pour une anthropologie de l'enchantement. In Ossman, S. (Ed.), *Miroirs maghrébins : Itinéraires de soi et paysages de rencontre*. CNRS Éditions. doi :10.4000/books.editions-cnrs.39937. Y. Winkin reprend actuellement son travail sur l'enchantement, et ce sera le thème d'un colloque à Cerisy du 8 au 13 juillet 2021.

⁹⁸ Hert, P. (2014). Le corps du savoir : qualifier le savoir incarné du terrain. *Études de communication*, 42, 29-46.

⁹⁹ Romain, Huët, (2020) *Le vertige au cœur de l'émeute*. PUF.

¹⁰⁰ Favret-Saada, J. (2009). *Désorceler*. L'Olivier. Et Favret-Saada, J. (2004). Glissements de terrains: Entretien avec Jeanne Favret-Saada. *Vacarme*, 28, 4-12. <https://doi.org/10.3917/vaca.028.0004>

¹⁰¹ Hert, P., *op. cit.*, 45.

Cette position nous permet d'échapper au débat sans fin, qui semble toutefois se rejouer régulièrement autour de « l'objectivité », de la « neutralité » ou de la « politisation de la science ».

Dans notre cas, situer le regard, c'est aussi interroger l'émotion suscitée par la sensation de la boue froide du campement et le sentiment d'urgence qu'elle induit. Car « *la boue colle à l'urgence* » comme le remarque Marc Bernardot. « *Le camp dans la boue c'est l'exode continu, la fuite impossible et sans fin. Elle est le spectacle répété des conditions si précaires qu'elles transforment inévitablement les êtres en victimes anonymes et bientôt en fardeaux et en menace (...)* Cette boue symbolise l'inhospitalité. »¹⁰² La boue symbolise donc l'inhospitalité. La boue est une arme qui contribue à l'altération des habitant·es des campements, sur les photos, dans les reportages et documentaires, elle les transforme inexorablement en « corps déchets »¹⁰³ Mais la boue n'est pas qu'un symbole ou un élément des images et des représentations des campements d'exilé·es dont il est utile de faire la critique. Au-delà du symbole, la boue est aussi la matière de l'inhospitalité et c'est une épreuve. Cette épreuve que la boue inflige aux corps n'est pas la même pour tou·tes. Les bénévoles et les aidant·es n'ont pas dormi là, ils et elles savent qu'une douche leur permettra de se réchauffer et, même pour les plus désireux·ses de partager les conditions de vie des exilé·es et qui dorment sur le campement, la possibilité existe de sortir de la boue s'ils, elles le décident. Dans ces conditions l'épreuve de la boue permet de mesurer l'importance de cette douche, de cette sortie possible. Pour les militant·es qui essaient d'organiser une petite école sur le camp, la boue empêche la concentration des élèves frigorifié·es, elle oblige à plastifier toutes les feuilles qui servent de support à l'apprentissage, à les suspendre. Pour les personnels de MSF, la boue annonce des pathologies particulières liées au froid et à l'humidité. Elle oblige à nettoyer douches et WC encore plus souvent – les douches se bouchent de boue. Créer les réseaux d'eau, améliorer les conditions sanitaires se heurtent à cette boue. Les bénévoles qui tentent de construire des abris les voient s'enfoncer, et il faut sans cesse remettre une palette, réorganiser un chemin. Les corps ne sont pas équipés face à la boue de la même manière et, entre bénévoles, la taille des bottes et la robustesse de l'équipement peut distinguer celles et ceux qui savent faire dans la boue, ou en ont les moyens et celles et ceux qui la subissent davantage.

¹⁰² Bernardot, M. (2016). De Lesbos à Calais s'enfoncer dans la métaphore liquide. Dans S. Lequette, D. Levergos, & (dir.), *Décamper!*. La Découverte. 38.

¹⁰³ Galitzine-Loumpet, A. (2016). Habiter l'Exil. Le corps, la situation, la place. Dans S. Lequette, & L. V. Delphine. *Décamper!*. La découverte. 116-129.

La boue est donc aussi une sensation partagée dans les deux sens du mot partage : elle est à la fois commune et, en même temps, elle divise. Il reste que pour toutes, bénévoles et aidantes de toutes sortes ou exilées, elle produit la sensation d'urgence dans les corps, elle oblige à des précautions et des ruses, elle use les personnes qui font l'expérience des bidonvilles et des campements. La boue est un symbole ambivalent, pris dans les représentations des camps, elle est également une épreuve partagée dans l'expérience du campement et la difficulté de l'habiter. Enfin, elle est un agent actif de l'indignation. Indignation des exilées dénonçant le non-respect de leur droit, indignation aussi partagée par le front solidaire qui se construit autour des campements et bidonvilles du littoral.

Avec la sensation d'urgence, vient la honte et la colère. Celle-ci résonne avec les inscriptions sur les quelques cabanes qui soulignent la distance entre les conditions de vie sur le campement et les principes d'une République qui proclame les droits humains sans les garantir. Impression de leçons non retenues, de trahison.

Ces sensations mêlées de honte, d'urgence et de colère ont nourri mes premières interactions avec les exilées. La première fois que je me rends sur le campement, je ne peux que dire ma honte, m'associant de fait à une situation locale dont je porterais une part de responsabilité comme française. C'est ce sentiment qu'a aussi ressenti Simone Weil en lisant des articles sur la répression brutale d'un soulèvement en Indochine par l'armée française. À partir de ce moment, elle raconte qu'elle a eu honte de son pays et qu'à partir de ce moment elle ne pouvait plus rencontrer un Algérien, un Marocain ou un Indochinois sans « avoir envie » de lui demander pardon¹⁰⁴. La honte est également le sentiment que mobilise Jean-Paul Sartre, citant Karl Marx dans la préface controversée qu'il écrira aux *Damnés de la terre* de Frantz Fanon. « *La honte est un sentiment révolutionnaire.* ». Annie Ernaux l'écrivaine, mobilisera également cette citation pour interpréter son urgence d'y faire face, de la surmonter dans l'écriture. À cette honte dite sur le campement du Basroch, je m'entends répondre : « *Don't worry, I am from Irak, I know the difference between a government and the people.* ». Cette phrase, m'accompagne. Elle m'a fait réaliser ce que nous osons demander aux exilées en nous excusant : une capacité de « nous » considérer et de « nous » libérer de la honte. C'est pourquoi le « avoir envie » dans le texte de Simone Weil est si important, et qu'il convient d'y résister.

¹⁰⁴ Weil, S. (2018). *Contre le colonialisme*. Payot Rivages.

Toutefois, à cette occasion j'ai aperçu la capacité de cet homme à faire preuve de sagesse politique, en mobilisant son histoire. Cette réflexion a ouvert la possibilité du travail en commun, basé sur une mise à distance réflexive de nos expériences politiques. Cette phrase fait résonner l'entreprise de Christiane Vollaire. Revenant sur son travail de terrain mené avec Philippe Bazin, auprès et avec des demandeurs et demandeuses d'asile, détenu·es en centre de rétention en Pologne, elle détaille sa politique de l'entretien et du travail. Elle note que leur intention était de « *trouver dans la parole des migrants le discours réflexif permettant de penser les multiples clivages de notre rapport contemporain au politique* »¹⁰⁵.

L'invitation qui m'est faite par cet exilé kurde à penser mon propre rapport à l'État français et aux types de solidarité-désolidarité que peuvent entretenir les citoyen·nes et leurs États est une brèche qui permet de comprendre les formes de cosmopolitismes qui peuvent naître là, dans la conscience des failles entre les États et leurs citoyen·nes. Bien sûr nos situations sont incommensurables, la plupart des chercheurs et chercheuses, bénévoles et militant·es présent·es sur les camps peuvent encore marcher le long de lignes de failles ténues, là où les exilé·es ont dû prendre le risque du gouffre. Néanmoins ce déplacement politique peut fonder l'engagement dans les lieux d'exils, symptômes de la crise des politiques d'asile européenne, que sont les campements et camps d'exilé·es.

Les reportages et les témoignages que nous avons déjà vus et entendus, ne pouvaient pas nous préparer à la sensation physique de la boue froide. Le fait d'être « à hauteur » d'hommes et de femmes, de croiser les regards et mesurer la précarité des abris a été une épreuve à la fois physique et humaine. Cette expérience sensible a joué un rôle important dans la production, pour les personnes participant à la visite, d'une indignation, au sens plein : une réaction face à l'indignité faite aux personnes vivant sur le camp. Cette indignation a souvent été partagée par celles et ceux qui sont venus à Grande-Synthe sur le campement du Basroch et beaucoup ont raconté le froid, la boue, la honte, le sentiment d'un dévoilement d'une face de l'État qui leur était inconnue. Ce sentiment, ils et elles le partagent avec les militant·es et bénévoles qui se mobilisent dans les bidonvilles par exemple, et connaissent la violence institutionnelle qui accompagne la vie des plus vulnérables d'entre nous et qui n'a pas attendu Calais ou le Basroch. Expulsion, destruction, relégation, privation de droits élémentaires, sont des expériences que les exilé·es vulnérables et en transit ne sont pas les seul·es à subir.

¹⁰⁵ Vollaire, C. (2017). *Pour une philosophie de terrain*. Créaphis. 35.

2.1. Politiques d'enlèvement

Les convictions morales et politiques des chercheurs et chercheuses orientent leurs enquêtes, produisent des cadrages et sont embarquées dans leurs récits et comptes-rendus. Autant les reconnaître et les assumer pour tenter d'ajuster ses observations aux enjeux de pouvoir du terrain, mais aussi pour prendre en compte la manière dont les questions que nous abordons sont traitées dans différentes arènes publiques. Michaela Villani, Francesca Pogliani Miletta, Laura Milleni, Brikela Sulstarova et Pascal Singy ont exposé les enjeux à la fois éthiques et moraux qu'ils, elles ont dû affronter dans le cadre d'une enquête sur la manière dont des femmes migrantes géraient le secret de leur contamination par le VIH. C'est un enjeu éthique car il nécessite « *d'élaborer un dispositif technique de règle de conduite, de stratégie et de méthodes d'enquête* »¹⁰⁶. Il est aussi moral, car le fait même de choisir de travailler auprès d'une population particulièrement vulnérable répond à un principe fondateur de justice qui anime les chercheurs et chercheuses. Sur ces questions, nous pouvons suivre Didier Fassin lorsqu'il note qu'« *il ne s'agit pas de chercher à résoudre naïvement les problèmes éthiques, mais de se forcer de les formuler de manière pertinente afin d'en saisir les enjeux théoriques tout autant que politiques.* »¹⁰⁷.

Ces interrogations éthiques et morales sont par ailleurs des constantes que les chercheurs et chercheuses en sciences sociales affrontent, c'est également le cas de toutes celles et ceux qui se donnent la charge de « *décrire la société* »¹⁰⁸, et c'est sans doute l'un des sujets qui a animé le plus les rencontres entre les photographes, artistes de toutes disciplines, militant·es et chercheur·ses qui se sont nouées de manière si forte sur les campements du littoral du Nord de la France et ailleurs en Europe. Ils, elles se sont trouvés « *les pieds dans la boue* », et cette expérience sensible et les émotions qui s'y sont associées ont nourri leur positionnement, et leur envie de faire ensemble ou non, des livres, des expositions, des films, de constituer un front hétérogène du refus des politiques d'inhospitalité et de mépris de la vie et ont dû faire le choix de ce qu'ils, elles montraient, disaient, mettaient en scène de leur expérience dans le bidonville.

¹⁰⁶ Villani, M., & al., e. (2015). L'engagement (scientifique) sensible. Stratégies d'enquête sur les thèmes de la sexualité, la séropositivité et le secret. *Civilisations*, 64(1), 45-56.

¹⁰⁷ Fassin, D. (2008). L'éthique, au-delà de la règle. Réflexions autour d'une enquête ethnographique sur les pratiques de soins en Afrique du Sud. *Sociétés contemporaines* (71), 131-132.

¹⁰⁸ Becker, H. S. (2009). *Comment parler de la société*. La Découverte.

Bien sûr, il n'est pas question ici de naturaliser l'élan qui porte à mettre les pieds dans la boue, ni les émotions suscitées par les sensations physiques ressenties sur le camp. L'indignation, la colère et la honte, répondent bien à des conceptions de ce que devrait faire ou non l'État à des conceptions de la justice et de la dignité et à ce que celles et ceux qui s'engagent peuvent ou non tolérer, à la socialisation qui a été la leur, à leur confiance dans leur capacité d'agir, à une idée incorporée de la dignité, celle des autres et la leur. Les médiations contemporaines de ces conceptions, qui sous-tendent les indignations, sont régulièrement mises en cause, avec comme effet secondaire de délégitimer l'indignation elle-même.

Les critiques contemporaines des « indignations » reposent, comme l'a bien montré Mathieu Quet, sur un reproche d'irrationalité. Celui-ci « *se fonde essentiellement sur l'idée qu'elles mettent en jeu une vision du monde fondée sur une proximité individuelle factice (notamment à travers l'idéologie victimaire¹⁰⁹ et favorisée par des logiques médiatiques.* »¹¹⁰. Pour Michel Ignatieff¹¹¹, cette idéologie victimaire, et le fait qu'elle produise une forme d'impératif moral à agir, serait liée à une forme d'hubris de la culture européenne à porter des formes morales universelles. Un reste de l'Empire. Une sale manie qui porte à maintenir une division entre celles et ceux qui peuvent et celles et ceux qui devront, celles et ceux qui donnent et celles et ceux qui seront en dette. Cette division n'est plus seulement celle qui partage les habitant·es d'États en délitement au loin et une Europe sûre de sa démocratie, mais également celle qui passe au pas de sa porte, une manière de maintenir « un cordon humanitaire-sanitaire » en quelque sorte, liant compassion, indignation et maintien de l'ordre. Les chercheuses et chercheurs embarqué·es, risquent de devenir aveugles aux inégalités, rapports de force, cadrage des situations, un enlisement de la faculté d'analyse critique dans la boue et le cadrage humanitaire des situations d'urgence, au risque de faire le jeu de l'empire.

Dans les faits, les pieds dans la boue, ce « cordon humanitaire sanitaire » apparaît comme bien poreux. Depuis le terrain, les chercheurs et chercheuses peuvent aussi comprendre comment, pour les bénévoles, aidant·es, faire usage de son pouvoir, même minuscule – j'ai le pouvoir de faire une lessive, de réaliser une conduite à l'hôpital, de donner un bonnet –, peut aussi conduire à l'ouverture de formes d'indignation face à la violence et l'indignité affrontées par les exilé·es.

¹⁰⁹ Badiou, A. (1993). *L'Éthique, essai sur la conscience du mal*. Hatier.

¹¹⁰ Quet, M. (2009). S'indigner à nouveau : réflexions sur un dispositif de désignation de l'injustice. *Quaderni*, 68, 30.

¹¹¹ Ignatieff, M. (2004). The seductiveness of Moral Disgust. *Social Research*, 71(3), 549-568.

Un geste d'aide peut ouvrir des relations qui permettent de se considérer au-delà du binôme aidant-aidé/puissant-endetté.

L'articulation entre le geste d'urgence répondant à un impératif éthique, l'indignation, et la politisation de l'action est par exemple l'affaire d'un réseau d'hébergement citoyen comme Migraction fondé par Sophie Djigo. C'est aussi ce que raconte très bien la nouvelle écrite par Amandine Dhée, *Les gens d'ici*. Cette dernière raconte le quotidien d'une famille de Grande-Synthe qui vit juste à côté du campement. Cette proximité transforme peu à peu la vie de la famille lorsque l'aînée des filles de la famille s'implique dans l'aide aux exilé·es¹¹². Des relations de solidarités, même relatives et sans prétention à la symétrie peuvent être sources de remises en cause, de trouble, dans l'ordre établi.

En tant que chercheurs et chercheuses, nous prenons donc place dans une constellation d'acteurs et d'actrices, affecté·es, indigné·es, engagé·es à différents titres et depuis nos expériences et positions. Pour comprendre les ressorts de l'engagement collectif et militant, Mathilde Pette a réalisé une analyse fine de l'espace social des militant·es qui s'investissent dans « la cause des étrangers » dans le nord de la France¹¹³. Elle a distingué deux ensembles sous-tendus par deux conceptions de l'étranger·e et deux récits de la nécessité d'agir. Le premier est celui du catholicisme social, le second est celui de l'extrême gauche, partagé entre communistes, anarchistes et autonomes. Ces deux ensembles, qui structurent le monde social de l'engagement dans ce qu'elle nomme « la cause des étrangers », sont tous les deux organisés par des récits puissants qui définissent différemment le bien commun au nom duquel agir, même si « la cause », celle des étranger·es de passage ou qui désirent s'installer les relie. Au-delà de ces mouvements structurés, une galaxie de personnes s'engage dans des gestes simples de solidarité. La ville de Grande-Synthe, contrairement à Calais, s'est construite à travers l'immigration liée notamment à la construction et au fonctionnement de l'usine d'Arcelor Mittal et la solidarité manifestée par les habitant·es s'ancre aussi dans cette mémoire. Ce lien est mis en scène est partagé dans la ville par exemple par la compagnie de théâtre Les Mers du Nord en résidence sur le territoire. Ces médiations locales sont aussi importantes pour comprendre la manière dont les actes de solidarité et les formes d'indignation et d'engagement prennent sens localement.

¹¹² Dhée, A. (2016). *Les gens d'ici*. Dans Samuel Lequette, (dir). (2016). *Décamper!*. La Découverte.

¹¹³ Pette, M. (2012). *S'engager pour les étrangers. Les associations et les militants de la cause des étrangers dans le nord de la France*. [Thèse de doctorat, Université de Lille].

Ainsi, à y regarder d'un peu plus près, « l'impensé impérial » dénoncé par Ignatieff, un impensé censé agir en dehors de la conscience des bénévoles, est bien flou, difficile à attester et homogénéise un monde complexe. C'est un autre « impensé » qui traverse à mon sens les critiques de la compassion et de l'indignation, celui de l'établissement d'une hiérarchie entre la noblesse de certaines formes politiques, au sens classique du terme, imaginées comme engagement rationnel passant par confrontation dans un espace public imaginé comme une arène, et d'autres formes d'agir en solidarité. Or, les engagements politiques classiques nécessitent d'oser aventurer sa parole dans un espace public, dominé par les hommes et la force de la parole. Dans ce contexte, faire la lessive, ouvrir sa salle de bain, prendre en stop, maintenir un minimum de dignité pour soi et pour celui ou celle que l'on considère apparaissent comme des actions faibles, non politiques, « compassionnelles », ou reposant sur une action indignée non réfléchie (bien que l'indignation ait toutefois meilleure presse que la compassion)... et sont souvent affaires de femmes. Une vieille histoire de déconsidération du travail domestique, du soin des corps, d'une attention au sort des enfants, qui pourtant partent bien souvent d'une vraie reconnaissance d'une vulnérabilité partagée et d'un souci de soi et des autres, bien mis en avant notamment par les théoriciennes du *care*¹¹⁴. Sur le terrain j'ai rencontré beaucoup de femmes bénévoles qui agissaient de manière concrète, refusant parfois que leurs actions soient qualifiées de « politique » alors même que vues depuis la criminalisation de l'aide, et de la défense des droits humains elles pouvaient être interprétées comme telles. L'engagement dans ce type d'action ouvre une possibilité d'engagement pour des femmes dont la légitimité à agir à cet endroit ne sera pas aussi contestée que dans les arènes publiques.

Dans ce contexte, la question de la « politisation » de l'action est souvent au cœur de tensions entre les associations agissant sur le terrain.

Dans tous les cas, ce qui apparaît clairement dans les campements du Nord, c'est que quels que soient le récit et les ordres de grandeurs sur lesquels de l'attention voire de la solidarité et de l'engagement se fondent auprès des exilé·es « en transit », les associations et les bénévoles sont happé·es par l'urgence humanitaire¹¹⁵. Une fois saisi par les situations de précarité, « *il s'agit de gérer l'“urgence éternelle” et certaines situations sont susceptibles de mettre en suspens toutes les activités en cours (expulsion d'un lieu de vie, arrestations, accidents ou décès de*

¹¹⁴ Sur l'éthique et la politique du care, voir par exemple Laugier, S. (2011). Le care comme critique et comme féminisme. *Travail, genre et sociétés*, 26(2), 183-188.

¹¹⁵ La dimension post-coloniale de la situation est une des questions que nous poserons dans ce travail, mais il nous semble qu'elle est posée à l'envers par Ignatieff qui part d'ailleurs d'une autre situation : celle de l'aide à distance.

migrants, etc.). C'est donc à la fois la nature du travail militant, son rythme et son organisation qui se révèlent ici façonnés par le contexte migratoire et politique. »¹¹⁶. Politiques d'enlèvement.

Comment écrire depuis et en résonance avec cette constellation d'engagements, mettre nos savoirs incorporés en relation avec ceux des autres acteurs et actrices engagé·es ? L'une des pistes peut être de considérer les différentes pratiques de discours.

Les gens d'ici, et son intégration dans le livre patchwork *Décamper!* est une tentative pour trouver ce que Mathieu Quet appelle « une échappatoire entre la connaissance structurelle, de surplomb, et la connaissance empathique et compassionnelle ; échapper à l'alternative sciences-connaissance générale/média-connaissance particulière qui aplanit singulièrement nos pratiques d'appréhension du réel. Cette échappatoire réside probablement, non seulement dans le récit ou dans le délire, qui apparaissent comme des exemples particulièrement romantiques, mais dans la réhabilitation des pratiques de discours imaginatives en général. Et ce n'est en aucun cas pour les substituer au discours rationnel et technicien, mais plutôt pour favoriser une confrontation permanente et plurielle de ces modes d'appréhension de la réalité. Rendre la possibilité de s'indigner, c'est accepter que la politique soit en permanence confrontation du rationnel et de l'irrationnel, et favoriser les rencontres entre ces modes de connaissance. (...) C'est dans la confrontation de ces modes de connaissance du social que nous pourrions, peut-être, nous indigner à nouveau. »¹¹⁷. Ce que raconte Amandine Dhée est une fiction réaliste, basée sur son expérience personnelle, sur la vie des personnes qui habitent Grande-Synthe et qu'elle connaît. *Décamper!* a été pensé comme un « dispositif d'indignation »¹¹⁸, invitant à agir. Le livre, mêlant des textes de chercheuses et chercheurs, dont l'un des miens, des travaux de photographes, journalistes, artistes, des paroles de bénévoles et une *playlist* de musicien·nes engagées montre aussi la fragilité de ces dispositifs.

Outre la difficulté à faire respecter certains choix de mise en forme du patchwork de contribution qu'on rencontré certain·es contributeurs et contributrices¹¹⁹, la sortie du livre a été accompagnée d'une « tournée » de certain·es contributeurs et contributrices, les événements publics étaient imaginés comme des temps de discussion, sensibilisation à la situation à Grande-

¹¹⁶ Pette, M. (2015). Les associations dans l'impasse humanitaire ?. *Plein droit*, 104, 22-26. <https://doi.org/10.3917/pld.104.0022>.

¹¹⁷ Quet, M. *op. cit.*, 130.

¹¹⁸ Quet, M., *idem*.

¹¹⁹ Le photographe Philippe Bazin a ainsi renoncé à y publier ses photos.

Synthe et Calais. *Décamper!* est un exemple de la fragilité de tels dispositifs parfois vite instrumentalisés dans les quêtes de reconnaissance et de pouvoir de certain·es¹²⁰.

2.2. De la boue à l'action

« Mettre les pieds dans la boue » a été l'une des manières pour N., coordinateur MSF en fin de mission à Grande-Synthe lors du déménagement du Basroch, de tenter d'associer indignation et engagements de collectifs d'artistes, les acteurs et actrices culturelles de la métropole lilloise sur les camps. Lui aussi a en quelque sorte construit un dispositif d'indignation, basé sur une médiation particulièrement engageante: la visite.

Durant les mois de décembre 2015 et janvier 2016, il a organisé des séries de visites au départ de Lille avec la perspective de convaincre sur la nécessité d'agir, vite. N. a été régisseur d'une salle de concert lilloise avant de changer de vie et de s'engager avec MSF et il a gardé un réseau d'amitiés et de relations. Il a la conviction qu'une mobilisation publique est possible. Il parie sur la capacité des acteurs et actrices culturelles à publiciser la situation, à prendre la parole dans les médias, à produire des formes de récits originales qui déclencheront des solidarités et des prises de conscience. Il compte aussi sur l'adaptabilité, le savoir-faire et le savoir-bricoler des acteurs et actrices des mondes de la culture pour savoir-faire dans les campements où l'imprévu est la norme. C'est d'ailleurs en citant ces qualités, qu'il juge propres aux mondes de l'art et plus encore aux mondes des musiques actuelles et des festivals, qu'il tente de convaincre les uns et les autres « qu'il faut y aller, puisqu'on peut y aller ». Médiateur parfait, il connaît les deux mondes, celui de l'humanitaire et de l'événementiel culturel, et tente l'opération de traduction et d'ajustement, une opération qui ouvre l'imagination vers l'action des acteurs et actrices.

Durant ces visites guidées, N. a mis les campements en récit et a transmis les points de vue construits depuis ses activités humanitaires. Ces récits, associés au parcours sur place, ont organisé les perspectives des acteurs et actrices culturelles sur les camps à partir de leurs matérialités et spatialités propres.

Entrer sur les campements avec N. était entrer dans un monde déjà structuré par des valeurs, des manières de faire et d'agir, découvrir des problèmes déjà formés et publicisés et se situer

¹²⁰ Je pense par exemple aux tensions dans le collectif autour du choix des invité·es aux tables rondes, tensions qui révèlent les enjeux liés à l'exposition médiatique pour exister dans les mondes de la culture ou de la recherche organisés autour des questions migratoires. Dans ce cas l'indignation jouée sur une scène médiatique n'a plus grand chose à voir avec le moteur de l'action décrit plus haut.

dans une histoire. Au cours des visites, nous voyons se dessiner depuis l'action dans l'urgence, les différents engagements publics. Les salarié·es de MSF nous racontent les actions de dénonciation des violences policières, l'engagement de leur ONG dans le débat public en critiquant la politique de répression des exilé·es. Ils, elles expliquent comment leur position de soignant·es leur permet de documenter ces violences, et d'appuyer la dénonciation par des constatations jugées fiables et qui pèsent dans le débat public. S. la directrice d'Emmaüs à Grande-Synthe, chez qui nous allons manger, garde la trace, dans le lieu de vie d'Emmaüs, de la participation active de la communauté à des manifestations locales en faveur de l'accueil des exilé·es et de dénonciation de la politique inhospitalière de l'État et de la municipalité de Calais. Des articles de presse et une grande banderole confectionnée par les compagnons décorent la salle commune.

Lors des visites, nous étions toujours quatre ou cinq, dont des personnes pour qui c'était la première occasion de se rendre sur les lieux. Elles permettaient de passer d'une forme de conscience forgée à travers la médiatisation de la question de l'enjeu que représente l'accueil des exilé·es à une expérience de co-présence avec les acteurs et les actrices engagées médiée par la visite guidée.

Danny Trom, citant Mc Intyre¹²¹, montre que pour pouvoir répondre à la question « que dois-je faire », il faut déjà pouvoir se situer dans une histoire. Le récit de N. pendant les visites, prenait appui sur le camp tel qu'il se manifestait. Les récits de l'histoire des camps et campements de la région fait dans le cadre de ces visites, avaient une dimension morale et normative forte et participaient de lier l'histoire des lieux, des différentes politiques d'accueil mises en place, à celle de l'action des associations, et des parcours des exilé·es. « *La production d'un monde historique afin de s'y situer et d'y agir, la construction politique du paysage, sa fabrication en objet de revendication politique, sont en réalité étroitement imbriquées l'une dans l'autre, car elles se déterminent mutuellement et se combinent en une seule pratique envisagée comme une "pratique de l'historicité"* »¹²².

¹²¹ McIntyre, A. (1981). *After virtue, a study in Moral theory*. Duckworth.

¹²² Trom, D. (1997). Voir le paysage, enquêter sur le temps. Narration du temps historique, engagement dans l'action et rapport visuel au monde. *Politix*, 10(39), 89.

2.3. Produire une dynamique d'action

Tout au long de ces « visites » organisées, N. a installé une « dynamique d'action » en rendant sensibles les différents problèmes tels qu'ils se sont configurés au fur et à mesure de l'histoire des différents campements de la région et de l'action des bénévoles et organisations humanitaires – mineur·es isolé·es, prostitution, criminalité des passeurs¹²³, conditions de vie insalubres, violences policières, réponse inadéquate de l'État. Il partageait son expérience de l'organisation du camp, facilitait les rencontres avec certains responsables associatifs, et confiait ses perspectives sur le nouveau camp de La Linière à Grande-Synthe.

Ces visites étaient préparées, pour que les artistes et les acteurs et actrices culturelles puissent se saisir rapidement des enjeux des camps tels que N. les avait compris et analysés durant sa mission, profiter des contacts dans les équipes de médiateurs et médiatrices et à la municipalité de Grande-Synthe, repérer les habitant·es « leaders » du camp. Les visites étaient également les moments de mise en perspective de l'histoire des différents camps en permettant aux visiteur·ses de saisir la manière dont ceux-ci étaient organisés et avaient évolué et de livrer un diagnostic sur la situation conduisant à la prescription de formes d'action et d'une éthique de travail. La double critique de l'État, à la fois pour inaction à Grande-Synthe et action inappropriée à Calais, sous-tendait les visites et posait clairement le cadre de l'intervention possible et des partenariats à venir. Il a explicité les différents conflits entre associations, entre manières de faire « à l'anglaise » et les habitudes des « associations historiques », ou « humanitaires ». Il a également souligné les alliances en s'appuyant sur les réalisations de telle ou telle association, et au fur et à mesure de la visite des lieux.

Lors des visites organisées par N., nous pouvions aussi discuter avec Sylvie d'Emmaüs Grande-Synthe. Elle racontait l'histoire des camps de Calais et Grande-Synthe telle qu'elle l'avait vécue et comprise. Elle présentait la publication de la photo d'Aylan Kurdi¹²⁴ dans la presse, comme un déclencheur de l'engagement de nombreux·ses bénévoles européen·nes sur le littoral. D'abord à Calais, mais aussi dans une moindre mesure à Grande-Synthe, de nombreuses organisations, collectifs de citoyen·nes européen·nes ou mêmes des individus ont voulu s'engager sur les camps. Des ONG établies, avec leurs salarié·es et leurs procédures, comme

¹²³ Nous utiliserons « passeur » au masculin, l'activité est peut être pratiquée par des femmes, mais il n'en est jamais question, « les passeurs » sont dans les discours, l'imaginaire collectif des hommes, et seuls des hommes étaient désignés comme tels sur le camp.

¹²⁴ Le timing de publication de la photo contribue à comprendre sa reprise dans la presse européenne et la problématisation de la « migration » prise dans un débat moral européen, ouvert par l'Allemagne et sa politique d'accueil, et la médiatisation de la « crise » des réfugié·es et de la situation dans les campements du Nord.

MSF, ont aussi participé à reconfigurer le paysage associatif. L'augmentation du nombre d'initiatives a rendu la coordination compliquée et généré ce que N. et d'autres aidant·es impliqué·es nomment des effets pervers.

Comme en rebond sur ce récit, N. nous explique par exemple qu'une compagnie de théâtre de rue allemande avait garé son van dans l'allée et déployé ses actions dans le passage bloquant l'accès à la clinique mobile et méprisant ouvertement le travail d'urgence réalisé par les équipes de MSF. Il fait ce récit en nous montrant l'espace de la clinique mobile et les accès au campement de Grande-Synthe, « *ils sont arrivés comme s'ils allaient sauver le monde avec leur truc de rue... Des anars quoi. Ils ont demandé à personne, fait leur truc comme si le travail des autres n'était pas important.* ».

Ce faisant, il explique le rythme des interventions, montre l'espace pris par les distributions, associe le contrôle policier des accès aux conditions de vie sur le camp. Il explique « ce qu'il ne faut pas faire » au regard de ce qu'il estime être les besoins réels des exilé·es et le primat de l'action d'humanitaire. Au fur et à mesure de la visite, il dessine un paysage associatif fracturé et conflictuel, dont les différentes logiques et grammaires d'action se heurtent parfois.

Peu à peu N. organise nos perspectives d'action autour de la centralité du travail humanitaire. Nous sommes amené·es à constater le bon fonctionnement et les moyens de la clinique mobile, et l'efficacité dans la gestion logistique de MSF, les nouvelles douches avec un système pour tenter d'empêcher les passeurs d'en racketter l'accès.

Cette centralité se comprend également dans ce que l'on ne voit que partiellement, mais qui est raconté lors de la visite : la nécessité de prendre soin des corps. Entrer sur les camps avec MSF veut aussi dire se confronter d'emblée à la manière dont la violence de la situation heurte les corps des exilé·es. N. nous fait rencontrer des médecins, intègre le récit des différentes violences physiques : tant celles du contexte sanitaire et sécuritaire (insalubrité, blessures liées aux tentatives de passage des installations de plus en plus difficiles à franchir physiquement) que celles liées aux violences policières, rixes et racket.

Mais nous voyons aussi les inventions des autres acteurs et actrices du camp : tentes un peu plus « au sec et spacieuses » pour quelques familles, installées sur des planchers au fond du campement, l'école et les ruses des bénévoles anglais·es pour enseigner malgré tout, tente-youрте « safe space » pour les enfants et les femmes créée par Aid Box Convoy, miraculeusement chauffée lorsque le petit groupe électrogène veut bien fonctionner, grande

tente où Refugee Community kitchen parvient à servir du thé et des repas chauds. Tout en maintenant la centralité de l'action de MSF, la visite laisse apparaître la manière dont les logiques gestionnaires du « gouvernement humanitaire »¹²⁵ sont créolisées par les acteurs et actrices militantes qui investissent le campement et ne peuvent être qu'en partie arraisonnées par la puissance de l'ONG.

Lors d'une des visites en février 2016, nous nous rendons sur le terrain qui doit accueillir le futur camp, dit de La Linière. Une tempête vient de mettre à bas les tentes qui avaient d'abord été installées par MSF pour abriter les exilé·es. Ces tentes étaient stockées à Dubaï dans un entrepôt attendant d'être déployées dans un autre camp de réfugié du HCR. Elles ont finalement atterri à Grande-Synthe, mais le sol caillouteux rend difficile leur arrimage. Le vent têtu de la côte a finalement raison d'elles. MSF et la mairie feront appel à un entrepreneur local qui a conçu des abris de planches pour le bidonville de Calais. L'arrivée de ces tentes est présentée comme un bon coup, une sorte de piratage opéré par l'équipe de MSF de Grande-Synthe qui parvient à les récupérer et à les acheminer depuis le « hub » humanitaire de Dubaï. Leur histoire représente une entrée dans la logistique de cette ONG qui opère à un niveau global. Mais les tentes envolées sont aussi le symbole de la résistance de la singularité. Le sol, le vent, les moyens réduits sans l'aide de l'État mettent à l'épreuve l'efficacité de l'ONG et ses solutions globales. Finalement la forme de ce camp-là sera un hybride entre les camps construits à partir des logiques rationnelles et efficaces propres aux ONG internationales, dans la perspective de rapidement « sortir les personnes de la boue » et de pallier le risque de décès dans le camp du Basroch - allées de *shelter*, modules de sanitaires standards, clinique à l'entrée - et l'esthétique et les savoirs construire des autres acteurs bâtisseurs du camp, les Anglais d'Aid Box Convoy, Cyrille Hannape architecte qui s'est investi dans l'habitat transitoire, et aussi les bricolages et inscriptions sur les *shelter* des exilé·es. Le camp de La Linière est le produit d'une coalition et d'un jeu d'acteurs et d'actrices qui mettent en place une solution dans l'urgence¹²⁶. Parmi ces acteur·rices, la boue, le vent, les cailloux ont aussi façonné La Linière.

¹²⁵ Agier, M., *op. cit.*

¹²⁶ Voir l'analyse de l'histoire de l'engagement de MSF dans la construction du camp de La Linière, dans Humanitaires, A. (2017, 5 juillet). Mise à l'abri, hospitalité ou accueil des réfugiés : les ambiguïtés irrésolues du camp de La Linière. *Alternatives Humanitaires*. <https://alternatives-humanitaires.org/fr/2017/07/01/mise-a-labri-hospitalite-accueil-refugies-ambiguites-irresolues-camp-de-liniere>.

2.4. Agencer des fragments, trouver le rythme

Le récit, dans le cadre des visites guidées, n'est pas linéaire, mais fractionné. Les différents fragments s'articulent entre eux à partir du déplacement du groupe et des éléments du paysage, des personnes croisées et des interactions. Mais dans le même temps, le « guide », ici N., effectue un travail de mise en cohérence de ces éléments afin que son récit constitue un contexte discursif de la visite qui permette l'interprétation des situations traversées, des éléments perçus, mais aussi des autres récits produits au cours de la visite par les personnes rencontrées¹²⁷.

Le récit de N. est lui-même fragmenté, arrêté par un déplacement entre deux endroits, par une rencontre, et s'il forme un contexte discursif, les visiteur·ses réalisent également un travail d'agencement. Ils et elles mobilisent pour cela leur propre expérience et mêlent leurs histoires – histoires personnelles, histoires déjà entendues ou lues dans la presse – à celles qu'ils, elles écoutent et imaginent. Articuler les différents fragments veut aussi dire articuler différentes temporalités.

La temporalité de la visite tout d'abord n'est pas celle des différents habitant·es du camp, ni celle des ONG. Cette temporalité particulière de la visite ouvre un espace réflexif¹²⁸ par la distance qu'elle crée inévitablement avec la situation. Les visiteur·ses peuvent, « passer », ils et elles ne font d'ailleurs que cela. C'est dans cette distance que se déploie le discours de médiation et les différentes histoires qui ouvrent à leur tour des temporalités différentes, celles des différent·es exilé·es qui veulent passer – celles et ceux qui commencent à s'installer, celles et ceux pour qui le temps semble s'être arrêté là –, celle de l'action des ONG, celle des visiteur·ses plus ou moins engagés dans la vie du camp.

La manière dont les temporalités s'entrecroisent dans le cours de la visite est également liée à la chorégraphie rythmée auquel le visiteur participe. Les visiteur·ses ajustent leur rythme, haché par les arrêts pour écouter ou prendre la mesure de la situation, à ceux des pas rapides et déterminés de la militante ou du travailleur humanitaire qui parcourt le campement pour régler un problème, aux files d'attentes aux distributions, aux allers et venues des exilé·es, souvent fatigué·es, sur le chemins des dunes, ces chorégraphies s'harmonisent par moment, comme dans

¹²⁷ Gellereau, M. (2005). *Les mises en scène de la visite guidée*. L'Harmattan.

¹²⁸ Dalbavie, J., Da Lage, É., & Gellereau, M. (2016). Faire l'expérience de dispositifs numériques de visite et en suivre l'appropriation publique : vers de nouveaux rapports aux œuvres et aux lieux de l'expérience ? *Études de communication*, 46, 109-128.

l'allée centrale du bidonville de Calais ou la musique qui s'échappe des échoppes et des restaurants agit comme le fait la musique de fond¹²⁹ et tend à synchroniser ces différentes rythmiques. À Grande-Synthe, sur le campement du Basroch, cette chorégraphie était contrainte par les chemins de palettes qui permettaient de circuler entre les différents lieux du campement embourbé. Les rythmes des un·es et des autres, même si pourtant ils faisaient une expérience temporelle du campement bien différente, étaient en quelque sorte harmonisés par la boue. Encore la boue.

2.5. Faire dans l'urgence et avec l'urgence ?

« Au bout d'un moment, les gars ils vont vous voir passer et repasser, si on fait rien on est grillé. On peut pas juste venir visiter, les gars ils en ont marre, il faut montrer que c'est concret. » N. Janvier 2016.

En parlant pour les habitant·es du campement, N traduit un sentiment que les participant·es ressentent: il est indécent de venir voir sans faire. Les campements ne sont pas des lieux « visitables » et les personnes qui y vivent ne tiennent pas à être simplement « regardé·es ». Durant la visite nous prenons d'ailleurs soin de ne pas prendre de photos ou peu. Le cadre de la visite nous rassure : nous ne sommes pas des voyeur·ses et nous tentons de ne pas nous conduire comme tel·les. Mais nous avons le sentiment que nous ne trompons personne et qu'il est assez évident que le groupe qui marche derrière l'humanitaire aux grandes bottes est venu pour voir. Voir pour quoi, ça c'est moins sûr, pour témoigner, constater, expulser, contrôler ? Visiter c'est aussi se rendre visible comme visiteur·ses. Nous n'avions pas de gilets, nous n'étions donc pas des bénévoles d'ONG ou d'association identifiables, nous n'organisons pas de distribution, nous n'avions pas vraiment non plus l'air d'officiel·les et ne demandions rien. Agir est aussi une manière de dévoiler les intentions, ne pas laisser l'acte de voir dans l'indétermination, une indétermination qui risque de peser sur la crédibilité de N. Il nous rapportait les propos qu'il risquait de devoir affronter : *« Pourquoi tu leur fais « visiter », qu'est ce qu'ils et elles viennent faire là ? On n'est pas des animaux tu le sais et on aime pas être vus les pieds dans la boue, ni d'ailleurs qu'on se mêle de nos affaires de passage. »*

Sur les camps de Calais et dans une moindre mesure de Grande-Synthe, la question du « tourisme humanitaire » a été posée très rapidement par les associations dites historiques et par les habitant·es, eux·elles-mêmes¹³⁰.

¹²⁹ DeNora, T. (2001, septembre). Quand la musique de fond entre en action. *Terrain*, 37, 75-88.

¹³⁰ Avec plus de diversité de positions à Calais où une activité économique, certes réduite, quelques restaurants, pour certain·es habitant·es du camp a pu naître grâce aussi aux « visiteur·ses » du week-end.

La visite du camp est en soi un dispositif qui embarque les rapports asymétriques entre regardant·es et regardé·es. Cette asymétrie préfigure l'asymétrie de position propre au travail humanitaire entre celui ou celle qui donne et celui ou celle qui reçoit. La visite s'inscrit dans un ensemble de dispositifs communicationnels de production de l'altérité des exilé·es encampé·es. La couverture médiatique des camps ne donne que rarement la parole aux exilé·es et encore moins aux exilées, mais les représente dans ces paysages faits de boue, de déchets et de dispositifs sécuritaires¹³¹. Une autre constellation.

Dans ce contexte, il nous est rapidement demandé de passer de visiteur·ses à acteurs et actrices. Lors des visites, la disponibilité des membres des associations déjà présentes sur le camp, des salarié·es de MSF s'est également traduite par un devoir implicite d'action, ils et elles avaient donné de leur temps pour nous expliquer, raconter, un temps compté, précieux. Nous voilà en dette, nous avons eu la possibilité de voir, et nous avons pris du temps. Concrètement cela pouvait passer par une invitation à aider à déplacer une table de l'école, tenir un pilier de tente "puisque nous étions là".

Après nos passages dans le campement, nous nous réunissons dans les cafés de Grande-Synthe pour imaginer la manière dont nos histoires peuvent venir s'imbriquer, se créoliser, là. Que faire ? Hors de question de venir poser une scène dans la boue, imaginer tendre une toile pour du cinéma ? De la culture d'urgence ? Amener des instruments de musique pour que les exilés musiciens puissent jouer ? Mais quid de la boue qui abîme, du racket possible ? Nous avons l'impression que toutes nos idées s'enlisent. Il y a déjà des choses, beaucoup de choses à Calais, pas loin. Mais à Grande-Synthe, il est interdit de construire. On ne voit pas quelle place prendre. Les Clowns Sans Frontières passent parfois sur les campements, faire venir une fanfare ? Divertir ? La boue encore nous décourage, nous savons que ce qui manque c'est la chaleur. Nous n'arrivons pas à nous projeter dans cette constellation-là, celle du campement et de l'extrême précarité malgré tout. Nous voyons également trop bien le risque à nous soumettre à une raison humanitaire et à l'ordre qu'elle travaille à installer dans le camp entre des victimes et des aidant·es. Les acteurs et actrices culturelles présentes ont une conscience du contexte post-colonial dans lequel nous vivons. À l'issue des visites, nous formulons le risque de renforcer les processus d'altérisation et de racialisation des exilé·es que le contexte des

¹³¹ Georgiou, M., Zaborowski, R. (2017). Media coverage of the "refugee crisis": A cross-European perspective. *Council of Europe report, Council of Europe*. <https://rm.coe.int/1680706b00>. L'étude est très succincte, mais permet d'identifier les différentes tendances et temporalités de la couverture médiatique.

campements et des camps et leur médiatisation produit. Nous sommes en quelque sorte pris·es dans une double contrainte, celle de l'urgence à agir et une critique ferme de la situation dans laquelle nous sommes engagé·es à intervenir.

2.6. S'engager : faire ensemble

La question de l'engagement est au cœur de nombreux travaux en sciences sociales essentiellement en sciences politiques et en sociologie. Depuis les travaux de Erving Goffman et d'Howard Becker, nous savons que l'engagement est un processus qui peut s'analyser à travers des cours d'action et que dans ces cours d'action, nos pratiques communicationnelles, faites de promesses, de prises de position, de définition de soi à laquelle nous nous efforçons de correspondre, sont centrales. Ces travaux permettent de comprendre comment nous nous engageons dans des « trajectoires d'action cohérentes »¹³² en fonction des réseaux et des relations dans lesquels nous sommes pris·es, mais aussi de nos décisions et de nos actions qui nous engagent vis-à-vis de nous-même et des autres, y compris sur des temporalités décalées. Laurent Thévenot¹³³ a distingué des régimes d'engagements, du plus familier et intime rapport à soi au plus collectif qui nécessite de s'accorder sur un bien commun, Nicolas Auray en a ajouté un autre, l'engagement exploratoire et son moteur, la curiosité, si efficace pour décrire certains engagements vidéos ludiques et la sérendipité propres aux « navigations » en ligne¹³⁴. Nous voudrions insister ici sur une autre dimension de l'engagement. Deux éléments semblent se dégager de ces travaux, le premier est une forme d'obligation à agir, et le second la manière dont ces actions permettent de se « maintenir » dans une trajectoire, de faire cohérence.

En Sciences de l'information et de la communication, la notion d'engagement a été travaillée par Françoise Bernard et Robert Vincent Joule. Leur cadre conceptuel de la « communication engageante » est revendiqué comme une traduction de la notion telle qu'elle s'est développée en psychologie sociale. Leur travail a permis de montrer comment « *les engagements ne sont pas seulement le résultat d'adhésion à des idées mais sont aussi le résultat d'actions modestes qui peuvent entraîner les sujets sociaux, presque malgré eux dans nombre de cas, dans un cours*

¹³² Becker, H. S. (2006-2008). Notes sur le concept d'engagement. *Tracés, Revue de Sciences humaines*. <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/traces/257>.

¹³³ Thévenot, L. (2006). *L'action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*. La Découverte.

¹³⁴ Auray, N. (2003). L'engagement des joueurs en ligne. *Ethnographie d'une sociabilité distanciée et restreinte. Les Cahiers du numérique*, 4(2), 83-100.

d'action qui ne leur était pas familier jusque-là »¹³⁵. Ces travaux ont été développés dans des projets visant le changement des pratiques dans les domaines de l'environnement et de la santé notamment avec comme double objectif de contribuer au changement social et d'autre part de mieux comprendre les processus de changement. Ils montrent l'importance de la réalisation d'actes préparatoires peu coûteux qui amèneront les changements cognitifs nécessaires à la réalisation d'autres actes plus coûteux et conducteurs de changement. Ce processus advient car « *les sujets sociaux auront tendance à rationaliser a posteriori leur conduite en « ajustant » leurs cognitions et représentations afin de les rendre « consonantes » aux mini-actes réalisés. Pour être engageants et efficaces, les actes préparatoires doivent répondre à certaines conditions. Ils doivent être réalisés pour des raisons internes (par exemple, la personne ne doit pas être contrainte de le faire par une autorité) afin que la personne tisse un lien entre son soi et ses actes, notamment via des étiquetages ou attributions internes (la personne va penser d'elle-même qu'elle est quelqu'un de responsable). En même temps qu'elle effectue l'acte préparatoire, elle produit aussi des significations à son action, c'est-à-dire qu'elle donne du sens à ses actes au point de penser à propos d'elle-même, dans bien des cas, que c'est dans sa nature d'agir de telle ou telle manière (processus de "naturalisation")* »¹³⁶. Les chercheurs montrent ainsi que c'est la situation sociale et communicationnelle qui engage et non pas les caractéristiques liées à « la personnalité ». L'inscription de ces travaux au croisement de la psychologie sociale et du champ de la communication dans les organisations conduit à considérer la communication à travers ses techniques. Des techniques mobilisées comme des instruments au service du changement social ou comme motrice de persuasion. Thomas Heller¹³⁷ a analysé les conséquences de l'usage de ces techniques de communication dans les nouvelles formes de management. Ces évolutions conduisent à une psychologisation des relations de travail et à la production de nouvelles formes d'assujettissement. Je retiens de ces travaux leur inscription dans l'horizon d'un changement prescrit, dont le scénario est écrit.

Toutefois, c'est une autre tradition de pensée en Sciences de la communication que je voudrais mobiliser pour définir l'engagement comme l'établissement d'une relation transformatrice.

¹³⁵ Bernard, F. (2015). La communication des organisations entre questions d'influence et questions d'autonomie. L'actualité des notions d'engagement, d'émergence et d'institution. *Communication & Organisation*, 47, 85-95. <https://doi.org/10.4000/communicationorganisation.4909>.

¹³⁶ Courbet, D., Fourquet-Courbet, M.-P., Joule R.-V., Bernard, F. (2013). Communication persuasive et communication engageante pour la santé : Favoriser des comportements sains avec les médias, Internet et les serious games. *Publicité et Santé: des liaisons dangereuses ? Le point de vue de la psychologie*, 21-46.

¹³⁷ Heller, T. (2017). Prescrire et engager. Théorie de l'engagement, rationalité managériale et enjeux de la communication. *Études de communication*, 49(2), 57-72.

Cela implique de revoir la question de l'engagement non seulement sous l'angle de ce qui nous « tient » ou nous « oblige » à participer ou à faire, mais aussi sous l'angle de la puissance transformatrice des liens d'engagement. Cela implique une attention à la façon dont s'engager consiste à accepter d'être plus ou moins tenu·e par des histoires, des récits, des promesses, des situations et des contextes, de sorte que nous agissions comme nous l'avions promis. Mais cela permet de distinguer « enrôlement » qui consiste à obliger à tenir son rôle dans un scénario et « engagement » qui implique la relation et donc l'acceptation d'une transformation et une acceptation du risque et de l'aléa. L'engagement comme relation, suppose des pratiques et des dispositifs communicationnels, c'est-à-dire des pratiques et des dispositifs dans et par lesquels se négocie le sens de nos actions, mais également se produit quelque chose comme de l'être en commun. S'engager peut également s'entendre comme « prendre part ». À quoi acceptons-nous de prendre part, à quelles histoires acceptons-nous de tisser les nôtres ? Prendre l'engagement en Sciences de la communication du côté du prendre part à la fabrique du commun renvoie à une tradition en Sciences de la communication à laquelle les épistémologies de la médiation ont contribué¹³⁸.

La visite guidée est une médiation communicationnelle. Le guide dessine les « constellations » qui éclairent et de là façonnent les paysages, il tisse les liens et les histoires et il organise les relations entre les éléments visibles et sensibles. Les visites guidées dramatisent les campements, mais elles sont très différentes en fonction de leur orientation : elles peuvent spectaculariser et tenir à distance le ou la visiteur·se ou au contraire produire les prises pour l'action, assurer l'adhérence des visiteur·ses aux espaces traversés. Elles peuvent nous amener à contempler les étoiles ou nous décider à les laisser guider nos pas. La personne guidée peut se laisser porter, donner crédit à la cohérence, accepter le script et le rôle que la visite prépare pour elle. Elle peut également considérer les autres récits possibles, tout en admirant l'art du récit déployé par son ou ses guides. Elle peut alors se dire que plutôt qu'être *enrôlé·e*, il est possible de *s'engager*, redessiner un peu les liens pour faire place à de nouvelles histoires. La visite devient alors autant un moment d'engagement qu'une situation d'enquête, un moment dans lequel les positions de pouvoir appuyées sur la mise en visibilité du camp émergent, un moment important dans la construction du savoir de terrain nécessaire à l'action autant qu'à l'analyse.

¹³⁸ Le Marec, J. (2007). *Publics et musées. La Confiance éprouvée*. L'Harmattan, et Gellereau, M. (2018). Processus dynamique, pratiques hybrides et engagement de la recherche : les médiations culturelles en débat. *Études de communication*, 50(1), 57-74.

Les acteurs et actrices associatives et humanitaires qui interviennent sur les camps savent l'efficacité de la première expérience sensible du campement comme « moteur » à l'engagement, non plus « ethnographique », mais militant. « Mettre les pieds dans la boue », montrer ce qu'ils, elles décrivent comme « l'humanité » et la « solidarité » qui règnent sur les camps, faire ressentir l'urgence de l'intervention, est l'un des moyens de constituer un « public » susceptible de s'impliquer dans le travail de solidarité. Maya Konforti de l'Auberge des Migrants a également beaucoup « fait visiter » le bidonville de Calais.

La rencontre avec les personnes qui vivent ces situations, la prise en compte, à la fois par les histoires racontées par l'expérience physique de la boue, de la difficulté, physique, psychologique, et de la violence des situations qu'elles traversent a effectivement constitué pour moi la base d'un « engagement bénévole » et le début d'un « engagement ethnographique »¹³⁹ particulier qui entremêle les relations tissées sur le terrain et une forme d'obligation liée à la prise en compte de la vulnérabilité extrême des personnes exilées. Cette obligation est intimement liée au fait d'avoir vu, d'avoir traversé les campements, et d'avoir eu le sentiment très net qu'une telle situation ne devrait pas exister. L'expérience en quelque sorte « oblige » à l'action.

En nous faisant visiter les camps, N. a dessiné une constellation d'acteurs, d'actrices, de normes, de valeurs, de tentes Quechua et de palettes toutes prises dans la situation, à travers leurs actions, leurs récits, leurs réalisations : les médiations qui façonnent leur monde. Pour que les liens et la cohérence nous apparaissent, il a organisé une perspective et dressé des rapports entre les éléments, établi des distances et des proximités, fixé des positions. Pour tenir, cette constellation s'appuie sur les éléments visibles, tangibles qui font notre expérience de la visite et qui parfois débordent le cadre posé. C'est dans ces interstices que nous pouvons prendre place ; dans les histoires croisées des exilé·es kurdes, des acteurs et actrices humanitaires, du territoire, des histoires de volonté et de lutte contre l'adversité, le temps, la pluie et la boue. Une constellation en forme de dispositif d'indignation, qui permet de voir du social et du politique, de reconnaître que là des droits humains sont bafoués, une médiation engageante¹⁴⁰ (Da Lage E. , 2017).

¹³⁹ Cefai, D. (dir.). (2010). *L'engagement ethnographique*. Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales.

¹⁴⁰ Da Lage, E. (2017). Montrer et dire la guerre en temps de paix. Dans Gellereau, M. Témoignages et médiations des objets de guerre en musée. *Lille: Presses Universitaires du Septentrion*, 43-54.

2.7. Sur le fil de l'action, s'engager en situation transitoire

L'un des épisodes de la période de tâtonnement et recherche d'une solution pour agir sur le camp a été particulièrement significative. Une association suisse, Humansation, veut faire don d'une yourte au camp de La Linière, nous pourrions l'occuper et disposer d'une base sur le nouveau camp. Nous échangeons avec Joëlle Philibert, la fondatrice de l'association sur les activités culturelles que la yourte pourrait accueillir. Nous partons sur un « salon de musique », mais nous comprenons vite que les lieux sont des enjeux importants pour les associations et bénévoles. Sur le camp tout juste ouvert, encore désolé, sans espace collectif construit en ce début mars 2016, la yourte est apparue comme le seul lieu susceptible d'accueillir tous les projets, qu'ils soient à destination des enfants et des femmes, les ateliers de pratiques culturelles etc. Mais aussi comme un lieu de vie pour des bénévoles anglaises dormant sur le camp, soutenues par une des dirigeantes anglaises d'Aid Box Convoy. Devant la difficulté d'organiser le planning d'activités et devant les demandes très fortes et insistantes des bénévoles anglaises pour investir la yourte, Humansation a décidé de la fermer et de prendre le temps de la réflexion. Sitôt la yourte fermée et les bénévoles d'Humansation rentré·es en Suisse pour quelques jours, la yourte a été forcée et un « children and women centre » a été installé. La nuit, la yourte servait d'abri aux bénévoles anglaises en charge de ce lieu. Humansation a décidé, dans ces conditions, de démonter la yourte : pas de salon de musique. En toile de fond du conflit se déploient surtout des questions de valeur et d'éthique, entre d'un côté des bénévoles pour qui le camp est devenu un lieu de vie alternatif dans lequel ils, elles s'engagent y compris en y déployant leur esthétique et leurs modes de vie – notamment leur rapport à la drogue et leur marginalité – et de l'autre une association humanitaire dont les membres sont habitués des camps davantage organisés par des ONG rompues à la gestion de camps de réfugié·es, qui perçoivent leur action d'abord comme une aide humanitaire en situation de crise. L'espace du camp fait l'objet de luttes et de conflits, génère des concurrences, et à travers l'espace, les différentes manières de vivre et d'imaginer ce lieu de transit ne cesseront de se heurter¹⁴¹.

Il a donc fallu réinventer: pas de yourte, pas de lieu permanent, peut-être une chance finalement de s'engager autrement.. En acceptant de renoncer à la sédentarité de la yourte, et en s'aventurant dans les différents espaces et les différentes temporalités du camp. Renoncer à la sédentarité c'est aussi se rendre dépendant·e des circonstances, cela oblige à faire avec et dans

¹⁴¹ Ces conflits ne doivent pas être envisagés comme le résultat d'une lutte des places naturalisée et universalisée, mais plutôt de considérer les conditions de pénurie et d'organisation de la concurrence entre différents acteurs et actrices.

les espaces « des autres », cela oblige à l'alliance, une position qu'Attacafa, scène universelle nomade depuis 35 ans, connaît bien.

L'aventure de la yourte nous a obligé·es à repenser notre place sur le camp. Nous décidons d'apporter un support logistique : matériel de sonorisation, réparation des instruments présents sur le camp, d'ouvrir les scènes de la région aux exilés musiciens vivant sur le camp. Nous prévoyons également d'utiliser la radio : Attacafa anime une émission hebdomadaire sur une radio locale, nous pouvons ouvrir l'antenne aux musiciens du camp. Inscrire le camp, la musique qui s'y fabrique, les musiciens qui y transitent, dans la constellation d'Attacafa. Un autre collectif, le Tire-Laine a proposé de son côté de venir avec un ingénieur du son et du matériel pour le nouvel an kurde qui doit avoir lieu quelques semaines après l'ouverture programmée du camp de La Linière. Cet événement, organisé ensemble, nous donnera l'occasion des premières collaborations avec les musiciens du camp. Puis, sur le fil de notre présence sur le camp nous nous lions avec d'autres acteurs et actrices dont l'association Fragiles les bulles, qui intervient pour coordonner les actions culturelles sur le camp. Les actions s'inventent au fur et à mesure que nous prenons conscience du contexte et de la transformation du camp lui-même. Agir m'ouvre la possibilité de construire des dispositifs de recherche pour explorer le rôle de la musique dans le camp. C'est aussi à partir de la mise en place de ces actions que ma position aux yeux des exilé·es du camp s'est construite, à la marge. Nous n'étions pas des acteurs et actrices humanitaires à proprement parler : nous n'avions rien à donner, nous ne participions pas aux distributions, nous n'appartenions pas aux associations gestionnaires du camp, nous n'étions pas non plus des journalistes, mais des acteurs et actrices culturelles opérant sur le camp et au-delà, et j'étais par ailleurs chercheuse. Cette position m'a également permis de vivre les tensions et les problèmes qui se sont posés au cours des différentes interventions. Parallèlement le travail d'observation a nourri la mise en place des actions sur le camp et le travail de médiation culturelle engagé autour des différentes actions. Cette position, un peu funambule, est une manière particulière de « faire du terrain », une position qui joue avec les frontières de l'observation-participante pour aller vers ce que Tim Ingold¹⁴² appelle le « design » des situations. Dans *Making Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, il se fait l'avocat d'une position intéressante et radicale : celle d'une anthropologie libre de construire des formes de savoirs et des formes sensibles, façonnées à travers les « engagements transformateurs » noués à la fois dans et au-delà du travail de terrain et de ses

¹⁴² Ingold, T. (2013). *Making Anthropology, Archeology, Art and Architecture*. Routledge.

cadres. Une anthropologie prospective qui permette de trouver une voie dans un futur commun¹⁴³. Sa proposition est iconoclaste. Il défend une pratique de l'anthropologie déliée de son attachement à la seule ethnographie entendue comme l'art de l'observation, avec sa temporalité qui l'amène indubitablement à décrire des mondes qui ne sont plus, pour faire place à ce qu'il appelle un « engagement ontologique » dans le monde. C'est-à-dire accepter, et de là organiser, la transformation des « mondes » par l'enquête et le travail de l'anthropologue. Il invite à faire de l'anthropologie comme on ferait du design, en imaginant les mondes que les descriptions, les analyses et les propositions peuvent ouvrir. Cette radicalité se pose à partir, il me semble, d'une réduction des formes d'engagements qu'ouvrent les arts de la description ethnographique. Le travail réalisé sous la direction de Daniel Cefaï dans *L'Engagement ethnographique*¹⁴⁴ permet de comprendre la manière dont les chercheur·ses en sciences sociales ont négocié leur « engagement dans la spirale de l'enquête », dans « des sites et des réseaux », et enfin « leur engagement dans la cité ». Observer c'est déjà prendre une place particulière dans les situations et il y a mille et une manières d'assumer comment l'occupation de cette place opère la transformation du monde observé et duquel l'observateur fait partie. Le partage des comptes-rendus et des notes de terrain permet par exemple de partager le travail réflexif et d'analyse et d'engager la transformation voulue avec les acteurs et actrices du terrain. Mais la proposition d'Ingold reste intéressante pour comprendre quel type de savoir peut émerger des positions de participation. Un savoir prospectif, un savoir qui engage l'imagination de ce qui pourrait être. Le « pourrait » est nécessaire puisque nous savons avec Édouard Glissant, Donna Haraway et tant d'autres compagnons et compagnonnes de pensée, que l'incertitude est ce qui permet l'histoire, les histoires. Alors nous y allons, tentons l'exercice de l'imagination des mondes possibles.

Pour cela il faut des allié·es, parmi les résident·es du camp, le premier d'entre elles·eux s'appelle Beshwar Hassan, il reviendra régulièrement comme l'un des personnages centraux de ce travail.

3. Musique, pouvoir et publics de l'exil

« Que nous ayons, même dans les plus sombres des temps, le droit d'attendre quelque illumination et qu'une telle illumination puisse fort bien venir moins des théories et des

¹⁴³ Ingold, T., *op. cit.*, 6.

¹⁴⁴ Cefaï, D. & (dir.), *op. cit.*,

concepts que de la lumière incertaine, vacillante et souvent faible que des hommes et des femmes, dans leur vie et leur œuvre, font briller dans presque n'importe quelles circonstances et répandent sur l'espace de temps qui leur est donné sur terre, telle est l'intime conviction qui constitue le fond sur lequel les silhouettes qui suivent furent dessinées. Des yeux aussi habitués à l'obscurité que les nôtres auront du mal à distinguer si leur lumière fut celle d'une chandelle ou d'un soleil ardent. Mais une telle évaluation objective me paraît être une question d'importance secondaire qui pourra être abandonnée sans inconvénient à ceux qui naîtront après nous. »

Arendt, H. (1968). Préface de *Vies politiques*. Gallimard, 7-10.

3.1. L'histoire du saz

Après les premiers moments constitutifs de l'engagement viennent les liens qui se construisent dans la durée. Seule la durée bien sûr, permet de saisir un peu de la complexité des configurations locales, des pratiques, de leurs ambiguïtés, elle permet aussi de se lier avec différents acteurs et actrices du terrain, approfondissant l'engagement, et lui donnant une autre dimension. En plus de la situation elle-même, ce sont des personnes qu'il s'agit de prendre en considération¹⁴⁵.

Beshwar Hassan nous a été présenté par N. de MSF comme une personne importante du camp qui, par son intelligence et sa capacité de mobilisation, a participé activement à rendre possible le déménagement entre le Basroch et La Linière. L'un des premiers aussi à s'être impliqué au côté des associations et ONG pour prendre en charge la gestion du camp au quotidien, un musicien chef d'orchestre.

3.1.1. Des paysages de la souffrance, d'autres visites

Dans *Gérer les indésirables*, Michel Agier raconte ses expériences de « visites guidées », premières visites avec les salarié·es de MSF dans des camps gérés par le HCR, mais aussi visites des camps de réfugié·es palestinien·nes en Cisjordanie guidées par des réfugié·es et présentées comme une étape obligatoire à tout travail dans les camps. La visite se déroule toujours à peu près sous la même forme. Le cadrage discursif de la visite du camp par les réfugié·es, par ailleurs responsables politiques, permet d'inscrire la souffrance du peuple

¹⁴⁵ Perruchon, C. (2018). *Éthique de la considération*. Seuil.

palestinien dans la matérialité des camps et dans les histoires individuelles des personnes rencontrées. Les guides produisent ainsi un « paysage de la souffrance ». Comme Michel Agier se présentait en tant que membre de MSF, il a pu également constater comment les guides parvenaient à harmoniser, grâce au référent flou de la souffrance, la « cause palestinienne » et la « cause des victimes » de l'humanitaire. Beshwar Hassan a souvent été sollicité pour accompagner les visites du camp par différents acteurs et actrices gestionnaires ou en responsabilité. Il s'improvise également guide à l'occasion. Dans ces circonstances, il n'a cessé d'opérer la convergence entre la « cause kurde » et la « cause des victimes » de l'humanitaire (Agier, *Gérer les indésirables des camps de réfugié·es au gouvernement humanitaire*, 2008). À Grande-Synthe, il me semble qu'il faille comprendre ce travail à l'aune du doute perpétuel qui pèse sur les parcours d'exilé·es, sur les formes de tri entre les différentes catégories d'exilé·es – demandeur·ses d'asile, dubliné·es, mais aussi en fonction des nationalités, syrienne par exemple – rapidement perceptible dans l'expérience des camps au cours du voyage et dans les rapports de concurrence pour le passage qui s'instaurent dans les économies troubles des frontières fermées.

Quand nous traversons le camp avec Beshwar Hassan pour la première fois, il dégage la constellation qui éclaire ce « paysage de la souffrance » kurde. Cela implique de relier les histoires des luttes continues du peuple kurde pour son indépendance, l'histoire des villages encerclés par les combattant·es de l'État Islamique, et de leurs habitant·es, à la fois contraint·es à la fuite et résistant·es et lui permet de se situer dans cette histoire. Ces histoires s'inscrivent sur les murs des *shelter*, parfois même littéralement lorsqu'un tag rappelle la présence du PKK ou du PUK. Dans cette constellation, les conditions de vie sur le camp, la présence des familles, les *shelter* mal isolés, les difficultés d'approvisionnement, les passeurs, deviennent des points d'appuis dans le récit fragmenté de la visite pour dire des droits bafoués et revendiquer un passage légal, pour une migration sûre, mais aussi pour défendre l'importance de préserver le caractère kurde du camp. Cette question se posera par exemple dès qu'il sera question d'accueillir des exilé·es afghan·es sur le camp. Ce paysage n'est pas plus juste que le paysage de la souffrance dessiné par les acteurs et actrices humanitaires, il ne repose pas sur la même constellation, il ouvre d'autres histoires et s'y engager demande de considérer non pas « la cause des réfugié·es », mais les causes qui soutiennent la présence de ces exilé·es là en particulier. Ici, ne vivent pas seulement des migrant·es en transit, réfugié·es potentiel·les, mais des exilé·es majoritairement kurdes et c'est bien une des caractéristiques de ce camp de La Linière.

3.1.2. Un personnage public, façonné par un collectif d'acteurs et actrices

La période de La Linière est marquée par ce personnage et son histoire. Il est sollicité par les associations gestionnaires, surtout au démarrage du camp, pour résoudre un ensemble de problèmes, convaincre les autres habitant·es du camp de se plier à certaines règles. Il participe aux visites officielles des différentes délégations – ministère de l'Intérieur et préfecture, représentants d'ONG, avec le maire de Grande-Synthe ou avec des responsables associatif·ves.

Il prend au sérieux la proposition de Médecins Sans Frontières, Utopia 56 et la Ville de Grande-Synthe de faire du camp de La Linière un lieu ouvert et à la vie de laquelle les habitant·es peuvent prendre part. Il s'investira, avec d'autres, dans la cuisine collective. Un lieu stratégique du camp et un espace propice aux rencontres avec les bénévoles qui passent par La Linière. Il dirige l'éphémère « conseil des réfugié·es » une initiative de la Ville de Grande-Synthe et Utopia 56 qui s'achèvera rapidement devant la difficulté de le faire fonctionner, d'en tenir « les passeurs » éloignés et d'assurer la représentativité de personnes en transit. Il gardera tout de même l'usage d'un container, placé à proximité des modulaires de l'AFEJI quand ils reprendront la gestion du lieu. Ce container devient une sorte de « bureau » depuis lequel il organise différentes consultations, distribue les cartes de téléphone qu'il obtient via un *charity* anglais.

Beshwar Hassan est un personnage public au sens de Jane Jacobs¹⁴⁶ du camp. Jane Jacobs parle ainsi de celles et ceux qui font la vie publique d'un quartier et que « tout le monde connaît », le barman, la barmaid ou l'épicier·e sont les personnages publics de Jacobs. Comme elles·eux, Beshwar contribue à la circulation des nouvelles, échange les « comment ça va ». Tout le monde, ou presque, le connaît. Par ailleurs, il est sollicité par celles et ceux qui sont en charge de régler les problèmes du camp. Mais, il est surtout un personnage public au sens que lui donne Stéphane Tonnelat¹⁴⁷, c'est dire qu'il a développé la capacité à publiciser les problèmes de la vie sur le camp en les rendant « sensibles », c'est-à-dire à la fois perceptibles et compréhensibles pour différents types de « publics ». Il est aussi un personnage façonné par un collectif¹⁴⁸ hétérogène. Son épaisseur croît au fur et à mesure que différents acteurs et actrices – gestionnaires du camp, responsables ou bénévoles anglais·es de *charity*, chercheur·ses ou journalistes – le sollicitent,

¹⁴⁶ Jacobs, J. (1961). *The death and Life of Great American Cities*. Random House.

¹⁴⁷ Tonnelat, S. E. (2012). *La dimension sensible des problèmes publics*. Raisons Pratiques, pp. 163-190.

¹⁴⁸ Je remercie Saskia Cousin pour la suggestion de cette qualification lors du séminaire La création encampée, en mai 2017 au Channel, scène nationale de Calais.

lui confient différentes missions, s'appuient sur son entregent, racontent son histoire. Il jouera ce rôle sur le campement du Basroch où il arrive en novembre 2015, puis sur le campement de La Linière jusqu'au passage de sa famille début juillet 2016, et ensuite son propre passage vers l'Angleterre, en septembre.

Il devient ainsi une sorte de « maire informel » du camp. Il était d'ailleurs parfois appelé comme cela par les bénévoles.

Beshwar Hassan est par ailleurs musicien et il possède un *saz*. Il a 25 ans quand nous le rencontrons, nous soufflerons ses 26 bougies sur le camp. Parmi ses frères, l'un d'eux, Mohamed-Dindar, sera de toutes nos rencontres musicales. Beshwar Hassan est un personnage « fabuleux », façonné par un collectif d'acteurs et actrices du camp qui renforcent sa capacité d'agir et de faire entendre sa voix et son histoire personnelle. Dans ce collectif hétérogène, l'un des agents n'est pas tout à fait humain, même si son histoire et sa forme portent les traces des corps qui l'ont inventé et pratiqué. Il s'agit d'un *saz*, un instrument de musique caractéristique de cette région du monde. C'est ce couple, Beshwar, son art du récit, sa force de représentation et son *saz*, qui constitueront nos premiers alliés sur le camp de La Linière.

Avec Beshwar et son *saz* nous monterons un concert sur le camp, nous organiserons sa montée sur scène avec Ibrahim Maalouf, sa participation au festival de la Louche d'Or à Lille, nous enregistrerons une émission de radio. Il prend la direction d'un petit groupe de musiciens qui se produira dans plusieurs occasions, y compris lors de la fête de la musique de Grande-Synthe, mais aussi en Belgique et à Lille. Ces différents moments forment une part importante des situations analysées ici. J'ai également suivi son parcours en musique à travers son usage de Facebook. Son travail d'écriture sur Facebook m'a aidée à comprendre la manière dont la musique était devenue, pour lui, un élément dans la renégociation identitaire qui s'opère dans l'exil, mais également la manière dont Facebook pouvait devenir un espace d'écriture de soi dans cette épreuve particulière.

Beshwar Hassan sait très bien raconter, il a rencontré des journalistes de plusieurs grands médias qui se sont intéressés à son histoire et à celle de sa famille. Sa mère Roonak est aussi un personnage important du camp, poétesse, elle est protégée par ses fils, Beshwar et ses frères.

3.1.3. De l'importance des fables

Beshwar Hassan a raconté son histoire à plusieurs reprises¹⁴⁹. En mars 2016, il la raconte à Sarah Whitehead, journaliste anglaise correspondante freelance pour le *Guardian*. L'histoire de Beshwar Hassan paraît le 12 mars 2016 illustrée d'une photo de Roonak, sa mère, souriante, d'une image du Basroch, les tentes dans la boue et d'une photo de Beshwar et sa mère.

Quand la journaliste arrive sur le camp du Basroch, les personnels des ONG, d'autres exilé·es, lui glissent le nom de Beshwar Hassan et de son histoire « impressionnante ». Cette histoire est déjà connue sur le camp, elle fait partie des histoires qui circulent et que les volontaires et salarié·es du camp se racontent. La famille a été séparée à son arrivée en Grèce, les fils ont parcouru l'Europe de camp en camp pour retrouver leur mère. Les retrouvailles ont eu lieu sur le camp du Basroch. Cette histoire donne à Beshwar Hassan et à sa famille une place particulière et les relie au campement du Basroch et à Grande-Synthe. La journaliste fait d'ailleurs du camp de Grande-Synthe le lieu de la « fin du voyage » pour Beshwar et sa famille. Cette manière de qualifier un endroit comme le camp de Grande-Synthe de lieu de la fin du voyage est assez violent. Qui pourrait s'établir là ? Comment considérer que le voyage est fini dans un campement qui est fait pour et par l'urgence et le transit ? Cette fin, brutale pour Beshwar et sa famille, reflète bien l'impératif du récit et de sa logique et le type de violence que cet impératif peut infliger.

Mais au-delà de cette violence, sur le camp de La Linière, la parution de l'article du *Guardian* a renforcé la position de Beshwar Hassan, il est devenu celui qui a raconté son histoire dans un grand média national en Angleterre, qui y a établi une forme de présence publique, anticipant le passage.

Bien sûr l'histoire de Beshwar ne s'arrête pas à La Linière, et d'ailleurs, après son passage en Angleterre, il rencontre une autre journaliste, française cette fois, indépendante elle aussi, très impliquée dans le traitement des questions migratoires: Elisa Perriguer. Elle fait paraître cette histoire dans le journal *Le Monde*, l'article sera repris dans *Le Nouvel Observateur*.

¹⁴⁹ Plusieurs articles de grands médias nationaux sont consacrés à l'histoire de Beshwar et sa famille dont *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur*, *The Guardian*. Dans Perriguer, E. (2017, 7 mai). « J'ai parcouru 70 camps de réfugiés pour retrouver ma mère ». *Le Monde.fr*. https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2017/05/07/j-ai-parcoursu-70-camps-de-refugies-pour-retrouver-ma-mere_5123657_4497916.html ; Whitehead, S. (2017, 9 mars). How I crossed a continent and scoured 70 refugee camps to find my mother. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2016/mar/12/how-i-crossed-a-continent-and-scoured-70-refugee-camps-to-find-my-mother>

Les deux versions du *Monde* et du *Gardian* portent le même titre, ou presque. Le titre indique que l'article est le compte-rendu du récit de Beshwar, raconté à la première personne. Les deux articles mettent en intrigue le périple de Beshwar à travers le motif narratif de la quête. Ils commencent par la séparation de la fratrie de leur mère Roonak, relatent les péripéties liées à la recherche de Roonak par Beshwar entraînant ses frères et se terminent par les retrouvailles dans le campement du Basroch. L'article du *Monde* écrit un an après celui du *Guardian* une fois la famille en Angleterre se clôt, lui, par le passage de la famille en Angleterre qui est réinscrit dans le cours du récit de la réunification familiale.

Dans les deux cas, le récit est cohérent, organisé par la mise en intrigue de la séparation et des retrouvailles. Cette mise en intrigue, pour reprendre Paul Ricoeur, « *consiste principalement dans la sélection et dans l'arrangement des événements et des actions racontées, qui font de la fable¹⁵⁰ une histoire « complète et entière », ayant commencement, milieu et fin. Comprendons par là qu'aucune action n'est un commencement que dans une histoire qu'elle inaugure ; qu'aucune action n'est non plus un milieu que si elle provoque dans l'histoire racontée un changement de fortune, un « nœud » à dénouer, une « péripétie » surprenante, une suite d'incidents « pitoyables » ou « effrayants » ; qu'aucune action, enfin, prise en elle-même, n'est une fin, sinon en tant que dans l'histoire racontée elle conclut un cours d'action, dénoue un nœud, compense la péripétie par la reconnaissance, scelle le destin du héros par un événement ultime qui clarifie l'action et produit, chez l'auditeur, la catharsis de la pitié et de la terreur. »¹⁵¹*

Le récit rapporté est une fable au sens de Ricoeur. Le travail de mise en cohérence de l'exil par le récit, s'appuie sur l'art de raconter de Beshwar Hassan lui-même, et donne une grande intelligibilité à l'épreuve vécue par la famille.

Le travail de configuration secondaire, pourrait-on dire dans le cas du travail journalistique, a comme caractéristique, dans les deux cas, de réduire la place accordée aux conditions historiques du départ de la famille, pour se centrer sur l'épreuve individuelle. L'histoire se donne un personnage principal et héroïque, Beshwar et prend la forme d'un recueil de témoignage, réécrit au plus près du récit de Beshwar. Il distribue les rôles entre les « bon·nes » : les aidant·es qui redonnent du courage et acceptent de participer aux recherches et les

¹⁵⁰ Ricoeur emploie le mot « fable » au sens du *muthos* d'Aristote, c'est-à-dire de l'opération de mise en intrigue, c'est un terme générique qui ne renvoie pas au genre « fable », dans le cas de Beshwar Hassan, le récit est aussi un récit « fabuleux » au sens commun.

¹⁵¹ Ricoeur, P. (1986). *Du texte à l'action*. Essais d'herméneutique II. Seuil, pp. 14-15

« méchant·es » : les policiers grecs qui séparent la famille, cassent la guitare de Beshwar et l'humilient, les trafiquant·es et passeurs qui exploitent la frontière entre l'Angleterre et la France.

Les deux articles font des retrouvailles un exploit, lié au sens de la famille et à l'instinct de Beshwar et, par-là, de Beshwar un véritable héros. Cette position lui donne la possibilité d'occuper une place, de sortir de la désingularisation : il n'est plus un migrant dans un flot de migrant·es, toutefois il reste à sa place, une place suffisamment exceptionnelle pour qu'elle ne vienne pas perturber l'ordre dominant dans l'espace des discours.

L'article du *Monde* instaure une dimension absente de l'article du *Guardian*. Elisa Perriguer fait de Beshwar le narrateur de sa propre expérience, mais aussi un témoin des conditions difficiles de la vie en Europe des personnes exilées en général. Il porte par exemple en sous-titre « *J'ai vu des gens devenir fous* ». En décalant le but de son voyage des buts imaginés pour les exilé·es – l'établissement en Europe, le passage en Angleterre –, la recherche de sa mère donne à Beshwar une forme d'extériorité par rapport aux conditions de vie dans les différents camps et par rapport aux conditions faites aux réfugié·es et exilé·es. Cette position le dote, dans le texte, d'une capacité d'agir et de réfléchir le traitement des exilé·es et ne le condamne pas à une position d'acteur sans distance. Elsa Perriguer préserve l'interstice que Beshwar Hassan crée dans le récit pour incarner le rôle du témoin oculaire : celui qui a vu et non uniquement celui qui a subi. Cette position est le produit de l'interaction entre la journaliste et Beshwar, médiée par le journal lui-même qui accorde sa confiance dans le récit de Beshwar et surtout dans sa capacité à voir et décrire les camps¹⁵². Cette position d'énonciation est performative à cette condition même que l'article la rende crédible et l'appuie. Cette position de témoin est en accord avec l'engagement politique de Beshwar dans la cause des exilé·es. Il dénonce par exemple l'absence de psychologues dans les camps et campements, remarque la similarité des traitements infligés aux exilé·es et la brutalité policière, et le fait qu'il soit inconcevable dans une Europe démocratique et maillée par des technologies efficaces de communication de « perdre » les gens. Au-delà de sa propre histoire, il tente de rapporter l'expérience des exilé·es en Europe aujourd'hui : l'attente, l'ennui, l'anormalité de la situation. Dans le récit rapporté par Elisa Perriguer dans *Le Monde*, cette place est, comme je l'ai dite, interstitielle. Elle fissure

¹⁵² Dulong, R. (1998). *Le témoin oculaire, les conditions sociales de l'attestation personnelles*. EHESS.

sans fracturer la cohérence du récit principal, celui de la séparation, de la quête et de la réunification. Mais elle existe, et la journaliste l'a préservée.

En revanche, aucune des versions publiées de l'histoire de Beshwar Hassan et de sa famille ne mentionne que la séparation des familles durant le parcours de migration est fréquente, un focus de l'Agence des Droits Fondamentaux de l'Union Européenne en septembre 2016 relève l'importance du phénomène. Devant son ampleur, des outils ont d'ailleurs été mis en place pour que les personnes puissent se retrouver¹⁵³. Dans ces conditions d'oubli de la constellation dessinée par les politiques migratoires européennes, l'histoire de Beshwar reste une histoire exceptionnelle et n'ouvre pas vers la possibilité d'une politisation du motif narratif principal : la question de la séparation des familles dans l'exil.

Les récits de l'histoire de la famille parus dans la presse opèrent une médiation entre l'imagination de l'exil comme condition individuelle et majoritairement envisagée sous la forme de l'épopée et de la quête¹⁵⁴. Ces oublis de la constellation dans laquelle ces histoires prennent sens sont aussi des oublis des médiations critiques par lesquelles les exilé·es peuvent être considérés comme des sujets historiques et non seulement des « héro·ïnes » ou des « victimes » – figures jumelles – accomplissant une forme de « destin ».

Le traitement journalistique de l'histoire de Beshwar Hassan et de sa famille met en relief les questions liées à la mise en circulation dans l'espace public de ces histoires et donc au travail de représentation de l'expérience de l'exil. Cette expérience est-elle partageable, quelles histoires sont audibles, quelle écologie de l'altérité alimentent-elles ? Ces questions se posent avec d'autant plus d'acuité dans un contexte social politique et culturel qui est aujourd'hui celui de « la crise migratoire » sur fond de panique morale à propos de l'immigration¹⁵⁵, où les exilé·es oscillent entre l'invisibilité et la surexposition dans l'espace public.

Dans ce processus, les exilé·es en transit, futur·es demandeur·ses d'asile, sont soumis·es à un régime du doute constant. Ce régime du doute se traduit par une exigence d'authenticité qui pèse sur l'ensemble de la vie. Ce doute porte d'abord sur la légitimité de la fuite et de la demande d'asile. Ce doute est alimenté par les accusations de dévoiement du droit d'asile par

¹⁵³ Voir l'initiative de la Croix Rouge « Trace the Face ». « Pour un état des lieux au moment de la séparation de la famille » : <http://fra.europa.eu/fr/news/2016/la-situation-actuelle-de-la-migration-souleve-un-risque-de-separation-des-familles>.

¹⁵⁴ Kaplan, C. (2000). *Questions of travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Duke University Press.

¹⁵⁵ Zygmunt, B. (2016). *Strangers at our door*. Polity Press.

des exilé·es en quête de protection sociale et d'avantages économiques. Cette différence entre « vrais réfugiés » et « faux migrants » entre en résonance avec la procédure d'asile elle-même.

Le point commun entre la médiatisation des récits d'exil et les procédures du droit d'asile est de confronter les exilé·es à une demande de production de l'authenticité de leur récit. Ce travail conduit à des injonctions contradictoires : dire le « vrai », mais dans des cadres narratifs – récits pour les juridictions du droit d'asile, récit d'épopée journalistique – qui empêchent *in fine* de se dire vraiment¹⁵⁶.

Cette exigence contradictoire, Beshwar Hassan, me l'a souvent présentée sous cette forme : on me demande de raconter mon histoire, mais personne ne veut entendre ce qui se passe vraiment. Souvent en disant cela il entendait aussi ce qui « vaut » vraiment la peine d'être raconté ou « ce qui compte pour moi » dans cette histoire. D'autres éléments semblent impossibles à rapporter dans ces cadres narratifs : par exemple ceux qui décrivent la corruption que génère l'économie du passage.

C'est là l'une des marques de la condition subalterne ne pouvoir habiter – au mieux – que les interstices d'un récit dont ne peut décider les cadres de production et de réception¹⁵⁷ et à la condition de ne pas heurter les représentations hégémoniques.

Les exigences d'authenticité s'imbriquent les unes dans les autres : authenticité du récit personnel, authenticité de l'expérience d'exil. Ces exigences émaillent aussi le discours des humanitaires qui insistent sur la réalité des épreuves et des motifs de départs. Elles sont parfois reprises comme des tactiques pour jouer dans les mailles des politiques locales d'accueil¹⁵⁸. C'est dans ce sens que nous pouvons comprendre l'insistance de Beshwar Hassan à se présenter, lui et les habitant·es kurdes du camp de La Linière comme « vrais réfugié·es ».

3.1.4. Raconter son histoire, produire des récits

« Même à travers les manifestations à première vue les plus hétéroclites, l'on se trouve toujours identique à soi-même (...) tout se ramène à une petite constellation de choses ».

Michel Leiris (1992) relisant *L'Afrique fantôme*, dans *L'âge d'homme*, Gallimard, 201.

¹⁵⁶ Saglio-Yatzimirsky, C. (2018). *La voix de ceux qui crient*. Albin Michel.

Mazzocchetti, J. (2017). Dire la violence des frontières dans le rapport de force que constitue la procédure d'asile. Le cas de Ali, de l'Afghanistan en Belgique. *Revue européenne des migrations internationales*, 33, 91-113.

¹⁵⁷ Spivak, G. C. (1988). Can the Subaltern Speak. Dans C. Nelson, & G. Larry, *Marxism and the interpretation of Culture*. University of Illinois Press, 271-313.

¹⁵⁸ Mazzocchetti, J., *op. cit.*

Il est toujours délicat de raconter les histoires des personnes exilées. Elles sont attendues par les autorités administratives qui auront à juger de leur véracité et du fait que les événements racontés, les faits exposés par les requérant au droit d'asile sont bien ceux qui donnent droit à une protection. Elles sont attendues par les journalistes et les militant·es, par les bénévoles sur les campements.

Plusieurs questions se posent dès lors que l'on « fait raconter » son histoire à une personne exilé·e qui demande refuge, la première est éthique, elle réside dans le fait même de « demander une histoire de vie » et les conséquences de la production du récit pour la personne qui se soumet à cette demande. Cette histoire est précieuse, elle va constituer une base non seulement dans le travail de redéfinition identitaire à l'œuvre dans le processus d'exil et de relocalisation, mais également dans le bras de fer juridique qui attend celui, celle qui veut obtenir un statut de réfugié·e. Faire raconter et se constituer en interlocuteur ou interlocutrice implique donc d'assumer une responsabilité dans la production du récit de vie à un moment où celui-ci est particulièrement fragile et chargé d'enjeux vitaux¹⁵⁹.

Raconter et faire raconter s'inscrit dans un processus relationnel régulé par une éthique de la relation¹⁶⁰, fondée sur la considération de ce qui est précieux pour l'autre, en l'occurrence ici son histoire. Dans le contexte du camp et en rapport avec les questions relatives aux mises formes narratives des histoires des exilé·es dans différents contextes administratifs et médiatiques que nous avons abordés, il me semble que la première exigence qui m'a été faite est celle de ne pas demander de raconter. La deuxième exigence a été celle d'ouvrir un cadre suffisamment souple pour permettre des pas de côté par rapport aux modèles narratifs hégémoniques¹⁶¹.

Histoire 1

Nous sommes avec Beshwar Hassan dans l'extension cuisine que Beshwar et ses frères ont bricolé pour leur mère Roonak. Nous sommes en juin, il fait beau. Nous préparons une émission de radio que nous avons prévu d'enregistrer à Lille dans quelques jours. J'allume mon enregistreur numérique. Beshwar me raconte la place de la musique dans sa vie. Il choisit le mode biographique. Je ne lui ai pas demandé de le faire même si ma première question concerne

¹⁵⁹ Laacher, S. (2018). *Croire à l'incroyable, un sociologue à la Cour nationale du droit d'asile*. Gallimard.

¹⁶⁰ Glissant, E. (2009). *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*. Gallimard

¹⁶¹ Maitilasso, A. (2014). « "Raconte-moi ta migration" : l'entretien biographique entre construction ethnographique et autonomie d'un nouveau genre littéraire. *Cahier d'études africaines*, pp. 213-214 et 241-266.

la manière dont il a appris à jouer du *saz*. Par ailleurs son histoire est très importante pour lui. Je décide de ne pas l'interrompre. L'histoire se déroule.

La famille Hassan habitait dans un village près de Mossoul, où ils et elles vivaient plutôt bien des produits de leur ferme. Leur mère, Roonak a été à l'université, c'est une femme de la ville, cultivée, elle a fait partie d'un chœur et continue à chanter. Elle rencontre leur père, s'engage dans les Peshmerga et ils s'établissent à la campagne. Lui est un bon chanteur, il est aussi sergent. Le grand-père de Beshwar sait jouer du *shimshal*, l'équivalent kurde du *ney*. À 4 ans, il lui offre un *duduk*, après l'école, Beshwar part dans la montagne avec son *duduk* garder les troupeaux de vaches et de moutons. Un jour son père revient d'Iran avec une guitare et il apprend à en jouer. La famille se réunit régulièrement en musique, surtout les vendredis soir et les fins de semaine.

Beshwar s'inscrit à l'université. Le soir, après les cours, il rejoint des ami·es et commence à jouer du *saz*. Pour payer ses études, il travaille en cuisinant dans une échoppe près de l'université. Il s'engage également dans plusieurs projets musicaux avec une troupe de théâtre amateur de la ville, il crée la musique des pièces et accompagne les acteurs et actrices depuis le fond de la pièce. Il joue du *duduk*, parfois du *ney*, du *oud* ou du *saz*. La troupe joue dans plusieurs villes irakiennes : Erbil, Slimani, Duhuk, il joue même une fois à Bagdad, avant la guerre. Il joue à Tikrit, connue pour être la ville de naissance de Saddam Hussein, c'était pour un festival, et c'était avant la guerre bien sûr.

À Erbil, il intervient également avec une organisation suédoise dans des camps de réfugié·es de la région.

Lorsque les combattants de l'ISIS commencent à attaquer les villages de leur région, Beshwar retourne au village pour soutenir sa famille. Finalement, les villageois·es, en sous nombre et mal armé·es, décident de fuir devant l'avancée des combattants islamistes. Deux des cousins de Beshwar sont tués. Les deux frères aînés de la famille, dont Beshwar, rejoignent l'armée kurde avec leur père. Beshwar explique qu'il a du mal à prendre les armes, et soutient les combattants en s'occupant de la cuisine. La situation difficile de la famille conduit le père de Beshwar à demander à sa femme et ses fils de s'exiler en Turquie. On ne désobéit pas au père de Beshwar, il est sergent. La famille quitte l'Irak pour la Turquie. Mais au bout d'un mois, la famille vit difficilement en Turquie, ce que Beshwar explique par une hostilité anti-Kurdes. Ils décident de prendre le chemin de l'Europe.

En arrivant en Grèce, les femmes sont séparées des hommes, la mère de ses fils. Les frères sont emprisonnés plusieurs jours. Lors de cet épisode, la famille est confrontée à la violence policière et à l'humiliation de l'emprisonnement. Beshwar avait réussi à emmener sa guitare, elle est cassée par les policiers grecs qui l'humilient en lui demandant de jouer pour eux. En sortant de prison, les frères mettent toute leur énergie dans la recherche de leur mère. Ils écument les camps de réfugié-es (70) avec comme seul indice, un prénom, Roonak, une photo un peu datée sur le téléphone cassé de Beshwar. Ils se retrouvent finalement dans la boue de Grande-Synthe au Basroch. Beshwar se décrit comme halluciné en arrivant sur le camp, au bout de ses forces et de son espoir, au bout de l'Europe aussi, mais mu par une espèce d'instinct vital. Une fois sur place, l'un des combats de Beshwar sera de tenter de convaincre les autorités d'organiser une voie de passage légal pour l'Angleterre.

Il n'y a pas un seul récit bien sûr, mais des récits dits et racontés dans des circonstances précises. La même histoire donne lieu à des récits différents selon les circonstances, des enjeux, des interlocuteur·ices, cet ensemble que nous pourrions appeler le dispositif de communication qui est un dispositif de production de récit adressé. Ici, nous préparions une émission musicale et la musique tient donc une place importante dans le récit. La guitare cassée dit la force de la violence, qui n'est pas qu'une violence physique, mais bien une violence humiliante, qui prend pour cible les pratiques qui humanisent¹⁶². Ces violences faites aux instruments, nous les retrouverons régulièrement dans les différents récits de Beshwar Hassan. Les rapports entre les récits médiatisés dans les presses nationales françaises et anglaises et le récit qu'il livre lors de notre entretien permettent de saisir quelque chose de la circulation des récits dans différents espaces de production-réception.

Le cas de Beshwar et de sa famille est particulier. Leur histoire compte dans le fait que le Basroch puis La Linière ne sont pas des camps comme les autres pour les frères et leur mère. Elle contribue aussi à façonner le personnage public de Beshwar : il est le fils aîné, celui qui a retrouvé sa mère, et celui qui a su raconter.

¹⁶² Je remercie Luis Velasco Pufleau d'avoir attiré mon attention sur l'histoire de ces violences musicales pendant la dictature grecque. Voir Solomos, M. (2019). 21 avril 1967, 11 septembre 1973 : que peut la musique ?, *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. Situations de violence extrême, L'éthique de la musique et du son. <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=899>.

Voir également Velasco-Pufleau, L. (2019). No sound is innocent. Réflexions sur l'appropriation et la transformation de l'expérience sonore de la violence extrême. *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, 23.

Grant Morag, J. (2014). Pathways to music torture. *Transposition*, 4, <https://journals.openedition.org/transposition>.

Cette histoire est la seule que je m'autoriserai à demander et raconter lors de cette recherche et cela sous deux formes organisées à partir de la place de la musique.

La première, l'Histoire 1, l'a été dans le temps de préparation à la réalisation d'une émission de radio en juin 2016 et la seconde, Histoire 2, après son passage sous la forme d'une co-écriture de la « biographie » de son *saz*. Outre les récits produits dans le cadre de la recherche elle-même, l'histoire de la famille est importante car elle existe sous la forme de récits déjà en circulation dans différents espaces lorsqu'il me la raconte, le camp bien sûr, et également les espaces publics français et anglais. C'est à travers l'entrelacement de ces histoires que je vous propose de continuer à découvrir Beshwar Hassan.

3.1.5. Le couple : Beshwar et son saz

*C'est quand l'objet devient « chose » c'est-à-dire absolument unique qu'il prend le plus de valeur. Mais sa fonction est alors moins d'être utilisable ou de représenter que de rassembler des évènements et des personnes*¹⁶³.

Histoire 2¹⁶⁴

Cette histoire commence sur une scène improvisée, fragile, sur le camp de Grande-Synthe. L'équipe d'Attacafa et quelques membres de la compagnie lilloise le Tire-Laine ont amené des micros et des ampli pour que les musiciens du camp puissent jouer lors de Nowruz, le nouvel an perse. L'idée est simple : soutenir l'expression des exilé·es du camp dont la grande majorité est kurde. Célébrer Nowruz est une manière de maintenir vivante une diaspora de l'exil, une manière de revendiquer une singularité musicale et une autonomie politique, y compris là, sur le camp, alors même que les droits fondamentaux des exilé·es sont malmenés. En ce jour de Nowruz, les aventures individuelles de l'exil et de la migration des habitant·es du camp se connectent à une histoire collective : celle de l'exil, de la spoliation et de la lutte du peuple kurde.

En cette occasion, des cabanes de bois qui s'alignent, coincées entre la voie ferrée et l'autoroute, les musiciens ont fait surgir des objets incroyablement précieux : leurs instruments. Parmi eux le plus importants de tous : un *saz*.

¹⁶³ Bensa, A., & Bazin, J. (1994). Les objets et les choses : Des objets à « la chose ». *Genèses*, 17, 7.

¹⁶⁴ L'Histoire 2 a été écrite pour le projet Displaced Objects coordonné par Alexandra Galitzine-Loumpet, voir <https://displacedobjects.com/2017/05/23/le-saz-beshwar-hassan-emilie-da-lage>. Il a été publié dans Alexandre-Garner, C. et Galitzine-Loumpet, A. (2020). *L'objet de la migration, le sujet en exil*. Presses Universitaires de Paris Nanterre, 303-306.

Le *saz* est un instrument à corde qui ressemble un peu à un oud ou un luth, mais en plus allongé. Il est fait d'un bois très tendre. Trop tendre, sans doute, pour la rudesse de la vie de réfugié sur le camp. Et d'ailleurs, ce *saz* n'a pas échappé à la violence. Il a pris des coups lui aussi, lors d'une bagarre. Mais en ce jour de Nowruz, il est là, sur la scène, réparé par Beshwar Hassan, joué pour les exilé·es.

La première fois que Beshwar a eu l'occasion de jouer de ce *saz*, c'était en janvier 2016 sur le campement du Basroch, un lieu de désespoir et de boue. Il gelait, l'ambiance était plus que morose. Un groupe d'hommes aux cheveux gris, des hommes qu'il ne connaissait pas, se sont approchés de la tente qu'il occupait avec sa famille. Ils lui ont fait ce cadeau magnifique, un *saz*. Ils avaient appris qu'il était capable d'en jouer. Beshwar ne les a jamais revus, sans doute avaient-ils rejoint l'Angleterre, terre promise, dans la nuit.

Dans la tente ou du thé chaud était servi aux exilé·es, le *saz* en main, Beshwar commença à jouer régulièrement. Dans ces occasions les gens chantaient et souriaient. Le son familier du *saz* avait ce pouvoir d'éclairer les visages des exilé·es et cela n'avait pas de prix. Une nuit, les mafieux qui régnaient sur le camp et pour qui justement toute vie est monnayable, déclenchèrent une bagarre et cassèrent le *saz*.

Heureusement, Beshwar réussit à le réparer à peu près, le son n'était plus si bon, mais il sonnait encore juste. Le maire de Grande-Synthe avec le soutien de Médecins Sans Frontières, pris la décision d'en finir avec ce campement insalubre pour ouvrir un nouveau camp avec des conditions sanitaires bien meilleures. Ce nouveau camp, appelé La Linière, était composé de petites cabanes en bois, Beshwar et ses frères bricolèrent les leurs pour aménager une cuisine pour leur mère, la poétesse Roonak. Dans cette cuisine meublée d'une grande table de bois, Beshwar pouvait jouer pour les exilé·es, les bénévoles et salarié·es de passage. Dans cet endroit, la musique avait ce pouvoir de cautériser un peu les plaies de l'exil, d'extérioriser la peine, de transformer les traumatismes du voyage en épreuves à surmonter ensemble. La musique permettait aussi le partage avec les bénévoles sans avoir à parler, sans avoir à partager du sens : la musique permet de partager un rythme, un ton.

Le *saz* avait le pouvoir de rendre les gens curieux. Chaque fois que Beshwar sortait son *saz* de son étui, un bénévole s'approchait pour lui poser des questions sur l'instrument, et Beshwar en

profitait pour expliquer le rôle de la musique dans la vie des Kurdes, en Irak et ailleurs. Beshwar expliquait que le *saz* était un instrument kurde, mais qu'il est encore aujourd'hui difficile pour les kurdes de faire reconnaître leur patrimoine culturel et musical. Il utilisait le *saz* et sa musique pour ouvrir des espaces de discussions et de compréhension de la situation spécifique des exilé·es kurdes, pour créer de la conscience.

Mais surtout, la musique qu'il jouait était sa peine. Si le *saz* sonnait comme la tristesse, c'est justement parce que Beshwar interprétait la tristesse et la peine de la longue histoire du Kurdistan, une histoire dans laquelle il s'inscrivait à coup de luttés et de combats, et dans l'épreuve de l'exil.

Avoir ce *saz*, savoir en jouer renforçait le pouvoir de Beshwar sur le camp, mais d'un autre côté, cela lui semblait déplacé. Il lui semblait parfois que les gens s'intéressaient plus à son *saz* qu'à ses droits.

Après Nowruz, Attacafa réussit à convaincre Ibrahim Maalouf, le trompettiste de jazz, de partager la scène un moment avec Beshwar. Il avait un concert prévu au Palais du Littoral, à Grande-Synthe et il s'était exprimé publiquement en faveur d'une politique de solidarité et d'hospitalité avec les exilé·es. Beshwar mesurait à la fois la chance, et la responsabilité qui lui était donnée de monter sur scène dans ces conditions. Or, son *saz* était un peu cassé, ce n'était pas idéal. Nous avons peu de temps et en urgence, Jules, un membre d'Attacafa, essaya de lui trouver un nouveau *saz*, et finalement lui prêta le sien. Un *saz* qu'il avait acheté lors d'un voyage à Istanbul... Un *saz* dont les cordes avaient été montées pour les gauchers... Beshwar n'avait plus le temps d'inverser les cordes. Il faut des heures de jeu pour accorder correctement et « faire » les nouvelles cordes d'un *saz*. Alors finalement, il décida d'utiliser son vieux *saz*. Après les répétitions, la chanteuse Yael Naim qui ouvrait le concert, demanda à Beshwar si elle pouvait venir sur le camp avec lui. Elle voulait comprendre. Beshwar l'a guidée dans le camp, et ils se sont arrêtés dans la cuisine de Roonak. Là, Beshwar commença à jouer, son frère, Dindar l'accompagna au daf et Yael Naim, émue commença à chanter en Hébreu. Sa voix claire emplit la petite cuisine et Roonak, se mit à chanter avec elle. C'était la première fois qu'elle chantait depuis qu'ils, elles avaient fui le Kurdistan.

De retour au Palais du Littoral, la pression commença à monter. 3000 personnes étaient là pour écouter Ibrahim Maalouf et Yael Naim. Beshwar devait monter sur cette scène immense. Son premier vrai concert professionnel, devant 3000 personnes et avec l'un des musiciens de jazz les plus connus du moment ! Ibrahim Maalouf l'a laissé commencer. Beshwar a entamé le morceau qu'il avait écrit pour sa mère lors de sa traversée d'une Europe inhospitalière. La trompette d'Ibrahim Maalouf construisait un tapis soyeux qui soutenait le *saz*, fragile et délicat.

Beshwar n'était plus seulement un réfugié, vivant dans les conditions précaires du camp, mais aussi un musicien. Le public pouvait partager la part sensible qu'il portait et le voir comme lui-même se percevait : un homme de culture et de responsabilité. Le *saz* dans ce moment précis ouvrait la possibilité d'un espace de reconnaissance. Le public pouvait le sentir, et pour tous, c'était bon !

Après ce concert, tout le monde sur le camp voulait entendre Beshwar. La vidéo YouTube du concert devint virale sur les réseaux sociaux des exilé·es et parmi les bénévoles et salarié·es du camp. D'autres musicien·nes, des ethnomusicologues, venaient sur le camp pour le rencontrer, jouer avec lui, l'enregistrer. Bien sur ces moments étaient de bons moments, mais en même temps, il avait envie de crier au lieu de chanter : il était sur le camp, sans liberté, et des gens venaient d'Angleterre librement pour jouer avec lui. Il avait cette impression que si sa musique était entendue, il était, lui, réduit au silence et à l'impuissance de l'encampement.

Un jour, l'un des musiciens anglais avec qui il avait sympathisé lui apporta un nouveau *saz*... Beshwar continua à jouer lors de concerts à Lille, à la Louche d'Or, à Wazemmes, par exemple, ou en Belgique, et sur le camp bien sûr. Un jour son *saz* fit le voyage vers l'Angleterre. Le *saz* passa le premier, quelques jours plus tard ce fut le tour de Beshwar. Depuis il continue à jouer pour défendre les droits des réfugié·es, en Angleterre, où il vient d'obtenir l'asile pour lui et sa famille. Il a même enregistré un album...



Figure 1. Beshwar Hassan en studio, photo donnée par B. Hassan pour la publication du texte dans Displaced Objects.

Beshwar et moi avons saisi l'opportunité ouverte par le projet Displaced Objects pour réfléchir à la mise en récit de notre rencontre sur le camp de La Linière.

La consigne d'écriture du texte était simple : écrire la biographie d'un objet de l'exil et participer à un projet collectif porté par l'anthropologue Alexandra Galitzine-Loumpet. « L'objectif du projet intitulé *Displaced Objects (D.O.)*, paraphrasant la désignation de *Displaced Persons (D.P)*, est de collecter de courts textes rendant compte d'objets singularisés par une expérience, celle de l'exil : déplacement des objets dans le temps, l'espace ou la mémoire; déplacement d'individus transportant des objets ; objets emblématiques d'une situation d'exil »¹⁶⁵. La tradition des « biographies » d'objets s'est développée en sciences sociales sous l'impulsion d'Arjun Appadurāi et d'Igor Kopitov¹⁶⁶. Arjun Appadurāi

¹⁶⁵ Voir Galitzine-Loumpet, A. : <https://displacedobjects.com/displaced-objects-fr/>

¹⁶⁶ Appadurāi, A. (1986). *The social life of things : commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press.

s'intéressait à la vie sociale des marchandises et, de là, à la constitution de leur valeur en reprenant le travail fondateur de Georg Simmel. Igor Kopitoff, dans sa contribution à la recherche collective, a tenté de saisir, à travers la reconstitution de la « biographie culturelle des objets », le processus de marchandisation comme une étape particulière de la vie d'objets au devenir marchandise pourrait-on dire. Ce faisant, il montre la variété des relations entre les humains et les choses, y compris au cours de la « vie sociale et culturelle » d'un objet particulier. Pour Igor Kopitoff, la reconstitution des biographies d'objets permet de mettre l'accent sur des processus et sur la manière dont la singularisation des objets advient en traversant des sphères d'échanges distinctes. Ce faisant, il ambitionne de montrer les processus sociaux et culturels d'une économie morale¹⁶⁷ qui préside au devenir marchandise. À quel moment un objet devient-il une marchandise? À quel moment cesse-t-il d'être une marchandise? Ces questions opèrent comme des révélateurs de culture. Igor Kopitoff a rencontré ces questions dès ses premiers travaux sur l'esclavage et on en mesure la pertinence à l'heure des débats sur les marchandisations des génomes, corps etc. Le *saz* de Beshwar n'est pas une « marchandise ». Néanmoins son histoire est marquée par la circulation de main en main, par une économie du don et donc d'abord une économie de la transmission. L'histoire que nous avons racontée n'est pas la biographie à proprement parler de l'objet, mais plutôt un épisode de sa vie. Un épisode-événement. En revanche, le récit prend la direction ouverte par Igor Kopitoff et à laquelle nous invite le projet, qui est de considérer les modalités de singularisation des objets, leur devenir-chose pour reprendre Jean Bazin et Alban Bensa, pour saisir quelque chose des cultures de l'exil. Celle-ci s'est mêlée à un intérêt pour les pratiques communicationnelles qui se déploient autour et avec les objets.

L'opportunité ouverte par le projet *Displaced Objects* a tout de suite résonné avec mon expérience de terrain, avec ma sidération de voir apparaître cet objet pour la première fois, mais aussi son importance dans l'organisation des moments musicaux sur le camp et hors du camp. Cet instrument recelait, à n'en pas douter, une force particulière dans le contexte du camp et cela me donnait une piste à explorer pour comprendre comment analyser les performances musicales.

La rédaction du récit, centré autour du *saz*, m'a permis de comprendre avec Beshwar Hassan, le rôle de son instrument et son histoire sur le camp, de confronter ma perception des situations

¹⁶⁷ Kopytoff, I. (1986). *The cultural biography of things: Commoditization as process*. Dans Appadurai, A., *op. cit.*, 64.

et son interprétation des relations intriquées de sa pratique musicale et de sa position de leader sur le camp. Il y a donc deux éléments à discuter ici. Le premier est le rôle de l'instrument et de la formation du couple Beshwar et son *saz* et le second, l'écriture à deux mains et à distance du récit du *saz*.

3.1.6. Le saz un instrument contesté et pris dans les enjeux esthétiques et politiques de la région

« Percevoir la constellation dans laquelle se trouve la chose signifie, pour ainsi dire, déchiffrer l'histoire que le singulier porte en lui en tant qu'advenu... La connaissance de l'objet dans sa constellation est celle du processus qu'il accumule en lui. »

Adorno, T. W. (2003). *La dialectique négative*. Payot, 201.

Le *saz* appartient à une famille de *luth* au long manche dont l'aire de diffusion correspond à la Route de la Soie, du Japon à l'Europe orientale¹⁶⁸. Le nom *saz* est un nom générique d'origine persane qui voulait tout simplement dire « instrument » et à fini par désigner toutes les variantes anatoliennes de cette forme de *luth*.

Cet instrument était propre aux bardes et aux nomades et il a ensuite gagné les villes pour acquérir une forme urbaine. Avec l'avènement de la République Turque, il a gagné le statut d'instrument national en Turquie, car il était l'instrument de la « musique populaire ». Mais le *saz* est également un instrument important pour les Alevi, groupe opprimé par la République Turque. Le *saz* est chez les Alevi un instrument sacré, baptisé « coran à cordes ». Il devient le support au développement d'une poésie philosophique. Les Alevi pratiquent un islam soufi, dans lequel le rituel tient une grande place.

L'ethnomusicologue kurde Barzan Yassin, professeur à l'université de Souleymani et lui-même joueur de *saz*, précise la place de l'instrument dans les musiques kurdes. Il fait partie des instruments à cordes répandus au Kurdistan, surtout sous l'une des ses formes le *tanbûr*, qui compte 6 cordes métalliques. Sa place dans la culture populaire kurde, est également liée à sa pratique par les communautés Yézidi et Alevi au Kurdistan. Instrument des plaines et des villes, alors que les instruments à vents comme le *duduk*, une petite clarinette, est celui des bergers qui

¹⁶⁸ Voir la présentation de l'instrument par Jérôme Cler pour la bibliothèque numérique de la Philharmonie de Paris : <http://digital.philharmoniedeparis.fr/0803254-musiques-turquie-saz.aspx>. Voir également Cler, J. (1995). « Saz », Encyclopédie de l'Islam, Brill éd., Leiden.

jouent avec son écho dans les montagnes. Le *saz* s'est imposé comme l'instrument des musiciens religieux, et a pris une place dans la musique profane et politique.

Le chanteur sans doute le plus connu du Kurdistan turc, mais qui développe un répertoire et un discours politique pan-kurde, Sivan Perwen, est un joueur de *saz* en exil. Il s'inscrit de manière revendiquée dans la tradition des bardes – *dengbêj* – paysans à la mémoire exceptionnelle et musiciens, qui passaient de village en village chanter les histoires et les chansons. Kendal Nezan, président de l'Institut Kurde à Paris, présente le *dengbêj* comme un agent efficace de la production d'une culture nationale kurde. Il transmet les histoires de lieux en lieux, et se fait garant d'une mémoire collective. Sivan Perwen active cet imaginaire national. Il est l'un des porte-voix de la résistance kurde. Sa musique est interdite en Turquie, en Iran et elle l'était en Irak, avant l'autonomie de la région. En Irak, sous le régime de Saddam Hussein, posséder une cassette de Sivan Perwen était passible d'une condamnation à mort. Des histoires rapportent que les kurdes irakiens enfouissaient ses cassettes et les déterraient pour les écouter. Le répertoire musical pan-kurde, porté par les musicien·nes en exil comme Sivan Perwen ou Nasser Razazi, a accompagné et s'est transformé dans la lutte politique. La création d'une identité musicale nationale pan-kurde est devenue un enjeu politique et esthétique. Des chercheur·ses et musicien·nes, comme Hooshang Kamkar, ou Nasser Razazi, théorisent les bases d'une « musique authentiquement kurde » et reprennent l'histoire musicale de la région pour faire émerger une singularité pan-kurde. Dans ce mouvement l'usage de la langue kurde¹⁶⁹ pour les paroles de chansons accompagnées au *saz* et privilégiée par les médias kurdes¹⁷⁰ qui diffusent, et investissent dans la production musicale, au détriment de formes musicales chantées dans les différents dialectes locaux, souvent sans accompagnement. La musique pan-kurde s'écrit aussi depuis les positions d'exil de certain·es artistes, qui tentent des synthèses musicales qui ont vocation de relier la diaspora kurde et sensibiliser des publics non kurdes.

¹⁶⁹ Il existe plusieurs langues kurdes : les formes principales sont le kurmandji, le sorani et dans une moindre mesure le *gorani* (*gorani* veut aussi dire chanson ce qui m'a troublé au début du travail : ce que j'interprétais comme une demande en langue gorani était en fait une demande de chanson tout simplement... La diversité est interprétée dans une perspective unitaire, comme le résultat des politiques de séparation, les chanteurs comme Sivan Perwer qui traduisent les différentes variantes sont des acteurs de ce mouvement d'unification et de revendication d'une langue kurde.

¹⁷⁰ Nous reviendrons sur l'importance des médias transnationaux kurdes.

Cette histoire du *saz* entremêle d'emblée l'histoire politique et culturelle de la région et les enjeux propres aux productions, en musique, des cultures nationales au XX^{ème} siècle¹⁷¹. Elle fait aussi du *saz* un des instruments des chanteur·ses et musicien·nes en exil, et nous entraîne sur le rôle politique dévolu à la musique dans des contextes où ils sont si présents.

3.1.7. Singularisations

Alban Bensa et Jean Bazin¹⁷², en conclusion de leur séminaire sur « la puissance des choses » reprennent la lecture par Lévi-Strauss de *l'Essai sur le don*. Ils reprochent à cette lecture de n'avoir pas pris au sérieux une piste ouverte par Mauss. Les objets donnés semblent garder la trace de leur possesseur·ses antérieur·es. C'est de cette trace qu'ils tirent une partie de leur « efficacité » d'objets donnés, reçus. Ils se singularisent dans le don et ne peuvent être réduits à leur valeur symbolique. Ils ouvrent une piste de recherche en s'intéressant aux pratiques de singularisation des objets qui, en sortant l'objet de sa classe d'objet commun et anonyme, lui donne la force d'une chose. Les tenant·es des études des cultures matérielles intéressé·es par les approches biographiques s'inscrivent dans ce vaste projet en étudiant les formes de singularisation des objets, leur transformation en « choses ». Thierry Bonnot par exemple suit des processus de patrimonialisation d'objets a priori ordinaires comme des ustensiles de cuisines, pour lui, « tenter de saisir la biographie d'une chose (ce qui) équivaut donc à étudier l'histoire de ses singularisations successives et des classifications et reclassements qu'elle subit selon les catégories socialement construites »¹⁷³.

Ces études ont permis de comprendre, la dimension proprement matérielle du monde social. Si je propose ici de suivre ce mouvement de considération de la manière dont le *saz* de Beshwar acquiert la force d'une chose, il serait sans doute simpliste de simplement *recentrer* la recherche sur l'objet. Je propose davantage de *décentrer* l'analyse pour saisir un couple, Beshwar et son *saz* et comprendre la singularisation conjointe du *saz* et de Beshwar Hassan dans leur rencontre et à travers les épreuves qu'ils affrontent et surmontent ensemble. Grâce au *saz*, Beshwar

¹⁷¹ Il existe de nombreux travaux sur le rôle de la musique dans la construction des identités nationales post-coloniales. Voir entre autre : Da Lage, É. (2008). Politiques de l'authenticité. *Volume !*, 6(1-2), 17-32.

Baily, J. (1997). The role of music in the creation of an Afghan National Identity, 1923-73.

M. Stokes (1997). *Ethnicity Identity and Music : The Musical Construction of Place (Ethnicity and Identity Series)*. Berg.

Aydin, Y. (2006). La fondation de l'École nationale turque : le « groupe des cinq » turc. *Etudes balkaniques*, 13, pp. 187-213.

¹⁷² Bensa, A., & Bazin, J., *op. cit.*

¹⁷³ Bonnot, T. (2002). *La vie des objets*. Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Ministère de la Culture, 18.

devient musicien sur le camp et grâce à Beshwar, ce *saz* devient autre chose qu'un simple instrument. Il devient le *saz* de Beshwar en même temps que Beshwar devient un joueur de *saz*. Particulier, il se dote d'une histoire propre et d'une puissance de rassemblement, cette puissance tient aux relations qui le lient à des histoires et s'actualisent dans des contextes précis : sa constellation.

3.1.8. « Corps-frontière »

Dans la biographie du *saz* de Beshwar, l'un des évènements porte une dimension particulière, il s'agit de la blessure infligée au *saz* lors de la rixe sur le campement du Basroch. Cette blessure rappelle celle que les policiers grecs ont infligée à sa guitare, et qui constitue avec la séparation de la fratrie de sa mère une autre expérience de la violence à l'arrivée en Europe, une expérience de la séparation et de l'humiliation. Le récit fait état de la manière dont la violence de la frontière s'inscrit dans le corps de celles et ceux qui la subissent. Cette inscription de la violence de la frontière dans le corps-matière de l'instrument entre en résonance avec la manière dont cette même violence prend pour siège le corps des exilé·es en transit. Cette violence est le produit des actions de ces policier·es, passeurs, mais elle n'est pas juste un accident de parcours. Elle est aussi constitutive de la situation de frontière et de la transformation contemporaine des frontières européennes. Camille Guenebeaud¹⁷⁴ dans un travail extrêmement bien documenté et appuyé sur un travail d'entretiens et de terrain important auprès de la police, mais aussi des médecins, des personnels humanitaires et des exilé·es eux·elles-mêmes, permet de comprendre comment le corps des exilé·es est particulièrement soumis à la violence de la frontière à Calais, mais cela vaut également pour Grande-Synthe. Camille Guénébeaud décrit la manière dont les corps des exilé·es à Calais se heurtent à une frontière qui s'est transformée peu à peu en dispositif de tri et de sélection dont le résultat est de confronter les un·es aux barbelés et aux clôtures matérielles ainsi qu'au risque de blessures, tandis que les autres pourront faire l'expérience d'une frontière fluide. Les blessures sont bien connues des médecins, elles sont « typiques » de la frontière.

Les instruments de musique, eux aussi, ont à passer la frontière et la passe dans des conditions très différentes. Sur le site d'Air France, les instruments de musique sont considérés comme des bagages spéciaux, comme les bagages volumineux, les armes à feu et les munitions. Des assurances particulières pour le transport des instruments sont proposées par les compagnies

¹⁷⁴ Guenebeaud, C. (2017). *Dans la frontière, migrants et lutte des places dans la ville de Calais*. [Thèse de doctorat, Université de Lille].

d'assurance, spécialisées ou non. Au cours du voyage ils peuvent être maniés avec plus ou moins de précautions.

Un instrument peut donc voyager en soute ou en cabine, tranquillement installé sur deux sièges réservés pour lui, dans un étui de protection. Tout dépend de sa taille, de son poids – la flûte légère ou le violoncelle ne sont pas considérés de la même manière – et des capacités de son ou sa propriétaire de lui assurer un voyage de qualité. Depuis quelques années, la lutte contre le trafic de certains bois exotiques, d'ivoire ou d'écailles de tortues, qui peuvent entrer dans la composition des instruments de musique anciens a engendré une surveillance et un contrôle douanier renforcé, l'établissement d'un passeport pour ces instruments spécifiques. Comme tous les bagages qui ne rentrent pas dans la norme de la valisette, il attire l'œil du douanier qui a tôt fait de remarquer l'étui gigantesque du violoncelle ou de la guitare ou du *kanun*. Il attire également l'œil du policier grec qui reconnaît la guitare, connaît sa fragilité, et la brise.

Le *saz* de Beshwar est d'abord un *saz* immobilisé, trop volumineux pour passer la frontière clandestinement avec son propriétaire. Il reste sur le campement du Basroch. Cette impossibilité à passer la frontière ouvre une autre forme de passage, celui de main en main, qui entraîne en retour une forme de responsabilité pour celui ou celle qui le reçoit et en reçoit le pouvoir. Il traverse finalement, grâce à la position sociale de Beshwar sur le camp, capable de ménager des trous dans la frontière, le temps de ce mois de septembre 2016.

Nacira Guénif-Souliamas forge cette notion de corps-frontière pour caractériser l'expérience particulière des personnes racisées en situation post-coloniale. En décrivant plus particulièrement l'expérience des exilé·es sans papiers, elle montre que le corps « *incarne la frontière que le migrant transporte avec lui et fait de celui-ci une frontière en soi, une cible mouvante, qui, quelques soient ses pérégrinations, sert à localiser la limite entre intériorité et extériorité, entre légitimité et illégitimité, entre légalité et illégalité* »¹⁷⁵. Cette notion de « corps-frontière » est articulée à la manière dont la frontière s'éprouve différemment en fonction de sa classe sociale, de sa nationalité, mais aussi de sa race et de son genre. Elle permet de penser la persistance de la frontière au-delà des points de passage précisément parce qu'elle s'inscrit dans les corps même, reconnus et potentiellement stigmatisés comme corps étranger, porteur d'altérité. Le *saz*, dans sa matérialité et sa forme, se laisse reconnaître comme

¹⁷⁵Guénif-Souliamas, N. (2010). 16. Le corps-frontière, traces et trajets postcoloniaux. Dans : Achille Mbembe éd., *Ruptures postcoloniales: Les nouveaux visages de la société française* (pp. 217-229). La Découverte, 222. <https://doi.org/10.3917/dec.bance.2010.01.0217>.

instrument « étranger » et dans, le cas du *saz* de Beshwar, dans le contexte du camp, lequel la frontière et son passage s'inscrit.

L'alliance du *saz* et de Beshwar permet l'ambiguïté des processus d'altérisation qui produisent des corps comme des corps-frontières. Le pouvoir de l'altérité se paye de la mise à l'écart et de formes de violences, mais ce pouvoir peut aussi être activé dans ce que Michel Agier nomme la politique des encampé·es. L'une des manières pour les 'encampé·es' est de reprendre la main du récit, de redessiner les frontières d'une constellation dans laquelle on peut s'inscrire.

La sociologue de la musique anglaise Georgina Born décrit la matérialité de la musique comme une matérialité « distribuée ». S'inscrivant dans la ligne des travaux d'Antoine Hennion, elle note l'importance de considérer « *l'agrégation de médiations sonores, sociales, corporelles, discursives, visuelles, technologiques et temporelles – un assemblage musical, ici compris comme une constellation caractéristique de ces médiations hétérogènes* »¹⁷⁶. Or, si l'une des étoiles s'éteint, c'est la constellation qui perd sa cohérence et son sens. Cette matérialité distribuée est donc très fragile, et elle peut être considérée dans le cadre des cultures matérielles de la migration. Paul Basu et Simon Coleman considèrent cette matérialité spécifique comme « (...) *en référence directe aux objets et aux mondes physiques, mais évoquant également des formes plus variées – multiples – d'expériences et de sensations qui sont à la fois incarnées et construites par l'interaction de sujets et d'objets. Ces interactions sont souvent à la fois émouvantes, en ce sens qu'elles suscitent des émotions, et, de surcroît, mouvantes, en ce qu'elles entraînent le mouvement à la fois de personnes et de choses, de sujets et d'objets* »¹⁷⁷.

3.1.9. De la curiosité à la production d'une identité kurde résistante

« *La vraie méthode pour se rendre les choses présentes consiste à se les représenter dans notre espace (et non à nous représenter dans le leur). [...] Il en va de même, en vérité, avec la contemplation de grandes choses du passé, comme la cathédrale de Chartres, ou le temple de Paestum, quand elle est couronnée de succès : elle consiste à les accueillir dans notre espace. Ce n'est pas nous qui entrons en elles, ce sont elles qui entrent dans notre vie.* »

Benjamin, W. *Paris, capitale du XXème siècle, le livre des passages*. LeCerf, 223-224. Traduction française en 1997.

¹⁷⁶ Ma traduction. Born, G. (2011). Music and the materialization of identities. *Journal of Material Culture*, 16(4), 376–388. <https://doi.org/10.1177/1359183511424196>.

¹⁷⁷ Basu, P. & Coleman, S. (2008). Introduction: Migrant worlds, material cultures, *Mobilities*, 3(3), 317.

Il faut imaginer l'aura que le contexte du camp donne au *saz* de Beshwar. Le *saz* est déjà un instrument peu habituel en France, d'emblée perçu comme un peu « exotique », davantage encore que le *oud*. Seuls quelques magasins extrêmement spécialisés en vendent en France et l'instrument ne s'apprend pas dans les écoles de musique ou les conservatoires. Par ailleurs, c'est un instrument de grande taille, dont la fragilité s'incarne dans la finesse du manche. Lorsqu'il apparaît, il rappelle que quelqu'un a emporté un tel instrument avec soi sur les routes de la migration entre le Kurdistan et l'Angleterre, avec ses violences. Ce contexte en fait immédiatement un objet précieux, qui appelle, intimide et impose le respect ou suscite la violence. Sur le camp la présence de cet instrument est même un peu sidérante. À La Linière au fil du temps, plusieurs instruments étaient pratiqués par des habitants du camp et il n'était pas rare que des musicien·nes de passage amènent des instruments : des guitares, de petites percussions. Deux instruments frappaient pourtant l'imagination des bénévoles et des travailleur·ses humanitaires, le *saz* et le *daf*, une percussion ronde au diamètre assez grand. Leur taille et leur évidente étrangeté aux musiques occidentales en faisait des instruments un peu miraculeux. De fait, ils exerçaient une vraie force d'attraction, que j'ai pu constater à plusieurs reprises.

La curiosité fascinée que le *saz* inspirait a ouvert des occasions pour Beshwar de revenir sur l'histoire mêlée du Kurdistan et de l'instrument et d'insister sur les épreuves que les kurdes, en tant que minorité, doivent affronter. Lorsqu'un·e bénévole, un·e salarié·e ou un·e militant·e lui posait des questions sur son *saz*, il le décrivait comme un instrument contesté. Pour lui, il est proprement kurde, mais aurait été approprié par le pouvoir Turc. Il note à plusieurs reprises dans nos rencontres qu'il est difficile pour les kurdes de faire valoir leur patrimoine culturel et il renvoie, à partir de la curiosité ouverte par le *saz*, à l'histoire du Kurdistan. Beshwar mobilise l'histoire complexe du *saz* et la politise en quelque sorte. Celle-ci entre en résonance avec l'énergie qu'il mettait à rendre sensible le camp de La Linière comme un camp kurde tout en accordant la cause kurde, les violences subies historiquement par les minorités kurdes, leur combat contemporain contre les djihadistes de l'État Islamique, à leur légitimité en tant que réfugié·es et à leur capacité à agir et résister.

Outre l'étrangeté de l'instrument dans les conditions de vie difficiles du camp, le *saz* est aussi un instrument peu connu des oreilles occidentales, il déclenchait donc des curiosités musicales et sonores. Comment sonne-t-il ? Et pour les musiciens parmi les bénévoles, comment les

cordes se pincent-elles, comment place-t-on ses doigts, comment frapper la caisse percussive ? Les moments d'interactions permettaient donc à Beshwar non seulement d'ouvrir la question de l'histoire sociale et culturelle de l'instrument, mais aussi d'occuper la place de celui qui montre comment s'en servir et le fait sonner, le rend non seulement visible, mais aussi audible. Le *saz* en quelque sorte distribuait des rôles et des places, et ouvrait des micro- espaces sensibles sur le camp.

Le *saz* a contribué à faire de Beshwar un partenaire d'action culturelle pour Attacafa et, faisant, de recherche pour moi. Il a renforcé son rôle de leader sur le camp en lui ouvrant des possibilités de rencontres, des espaces et des formes d'expression inaccessibles à d'autres exilé·es : scènes musicales d'où il est possible de prendre le micro, rencontres avec des musiciens et musiciennes par-delà la frontière fermée. L'art du récit et la capacité de Beshwar Hassan à s'instituer comme représentant légitime des exilé·es du camp, à se rendre indispensable a par ailleurs ouvert au *saz* sa place publique. Pour participer à ces aventures il fallait pouvoir tenir la scène, supporter la pression des spotlights. Beshwar Hassan, en racontant l'histoire de son *saz*, et en se présentant, grâce et avec lui, sur scène en a fait ce que nous pourrions appeler un « instrument public ». L'aura de l'instrument et le charisme de Beshwar se sont alimentés tout au long de leur passage sur le camp.

3.1.10. Les enjeux de l'écriture : la co-écriture comme modalité de la recherche

Le texte a été écrit à distance, via l'application de messagerie de Facebook. Dans un premier temps j'ai partagé avec Beshwar Hassan les consignes d'écriture du texte telles qu'elles sont énoncées sur le site *Displaced Objects* et je lui ai proposé d'écrire sur son *saz*, en essayant de partager l'idée de la biographie d'objets.

J'ai ensuite repris les éléments que je connaissais et je les ai organisés depuis ma perspective. Je me suis basée sur ma propre expérience et mes carnets de terrain ainsi que sur des entretiens menés avec Beshwar Hassan sur le camp. Il a ensuite repris le texte, ajouté des éléments, et mis en évidence plusieurs thèmes qui lui semblaient importants. J'ai ensuite « lissé » l'anglais et le style et nous avons opéré les dernières relectures.

Le travail d'écriture engagé avec Beshwar Hassan a été une manière d'ouvrir des alternatives à l'entretien classique et de faire émerger des savoirs partageables sur l'expérience de l'encampement.

L'un des éléments qu'il a introduit dans le texte est l'ambiguïté du pouvoir du *saz* ainsi que l'attraction qu'exerçait ses qualités de musiciens. Il y exprime son désarroi devant le pouvoir de l'objet lui-même et de la musique face à l'absence de pouvoir que lui a semblé lui conférer son statut d'être humain, théoriquement « avec des droits ».

Hannah Arendt, dans *Nous autres réfugiés*¹⁷⁸, faisait état, de manière désenchantée, de la nécessité pour les réfugié·es de travailler leur « célébrité » face à l'absence de reconnaissance et de sécurité que confère le simple fait d'être humain. J'avais observé le rôle des habiletés de musicien, et de la possession du *saz* qui permet de les exercer, dans les phénomènes de considération de la place de Beshwar Hassan sur le camp, son accès à un pouvoir d'expression lié à la construction de son statut de « représentant » des réfugié·es kurdes. Ces observations ont été confirmées par Beshwar, mais il leur donne une dimension particulière. Tout d'abord il valide la place importante de la musique, mais il la replace dans son expérience de réfugié qui se voit dénier ses droits humains sur la base de sa seule humanité. Celle-ci ne suffit décidément pas. L'autre élément ajouté par Beshwar Hassan a été la manière de qualifier la musique comme « sa peine » et d'opérer ce travail d'identification entre sa tristesse et sa musique.

Le travail en co-écriture m'a permis de limiter les possibilités de sur-interprétation. Il a aussi ouvert un espace réflexif partagé sur ce pouvoir du *saz* et de la musique en contexte de violence à la frontière¹⁷⁹. L'exercice d'écriture a servi de médiation à la discussion sur ce que nous avons observé depuis nos positions respectives. Cette phase de discussion est particulièrement importante dès lors que l'enquête n'est pas réduite à l'établissement d'une collection de faits, mais comprise comme un travail d'interprétation et de production de textes, de discours voire, dans ce cas précis, de récits. Dans un premier temps, la production du texte a donné un cadre à la mise en œuvre d'un processus de production et de validation des savoirs, ce cadre a d'emblée été orienté par la perspective de la publication. Ce travail rejoint, à une échelle très « micro » et peu formalisée dans le cadre d'un protocole de recherche, celui que Joëlle Le Marec a observé de l'usage de la photo-ethnographie dans le cadre d'une recherche participative sur la qualité des sols au Sénégal. Les photographies prises par les différent·es acteurs et actrices de la recherche devenaient le support de la discussion, des objets de médiation dans la production de savoirs partagés et cela dans le cadre des choix nécessaires à l'organisation d'une exposition de ces photos. « *Se recrée ainsi un ensemble de processus d'élaboration, de validation et de*

¹⁷⁸ Arendt, H. *op. cit.*

¹⁷⁹ Ce premier exercice de co-écriture a donné naissance à un projet de collaboration de l'écriture d'un article pour un ouvrage collectif sur la question de la musique et de la violence. Voir Da Lage, E. (2020). Making music in exile and fighting border violence, *Violence : An International Journal*, FMSH.

publication de savoirs, légitimés à une échelle certes restreinte mais qui est celle à laquelle sont éprouvés pleinement les enjeux de la recherche menée »¹⁸⁰.

3.1.11. Travailler la forme du texte ensemble

Le texte permet aussi de travailler sur une forme éditée et publiée et donc prendre en considération non seulement le savoir co-produit à proprement dit, mais le fait qu'il s'agisse d'un savoir particulier, mis en forme pour être partagé avec des publics autres que le chercheur ou la chercheuse elle-même.

En nous invitant à réfléchir sur le caractère toujours polyphonique du texte de Sciences humaines et sociales, Yves Jeanneret insiste sur le fait que « *comprendre les façons de faire demande d'abord de réfléchir à ce que signifie faire texte. Il faut aller au-delà d'une approche du savoir comme une collection d'idées et envisager la construction écrite par laquelle il s'exprime, dans notre société, avec ses dimensions d'inscription, de manifestation visuelle, inscrites dans la matérialité des supports, portées par la logistique des transferts et des reprises. Pour comprendre en quoi le chercheur est auteur, il faut le penser comme éditeur, comprendre comment il met en place les multiples ressorts d'une image du texte et exerce ainsi, vis-à-vis de multiples discours sociaux, la fonction d'éditeur, ce métier qui consiste à décider de la forme et de la littéralité d'un texte (Souchier, 1997) »¹⁸¹. C'est cette autorité-là qui est partagée avec Beshwar Hassan dans cet essai d'écriture.*

Ce partage de l'autorité réside également dans l'économie de la visibilité et de l'invisibilité dans laquelle le texte s'inscrit : qui faisons-nous apparaître comme acteurs et actrices, quels sont les phénomènes, et partant les acteur·rices, que nous invisibilisons. Les consignes de publication d'un texte court obligent à opérer des choix drastiques dans ce qui est raconté ou tu. Nous avons partagé ces choix. Le premier de ces choix, là aussi à envisager à travers les consignes de la publication de raconter la biographie d'un objet est la mise en récit du couple Beshwar et son *saz*, est l'équilibre que nous souhaitons donner à leur relation. Le *saz* est pris d'emblée dans sa relation avec Beshwar Hassan, il nous fallait ensuite décrire l'agentivité du *saz*, prise dans cette relation. Il nous a semblé important de ne pas déséquilibrer la relation au risque d'opérer une relativisation des places et des formes d'action. Pour ma part, si les théories de l'acteur réseau forment une partie du soubassement de l'écriture du texte qui invite à penser

¹⁸⁰ Jankowski, F., Le Marec, J., Defives, B., Tania, K.-W., & Neyra, M. (2015). Photo-ethnographie et élaboration collective de savoirs. Le cas d'un programme interdisciplinaire et participatif au Sénégal. *Techniques & Culture*, 64, 244.

¹⁸¹ Jeanneret, Y. (2004). Une monographie polyphonique. Le texte de recherche comme appréhension active du discours d'autrui. *Études de communication*, 27, 4-4. <https://doi.org/10.4000/edc.183>.

l'agentivité des non humains, y compris dans le choix d'un vocabulaire qui invite à la considérer, il ne m'apparaît pas possible d'opérer des équivalences entre les formes d'agentivité et d'activité des humains et des non humains. Je reprends assez à mon compte la critique à la théorie de « l'acteur réseau » sur les limites de la relativité des positions entre humains et non humains au risque de perdre le sujet, de se passer de l'analyse des processus de subjectivation à l'œuvre. La variété des situations rencontrées obligent pourtant à penser les « assemblages » à partir des positions inégales des acteurs et actrices. La métaphore du réseau entraîne en quelque sorte un « aplatissement » du social et son hétérogénéité révélée ne présente plus d'aspérités, d'inégalités. Dans l'écriture d'ailleurs, Bruno Latour mobilise souvent la métaphore de la mise à plat. La dimension métaphorique est extrêmement importante dans son travail, jusqu'à parfois dissoudre l'objet même de la description dans sa métaphore¹⁸². Enfin, le modèle de « l'acteur réseau » est un système total, solide et puissant une matrice pour penser l'ensemble des phénomènes sociaux, et surtout la production de collectifs et le travail, stratégique, nécessaire à stabiliser leurs « modes d'existence ». L'ambition affichée est d'ailleurs à cette hauteur : refonder la sociologie ou bâtir une anthropologie de la modernité, etc. C'est pour cela que la métaphore est nécessaire dans le travail de Bruno Latour. Les métaphores sont médiatrices et permettent de subsumer des situations et des activités pourtant irréductibles les unes aux autres, une sorte de transfiguration du social productrice de sens et ouvrant l'imagination. Elle est aussi un puissant outil de séduction intellectuelle se déployant dans un style audacieux et facétieux. Une force, mais qui dans certains cas risque d'affaiblir la description des modes différents d'action des objets.

Pour Beshwar, qui ne partage pas avec moi de cadre théorique à proprement parler, mais qui analyse finement les situations dans lesquelles des jeux de pouvoirs sont à l'œuvre, il était intéressant de comprendre cette agentivité du *saz* en relation avec sa propre position sur le camp. Toutefois, il est hasardeux d'envisager la relation entre le *saz* et Beshwar comme une association stratégique, un « enrôlement » de l'objet. Le pouvoir de la relation se constitue en situation, et Beshwar le réfléchira au fil de la transformation progressive de sa place sur le camp¹⁸³. Le pouvoir « arrive » parce qu'une constellation d'événements, d'acteurs et d'actrices se dégage d'une situation.

¹⁸² Je ne reprends pas à mon compte toutes les critiques faites à la théorie de l'acteur réseau en général et au travail de Bruno Latour en particulier, mais pour une approche de la critique de la métaphore du réseau voir Quéré, L. (1989). Les boîtes noires de Bruno Latour ou le lien social dans la machine. *Réseaux*, 7(36), 95-117 et Dubois, M. (2007). « La construction métaphorique du collectif : dimensions implicites du prêt-à-penser constructiviste et théorie de l'acteur-réseau ». *L'Année sociologique*, 57(1), pp. 127-150.

¹⁸³ Pour une critique de la pensée de l'acteur stratège dans l'ANT voir Quéré, L. (1989), *op. cit.*

Il me semble donc plus fructueux de penser à partir de la relation, qu'à partir du réseau, et de restituer le pouvoir de cette relation davantage que d'envisager un pouvoir d'agir « distribué » dans l'association de Beshwar et son *saz*. La pensée de la relation a un avantage, qui est celui de préserver la singularité des membres de la relation tout en permettant de dépasser la binarité de l'opposition sujet/objet.

Enfin, l'écriture de ce texte, le cadre de la publication, et son régime – celui du récit –, ont ouvert des possibilités pour dépasser l'injonction à la « vérité » et laisser une place à l'imagination. Le récit du don du *saz* par exemple est un récit de Beshwar. Il m'avait raconté cette histoire lors d'un entretien, et l'a validé dans le récit produit. Mais la forme est délibérément celle du conte. La structure narrative : un cadeau « miraculeux », capable de donner du pouvoir à celui qui le reçoit est classique des contes, et nous avons qualifié à dessin l'Angleterre de Terre promise. Cette structure du texte qui laisse le magique, le conte voire le mythe s'infiltrer et créoliser le texte de recherche permet de connecter avec la manière dont les expériences de traversées de l'Europe sont racontées et expérimentées à travers leurs mises en récits par de nombreux exilé·es qui mobilisent des figures d'exilé·es comme Moïse et sa traversée de la mer Egée. Le recours aux mythes et aux contes laisse une place au voile et au trouble entre la fiction et le réel, une tentative de rupture dans les épistémologies sédentaires.

L'expérience de la co-écriture pour un écrit de recherche qui n'est pas normé de la même manière qu'un article scientifique ou qu'un ouvrage a réellement ouvert la possibilité du partage de l'autorité. En effet, les normes d'écriture de l'article de recherche sont trop liées à des savoirs et des savoir-faire professionnels des chercheur·ses en sciences sociales et rendent difficile le partage de l'autorité sur l'écriture. Là le texte pouvait s'affranchir de ces normes formelles, mais également de la question de l'explicitation d'un cadre théorique nécessitant des références théoriques partagées, qui répondent à des exigences d'évaluation par les pairs et de validation du savoir. Ces normes sont nécessaires au fonctionnement d'un monde scientifique, et permettent aux textes, et partant des savoirs scientifiques de circuler, d'être discuté dans les

communautés de pratiques scientifiques, mais elles rendent difficile l'expérience de la co-écriture¹⁸⁴.


Loin de vouloir disqualifier les formats sous lesquels s'élabore la recherche en sciences sociales, et la recherche scientifique tout court, l'expérience de la biographie du *saz* peut donner l'occasion de réfléchir à la variété des textes de recherche qu'il est possible de produire, et à la façon dont les liens et chemins qui se tissent entre eux finissent par dessiner un ensemble de textes et de formats, avec leur épaisseur historique, qui ensemble produisent le sens de la recherche et gardent vifs les liens entre les mondes.

3.2. Constellations numériques¹⁸⁵

« Car aucun réseau social ne saurait rétrécir : aussi sélectif soit-on dans le tri de ses « ami-es » ou de ses followers, les cercles ont toujours tendance à s'élargir. Or, avec la prolifération des connexions, se multiplient les filtres et les typologies. La fonction « liste » de Twitter en témoigne. Alors qu'elle vise à lutter contre la cacophonie du fil chronologique des tweets en isolant des groupes de personnes du bruit ambiant de la timeline, elle sert aussi, en deuxième instance, à explorer les modes de classement des autres pour étoffer ses propres catégories et multiplier ses points d'entrée. Ainsi, les hiérarchisations sont alternativement fermantes et ouvrantes : chacun construit son petit système d'autorité, mais les autorités se branchent tôt ou tard les unes sur les autres pour former de vastes systèmes étoilés. »

Merzeau, L. (2013). Twitter, machine à faire et défaire l'autorité. *Médium*, 34, 171-185. <https://doi.org/10.3917/mediu.034.0171>.

3.2.1. De la réflexivité

I am a human looking for humanity 

¹⁸⁴ Dans le cadre d'un programme de recherche de la MSHS de Paris « Musiques et violences », nous avons été plusieurs à tenter des co-écritures avec des musicien·nes ou des acteurs et actrices culturelles, mais nous avons dû renoncer à partager entièrement l'autorité du texte pour assumer la responsabilité de nos références et de la partie plus « théoriquement classique » du travail. La mention « écrit avec la collaboration de Beshwar Hassan » a été choisie plutôt qu'une double signature. Le sujet est classique en anthropologie qui est devenu une discipline d'expérimentation de multiples manières d'écriture l'expérience de terrain.

¹⁸⁵ Cette partie a fait l'objet d'un article paru dans la revue RFSIC, il a fait l'objet d'une discussion avec Beshwar Hassan avant sa publication. Voir Da Lage, É. (2019). L'exil en musique. Partager des « moments musicaux » sur Facebook, une pratique communicationnelle. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*. <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/rfsic/6648>

Introduction Facebook de Beshwar saz.

Comme tout écrit, les écrits sur Facebook ou sur d'autres réseaux sociaux numériques produisent de la réflexivité chez celui ou celle qui écrit et peut voir et revoir sa production, en consultant son journal par exemple. Alexandre Coutant et Thomas Stenger¹⁸⁶ analysent le potentiel réflexif de Facebook au regard de la notion de technique de soi, développée par Michel Foucault dans une série de conférences et de cours donnés en 1982¹⁸⁷. Les « techniques de soi » identifiées par Michel Foucault permettent d'ouvrir un espace de réflexivité via différents supports et techniques d'écriture de soi, à la fois pour soi et pour les autres. La perspective de Foucault est intéressante non seulement dans le cadre d'une analyse de la réflexivité des pratiques d'écriture sur les réseaux sociaux numériques, comme le propose Alexandre Coutant et Thomas Stenger, mais surtout parce qu'il articule cette analyse à celle de ce qu'il nomme les matrices d'expériences comme la folie, la sexualité, nous pourrions y ajouter ici l'exil.

Alexandre Coutant et Thomas Stenger établissent les convergences entre les outils techniques d'écriture de soi proposés par Facebook ou d'autres réseaux sociaux numériques et ceux décrits par Foucault et utilisés pendant l'antiquité grecque : possibilité de consigner le quotidien et de relier des événements à des « humeurs » via la publication de « statuts », l'articulation dans les profils des utilisateurs d'éléments disparates, et fragmentaires, et la possibilité ouverte de produire un récit incorporé et adressé à partir de ces fragments.

Chez Beshwar Hassan, ce travail expressif de constitution de soi pour des autres se manifeste à plusieurs niveaux, dans la constitution de son profil tout d'abord, et ensuite via l'écriture de *posts* agençant textes, vidéos ou photos.

Durant la période étudiée, il utilise trois pseudonymes différents. Le premier « Beshwar Hassan », est celui de son compte durant son passage à La Linière et de ces premières semaines en Angleterre. Beshwar n'est pas le prénom de son état civil, mais son « nom de réfugié », celui qu'il s'est donné au cours de son voyage, par facilité dit-il, plus facile à prononcer¹⁸⁸. Ce recours à des noms et des prénoms d'emprunt est une pratique courante chez les exilé·es en transit, et dans ce cas, la possibilité de l'usage de pseudonymes sur Facebook s'articule une pratique hors

¹⁸⁶ Coutant, A., & Stenger, T. (2010). Processus identitaire et ordre de l'interaction sur les réseaux socionumériques. *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, 1, 45-64.

¹⁸⁷ Foucault, M. (1994-2001). *Dits et écrits. Tome 2 : 1976-1988*. Gallimard.

¹⁸⁸ C'est le nom que j'utilise dans mes communications avec lui et celui que j'utilise dans cet article.

ligne qui renvoie aux politiques de surveillance et de désidentification-identification propre à de nombreux·ses demandeur·ses d'asile. Quelques semaines après son passage, il change de pseudonyme pour celui de Besh W. Walker et met en scène son identité d'exilé via le recours à la métaphore du marcheur, et du passant. Il utilise le diminutif Besh de Beshwar, par lequel il était constamment appelé sur le camp de La Linière. Une fois l'asile obtenu il devient, « Beshwar saz », pseudonyme construit sur le rapport quasi homothétique qu'il entretient avec son instrument¹⁸⁹, mais qui est aussi en phase avec ses projets professionnels dans la musique, il en profite pour réintroduire son prénom kurde « Jutyar » entre parenthèses.

Il a renseigné les autres éléments de son profil et il fait varier les phrases et citations qu'il affiche dans l'introduction, détournant la proposition de Facebook d'y inscrire une courte biographie. Les citations et réflexions proposées le définissent à partir de trois propositions souvent articulées : le pacifisme, le pouvoir de réunion de la musique et l'humanisme. C'est le cas, par exemple de celle qui décrit « Beshwar saz » comme humaniste et pacifiste, la citation (en exergue du paragraphe) est traduite en arabe et elle est suivie d'une série d'*emojis* figurant un cœur, une poignée de main, une fleur, et le signe de la victoire. Il affiche d'emblée son plurilinguisme en utilisant les deux langues de communication : l'anglais, l'arabe, ainsi que le langage imagé propre aux communications électroniques et interprétable, dans le contexte plurilingue dans lequel il évolue, comme le souci d'être compris et de faire apparaître ce souci comme un élément de son profil. C'est au fur et à mesure de sa maîtrise et de ses usages de Facebook, qu'il intègre les *emojis*, ou les innovations du réseau comme la *story*...

Une fois en Angleterre, il donne également les liens vers son compte Instagram, peu actif et son compte YouTube sur lequel il a mis en ligne plusieurs créations musicales, un clip en noir et blanc réalisé sur le camp de La Linière dans son cabanon et dans lequel il joue du *saz*, pendant que son frère l'accompagne en utilisant la table comme percussion, et un autre clip qui revient sur l'un des événements majeurs de son expérience : le moment où il a été séparé de sa mère en Grèce en arrivant en Europe et dont il a perdu sa trace plusieurs mois avant de la retrouver sur le camp de La Linière. Facebook lui permet donc, au fur et à mesure de son parcours et de ses usages numériques croisés, d'agrèger différents espaces expressifs¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Voir Da Lage, É. & Hassan. (2017). B. *Story of the saz*. Displaced Objects, accessible à : <https://displacedobjects.com/2017/05/23/le-saz-beshwar-hassan-emilie-da-lage/>

¹⁹⁰Allard, L., & Vanderbergue, F. (2003). Express yourself ! Les pages perso. Entre légitimation technopolitique de l'individualisme expressif et authenticité réflexive peer to peer. *Réseaux*, 117(1), 191-219.

Sa photo de couverture a également varié au fil du temps, mais renvoie systématiquement aux deux éléments qu'il constitue comme des invariants de son identité sur Facebook : son passage par le camp de Grande-Synthe et son activité de musicien, y compris une fois passé en Angleterre. En changeant de nom de profil pour « Beshwar saz » par exemple, il a adopté pour photographie de couverture, une photographie de répétition d'un concert au Palais du Littoral pendant lequel Ibrahim Maalouf l'avait invité sur scène pour un duo¹⁹¹. La photo de la scène, éclairée par les projecteurs, montre Beshwar Hassan, assis avec son *saz* à la main, entouré des musiciens pendant qu'Ibrahim Maalouf s'adresse à eux. Cette photo renvoie à un moment important de son histoire sur le camp, mais aussi à une expérience valorisable dans les mondes de la musique dans lesquels il entend se professionnaliser en Angleterre. La mention « travail » est restée stable. Elle est renseignée par « art musical », et il a également renseigné son lieu d'habitation d'abord Grande-Synthe puis Rushden puis Londres, et le lieu d'où il vient. Il a choisi Mossoul, la ville où il a été étudiant et non le village de la maison familiale. Le profil Facebook de Beshwar Hassan est donc investi comme lieu de production de soi lié à son parcours d'exil, une identité qui place la musique et l'engagement comme éléments centraux dans ce travail d'écriture et de présentation de soi. La flexibilité de la plateforme lui permet de maintenir sa présence en ligne tout en faisant place au processus de négociation identitaire à l'œuvre dans son parcours d'exil et à la façon dont il entend le présenter à son réseau de sociabilité en ligne. Les photos de profil associées varient, mais le montre parfois le *saz* à la main. Pseudo et photo sont les deux éléments les plus importants dans la communication car ils sont ceux qui s'affichent dans les *posts* et sont donc le plus visibles, ce sont par ailleurs les éléments qui s'intègrent dans les fils des autres utilisateurs et matérialisent la présence de Beshwar Hassan dans leur quotidien, même sans avoir besoin de consulter son profil.

Alexandre Coutant et Thomas Stenger, en s'appuyant sur leurs propres travaux et sur le travail de Jean-Claude Kaufmann, relativisent le potentiel réflexif des réseaux sociaux numériques, ils en pointent les risques de dispersion et d'immédiateté. La dispersion est liée à la façon dont l'algorithme de Facebook lie les éléments épars, intervenant dans le travail de mise en cohérence des fragments publiés. Ce « risque » doit être mesuré non seulement au regard de la

¹⁹¹ Cet événement a été important pour Beshwar Hassan, il lui a permis de rencontrer un musicien internationalement connu, il lui a ouvert la possibilité de se produire devant 3000 personnes et de prendre la parole au nom des exilé·es en transit kurdes du camp de La Linière, validant publiquement son double statut de musicien et de représentant des exilé·es de Grande Synthe.

position sociale des usager·es¹⁹², et de la mosaïque d'usages repérables en ligne¹⁹³, mais aussi, si l'on suit la proposition de Michel Foucault jusqu'au bout, au regard des dispositifs de gouvernementabilité des sujets. Dans ses cours au Collège de France de 1983, Foucault retrace son parcours intellectuel et pédagogique en dégagant les trois pans de son travail comme l'analyse successive des trois axes des matrices de l'expérience, qu'il s'agit en dernier lieu de penser ensemble. Le premier axe est la formation des savoirs et des pratiques de véridiction, le second, celui de la normativité des comportements et des technologies du pouvoir, et le troisième celui de la constitution des modes d'être du sujet à partir des « techniques de soi », soit une pragmatique du sujet.

Sur Facebook, Beshwar Hassan peut déployer une mise en récit fragmentée, trouée et lacunaire, qui échappe aux formes hégémoniques de mise en récit de l'exil imposées via les techniques de gouvernementalité des « indésirables » notamment dans le cadre de la procédure d'asile. Ces cadres imposent des récits biographiques cohérents et vérifiables, imposent de se présenter comme individu victime et cela dans des cadres contraignants, toujours au risque de ne pas être cru et cela tant en France qu'en Angleterre¹⁹⁴. L'autre forme hégémonique du récit d'exil, nous l'avons vu, est celui de la quête ou de l'épopée, validant l'imagination de l'exil comme condition individuelle¹⁹⁵ et imposant une mise en intrigue tendue vers l'obtention des papiers, d'un statut ou la réussite d'un passage. Nous avons vu que Beshwar Hassan thématise cette pression du récit. Pour Myriam Revault d'Allonnes, relisant Paul Ricœur, les vies invisibles sont celles où sont empêchées la médiation entre l'homme et l'homme : la communicabilité; et la médiation entre l'homme et lui-même : la compréhension de soi. Le pouvoir de raconter et se raconter ou, à l'inverse, être mis·e dans l'impossibilité de raconter et de se raconter organise des places et capacités de prendre part au monde social¹⁹⁶. Pour les personnes exilées rencontrées, cette question peut être déplacée. Ce n'est pas tant l'impossibilité de « se raconter », que l'obligation à se raconter sous les modalités du récit biographique ou celles des récits des épreuves et des violences subies qui organise les places et les capacités à prendre part au monde

¹⁹² Granjon, F., & Denouël, J. (2011). Présentation. Penser les usages sociaux des technologies numériques d'information et de communication. Dans : Denouël, J., & Granjon, F. (Eds.), *Communiquer à l'ère numérique : Regards croisés sur la sociologie des usages*. Presses des Mines. doi :10.4000/books.pressesmines.395.

Le Caroff, C. (2015). Le genre et la prise de parole politique sur Facebook. *Participations*, 12(2), 109-137.

¹⁹³ Bastard, I., Cardon, D., Charbey, R., Prieur, C., & Cointet, J.-P. (2017). Facebook, pour quoi faire ? Configurations d'activités et structures relationnelles. *Sociologie*, 8(1), 57-82.

¹⁹⁴ Laacher, S. (2018) *op. cit.* ; Woolley, A. (2014). *Contemporary Asylum Narratives : Representing Refugees in the Twenty-First Century* (2014^e éd.). Palgrave Macmillan.

¹⁹⁵ Kaplan, C., *op. cit.*

¹⁹⁶ Revault d'Allonnes, M. (2016). *Temps et politique*. Presses de Sciences Po.

social¹⁹⁷. C'est souvent à cette injonction contradictoire : devoir se raconter, mais dans un cadre qui l'empêche en partie et fait violence que les personnes en demande d'asile sont confrontées. Lors de nos entretiens, Beshwar Hassan a souvent dit ce paradoxe : « tout le monde veut que je raconte, mais je ne peux pas raconter ce qui compte vraiment, ni qui je suis et ce que je veux faire ici » Beshwar Hassan, entretien réalisé le 15 mars 2016.

Ces formes narratives enferment le récit dans ce que Michèle Leclerc Olive nomme des « épistémologies sédentaires » qui se caractérisent par « *une série de présupposés naturalisés, de clichés descriptifs comme la notion d'identité narrative*¹⁹⁸ ; et par les tyrannies de la continuité¹⁹⁹, par la probabilisation du monde²⁰⁰ ou par l'entretien d'une cloison étanche entre fiction et "non-fiction"²⁰¹ »²⁰².

Si l'on suit cette proposition de Michèle Leclerc Olive, c'est précisément dans le caractère fragmentaire que réside l'ajustement de la plateforme aux épreuves particulières traversées par Beshwar Hassan. L'architecture technique de Facebook organise le retour sur son expérience de l'exil autrement qu'à travers les cadres et dispositifs narratifs habituellement imposés comme le récit de vie ou la biographie cohérente. L'écriture de soi sur Facebook ne passe pas par une mise en intrigue obligée, mais plutôt par une succession d'interventions dans un espace commun, semi-public, sous la forme de partages de moments festifs, de commentaires de l'actualité, de réflexions personnelles, de relais de publications jugées partageables et communicables, prises dans le flux discontinu de la plateforme, une manière de construire une présence dans le monde, sur laquelle il peut faire retour en consultant son journal, attestée par les commentaires de son réseau, davantage que devoir produire un récit cohérent de soi.

Dans ce processus la musique joue, pour Beshwar Hassan, un rôle particulier, tant dans la première phase, celle du passage par le camp de La Linière et dans la seconde partie de son expérience, celle de sa vie en Angleterre. Les rencontres, les performances musicales enregistrées sur le vif ou retravaillée et postées sur YouTube et partagées sur Facebook, sont

¹⁹⁷ Voir également le très beau texte de Nisrine Al Zahre qui définit dans ces conditions le silence comme une résistance : Zahre, N. (2016). Tout nu, la tête haute. *Esprit*, 426 (7-8), 112-115. <http://www.jstor.org/stable/44135699>

¹⁹⁸ Leclerc-Olive, M. (2009). 19. Enquêtes biographiques entre bifurcations et événements. Quelques réflexions épistémologiques. Dans : Michel Grossetti éd., *Bifurcations: Les sciences sociales face aux ruptures et à l'événement* (pp. 329-346). La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.bessi.2009.01.0329>

¹⁹⁹ Leclerc-Olive, M. (2014). Au-delà des épistémologies sédentaires. *Parcours anthropologiques*, 10(1), 24-45.

²⁰⁰ Leclerc-Olive M. (2014). Décider sur les marchés financiers. Eléments pour une critique de la raison probabiliste. *Communications*, 95 : 65-95.

²⁰¹ Leclerc-Olive, M., *idem.*, 38.

²⁰² Leclerc-Olive, M. (2018). Transmettre l'expérience, une priorité ? *Journal des anthropologues*, hors-série, 38.

des performances partageables, qui lui permettent de se mettre en scène tout en passant sous silence l'inénarrable de l'expérience du camp, trop dégradante ou les difficultés administratives et le vide de l'attente propre à la demande d'asile.

3.2.2. Un travail d'écriture de soi, attesté par le réseau

Si Facebook organise la chasse aux « faux profils » et développe ses techniques d'authentification et de moralisation des publications, le régime principal de vérification et de validation du travail d'écriture de soi produit par les usagers est celui de la validation par ses ami·es, via l'abonnement, les likes, et les commentaires.

Le travail d'écriture de soi est validé en quelques sortes par les échanges entre Beshwar et ses ami·es qui réagissent à ses statuts en les confirmant via des commentaires qui « valident » son expertise musicale – « *great* », « *you made my day* », ou son courage dans l'adversité et sa capacité à transmettre une émotion « *so moving* », « *keep going* », « *I admire you* » en commentaire à une vidéo le montrant en train de jouer sur le camp par exemple.

Ce processus de validation peut être rapporté, pour en évaluer le potentiel capacitant, à celui auquel Beshwar a fait face durant sa demande d'asile et en tant que migrant indésirable en Europe. Ce régime, nous l'avons déjà mentionné, est celui de la suspicion sur les motifs de l'exil, du doute constant. Ce doute porte d'abord sur la légitimité de la fuite et de la demande d'asile. Ce doute est alimenté par les accusations de dévoiement du droit d'asile par des migrant·es en quête de protection sociale et d'avantages économiques et entre en résonance avec la procédure d'asile elle-même et les épreuves de vérification auxquelles elle soumet les demandeurs d'asile.

Dans ce contexte, l'existence d'un espace d'auto-publication comme Facebook permet d'échapper, en partie, aux injonctions formelles qui pèsent sur le récit d'exil. Il permet également d'ouvrir un espace d'écriture de soi dans lequel les épreuves de vérification liées à la demande d'asile et au doute pesant sur sa parole en lui substituant un autre régime de validation, celui de la reconnaissance, même faible, via le commentaire ou le *like*. Dans ce contexte, les critiques qui portent sur les exigences d'authenticité que les réseaux sociaux numériques font peser sur les sujets peuvent être réévaluées. Il nous faut comprendre plus finement les différences entre des modes de production de l'authenticité dans les différents espaces d'expression de soi qui ne sont pas rabattables entièrement les uns sur les autres. Ils peuvent, en fonction des différents régimes de production de l'authenticité dans lesquels évoluent les

usager·es et la manière dont ces différents régimes se combinent, produire des formes de tyrannie redoublée, accentuant les injonctions à la transparence, ou au contraire permettre une pluralisation des espaces d'expression de soi. Nous défendons ici que ces questions ne sauraient être résolues en général, mais constituent des éléments de problématisation des usages des réseaux sociaux numériques.

3.2.3. Mettre en scène des rapports aux lieux de l'exil

Facebook encourage à se localiser en mettant à disposition des usager·es des outils de géolocalisation par exemple, mais également en encourageant le partage de photos personnelles et de mise en scène de soi dans des lieux identifiables. De fait, Facebook est l'un des lieux de mise en scène de rapports, parfois ambigus aux lieux de l'exil.

a. Corps musicien/corps migrant : acter de sa présence au monde

« *HERE I am on stage with such a nice person Ibrahim Maalof played some music...* »²⁰³

Beshwar Hassan, Facebook, le 9 avril 2016

Lorsque Beshwar Hassan rédige ce *post*, il vit sur le camp de Grande-Synthe depuis plusieurs mois. Ce *post* accompagne la vidéo d'un duo avec le trompettiste de jazz Ibrahim Maalouf sur la scène du Palais du Littoral de Grande-Synthe. Beshwar Hassan est assis au centre du cadre, la tête penchée sur son *saz*, il porte un pull un peu doré, sur le côté Ibrahim Maalouf est un peu caché par le clavier en premier plan, sa trompette à la main.

Les photos et vidéos, celles du concert avec Ibrahim Maalouf particulièrement, montrent Beshwar Hassan en train de jouer de la musique, instrument à la main. Elles contrastent avec les représentations des « corps migrants » pris dans l'attente du passage, souvent invisibilisés. Ces images, à ce moment de son histoire personnelle, rendent visibles, à la fois pour lui et pour ses ami·es, une manière qui lui est propre d'être en action, et surtout présent, comme le souligne la casse en majuscule du mot « *HERE* ». Cette présence en dignité est d'autant plus importante que son corps est malmené sur le camp, soumis au régime de l'attente, assigné aux espaces liminaux. Son corps et celui de son *saz* sont par ailleurs, nous l'avons vu, un « corps-frontière »

²⁰³ La faute sur le nom d'Ibrahim Maalouf a été faite par Beshwar Hassan qui ne le connaissait pas avant de partager la scène avec lui. La rencontre a été organisée par une association intervenant sur le camp. Il a pris la mesure de la notoriété d'Ibrahim Maalouf en préparant le concert, en voyant le public, et au fur et à mesure de l'étonnement et de l'admiration que cette rencontre a suscité.

au sens de Nacira Guénif-Souilamas. Ces « corps-frontière », bloqués et discriminés à la frontière, mais aussi dans la ville même via sa mise à l'écart, la rudesse policière, et la place qui leur est assignée, apparaissent, le temps du concert, comme créatifs, capables de mettre en forme des émotions, d'occuper l'espace de la scène et de produire une musique écoutable et partageable, sur laquelle se règle l'un des musiciens de jazz les plus célèbres du moment. Cette corporéité partagée sur les réseaux sociaux est une forme de résistance à la dynamique de discipline et de soumission des corps migrants dans la dynamique des camps²⁰⁴. Cette résistance est revendiquée par Beshwar Hassan, via cette affirmation : « *je suis là* », mais il en note également les limites. Quelques jours après avoir partagé une première fois la vidéo du concert avec Ibrahim Maalouf, il la partage à nouveau, en notant que si jouer sur scène de cette façon, partager ses émotions et permettre au public de faire l'expérience de la beauté du monde, était un rêve pour lui depuis son plus jeune âge, il a joué sur scène en tant que réfugié et non en tant qu'homme libre dans le monde. La succession de ces deux posts permet de constater la réflexivité de Beshwar Hassan sur sa situation, Facebook est dans ce cas l'un des lieux de constitution et de partage de cette réflexivité.

Le *post* se termine en faisant référence à une promesse faite à celles et ceux qui l'ont aidé, de réaliser son rêve et de créer sa propre musique. Cette promesse partagée en ligne est l'une des modalités d'une réflexivité qui passe par l'exposition de soi reliée à des engagements à agir, tournée vers des futurs possibles, performative. Si le *post* acte de sa condition et rend compte de la réflexivité de Beshwar Hassan, il ouvre également vers des futurs dans lesquels il en sera libéré, il est aussi un acte d'engagement vis-à-vis de son réseau social en ligne.

b. Partager la découverte de l'Angleterre en musique

An old church in Derbyshire

1300 before made it by William Conqueror (the Duke of Normandy)

And I played this keyboard, (image de clavier) I forget what's the name actually

Sound is amazing first time in my life

It looks great seeing new things in my life

Cheers (image de bocks de bière)

Beshwar Hassan, 8 octobre 2016

²⁰⁴ Galitzine-Loumpet, A. (2016). Habiter l'Exil. Le corps, la situation, la place. Dans S. Lequette, & L. V. Delphine. *Décampers! La découverte*, 116-129.

L'un des événements du parcours de Beshwar Hassan est le passage réussi en Angleterre. Ce « passage » s'est accompagné de nouveaux types de *post* : les *Facebook live* le montrant en voiture, musique à fond et chantant en train de rouler dans différents lieux : périphérique de Londres, « country anglaise ». D'autres *post* relataient des « premières fois » liées à la pratique musicale. Les supports de ces *post* pouvaient être des photos et *selfies* ou des cartes qui permettent la localisation de la pratique et les réseaux affinitaires qui le soutiennent. Il partage également ses participations à des concerts, souvent donnés pour des organisations caritatives ou des ONG de soutien aux réfugié·es. Sur Facebook, il affiche auprès de ses ami·es sa découverte de l'Angleterre en musique, en utilisant les possibilités techniques de la plateforme, par exemple le recours aux cartes de localisation ou les *live*. Ces technologies attestent autrement que par sa parole ou des photos sa présence au Royaume-Uni, elles ont également un côté ludique assumé.

Ces *post* permettent de partager la joie d'une mobilité retrouvée ainsi que des formes d'appropriation et de subjectivation des lieux. Les *Facebook live* sous la forme de road movies dans la campagne anglaise ou sur le périphérique de Londres sont des moments de partage avec son réseau d'un moment de joie. Plusieurs ami·es commentent, en *live* également, en se décrivant en train de chanter également, rient, commentent la voix de Beshwar. Ces moments permettent de partager la manière dont l'expérience de la mobilité, en construisant le point de vue sur les paysages traversés, ainsi que la musique qui les colorent et leur donne une consistance sensible sont des formes de subjectivation des lieux et des paysages, une manière de s'y inscrire au présent et dans la dynamique relationnelle et intersubjective du réseau social.

c. Relocaliser la mémoire et partager un attachement malgré tout

« Making music round the fire at Glastonbury festival. Remembering playing round your fire Beshwar – some of the mud here is approaching Basroch standards. But it's all drying and we get to go home at the end. »

Dan, a friend of Beshwar, le 22 juin 2017

Commentaires :

E: Not as good as dancing in Jungle but getting there

Besh W. Walker : Yes you are right E., in Jungle was so different still I have the video of dancing

E: Me too Besh

B. W.W : Can you send it to me and I send mine too (*emoji* souriant)

E: I am searching my iPad now

B. W. Walker: Thank you (*emoji* souriant)

Michel Agier présente la mémoire des exilé·es comme une mémoire « délocalisée »²⁰⁵, faite d'une litanie de noms de camps qui constituent les lieux de transit. Or, sur Facebook au contraire, il est possible de voir s'afficher des lieux liés à des rencontres et des souvenirs. Les photographies repartagées permettent de lier les noms de ces camps aux rencontres et aux liens qui s'y sont tissés et peuvent se maintenir à distance à travers la communication médiatisée. Les commentaires attestent que ce souvenir restera gravé dans la mémoire de celui ou celle qui la poste et la partage, et Facebook permet de retrouver ou de maintenir des liens.

La photo repartagée vient attester que le passage, y compris dans ces lieux de transit impersonnels peut avoir des résonances dans le temps, peut être digne d'être remémoré. L'usage du repartage des « souvenirs » suggérés par le réseau social lui-même, la mobilisation des mémoires des téléphones portables et autres appareils d'enregistrement permet de comprendre comment cette mémoire est travaillée par la technique²⁰⁶.

Sur les camps, nous avons pu observer que les moments musicaux sont quasiment systématiquement filmés ou photographiés et se conservent dans les albums des téléphones portables. Ces images sont prises avant toute intention de montage ou d'usage, même si elles peuvent être partagées très rapidement et parfois même faire l'objet d'un *live* avec la famille ou les ami·es à distance. Si ces moments sont systématiquement captés, c'est bien parce que leur potentiel mémoriel est en quelque sorte presque instinctivement perceptible par les exilé·es ou par celles et ceux qui assistent à ces moments.

Myriam Revault d'Allonnes²⁰⁷ rappelle comment Paul Ricœur insiste sur la capacité pré-narrative de ce que nous appelons « une vie ». Il se demande quels sont les points d'appui que le récit, indépendamment de sa forme, peut trouver dans l'expérience vive de l'agir et du pâtir. Le récit s'adosse toujours, pour Ricœur, à une expérience vécue. Or dans certaines situations

²⁰⁵ Agier, M. (2011). « Je me suis réfugié là ! ». *Le sujet dans la cité*, 2, 90-99.
<https://doi.org/10.3917/lhdlc.002.0090>.

²⁰⁶ Akrich, M. (1994). Comment sortir de la dichotomie technique/ société. Dans B. Latour, & P. Lemonnier. *De la préhistoire aux missiles balistiques : l'intelligence sociale des techniques*. La Découverte.

²⁰⁷ Revault D'Allonnes, M., *op. cit.*

ou certaines circonstances, ces points d'ancrage peuvent disparaître. Dans ce cas, on peut être mis·e dans l'impossibilité de raconter et de se raconter. Les photos, vidéos enregistrées peuvent constituer ces points d'ancrage.

Par ailleurs, partager et repartager les moments musicaux active et rend possible à dire un attachement à la vie sur le camp peu compréhensible au regard de la dureté des conditions de vie. Ce rapport-là participe à édifier « *une autre mémoire du camp, celle qui s'est construite dans sa fréquentation par les individus qui l'habitent et qui appelle une définition en termes de lieu de vie* »²⁰⁸. Ainsi, plusieurs *posts* s'organisent autour du partage de photos ou de vidéos de moments musicaux sur le campement du Basroch ou celui de La Linière par Beshwar Hassan ou ses ami·es.

Les photographies et vidéos de moments de performances musicales sur le camp, qu'elles se déroulent dans l'intimité relative des abris, autour d'un feu, ou lors de mini-concerts improvisés témoignent qu'il a été possible de vivre et d'habiter dans la précarité des campements. La mémoire partagée est celle de la capacité des exilé·es à transformer la précarité et la violence de la situation en créant des espaces-temps musicaux interstitiels, pendant lesquels le fait d'être ensemble peut prendre le pas sur la violence. Par ailleurs, certains *posts* lient ensemble la célébration de la capacité des exilé·es à supporter les conditions de la vie sur le camp au « pouvoir » de la musique elle-même à transformer l'espace et l'appréhension du temps, à forger des liens forts dans l'émotion et le moment partagé au même rythme. Enfin, les *post* qui s'appuient sur les moments partagés entre exilé·es, bénévoles et aidant·es sur le camp sont également l'occasion de célébrer un potentiel particulier de la musique à rendre possible des cosmopolitismes sensibles²⁰⁹.

Le statut de ces *posts* changent bien sûr au fil du temps et prennent, une fois la famille passée en Angleterre, leur dimension mémorielle.

Cette mémoire du camp se produit dans les interactions en ligne, mais elle peut également être réactivée par l'algorithme de Facebook qui propose des souvenirs, parmi lesquels les vidéos et photos partagées, *posts* les plus commentés ou « événements marquants ». L'algorithme de Facebook participe donc à cette construction mémorielle, proposant à Beshwar Hassan lui-

²⁰⁸ Puig, N. (2008). Entre villes et camps : musiciens palestiniens au Liban. *Autrepart*, 45, 59-72.

²⁰⁹ Le fait de prêter ce pouvoir à la musique ou de définir la musique comme « un langage universel » est une caractéristique des discours commun sur la musique, relayés par des musicien·nes, des amateur·rices et cela indépendamment des travaux scientifiques, menés en anthropologie de la musique et de la communication qui prennent le contre-pied de ces affirmations.

même ou à ses ami·es des « souvenirs » du camp. Ces propositions ont été saisies par Beshwar Hassan lui-même ou par certain·es de ses ami·es comme des occasions de partage pour réactiver la mémoire de ces moments musicaux.

Ces activités communicationnelles liées à la production d'une mémoire des épreuves subies par les exilé·es, mais aussi des moments de joie, de résistance et d'émotion partagées, inscrites dans les lieux habités du transit, permettent de tisser des « relations épaisses »²¹⁰, qui engagent moralement les personnes dans une communauté éthique qui implique des responsabilités à l'égard des autres membres.

Cette communauté éthique, travaillée par le cadre technique de la plateforme, ne recouvre pas l'ensemble des ami·es de Beshwar Hassan sur Facebook, mais seulement celles et ceux qui sont pris·es dans cette activité de production mémorielle en ligne. Facebook rend ce travail visible auprès des réseaux d'ami·es de celles et ceux qui le réalisent. De fait, sur Facebook, le travail de mémoire du passage de Beshwar Hassan par le camp de Grande-Synthe, et sa capacité à l'habiter en musique se constitue en réseau. La valeur de son passage par le camp, y est attesté par les *posts* de ses ami·es qui partagent leurs souvenirs avec lui et leur propre réseau social.

d. Nostalgie stratégique

Sur le camp, Beshwar Hassan a utilisé les possibilités techniques de « remontage » de Facebook pour réaffirmer à plusieurs reprises son leadership et l'ancrer dans l'histoire du camp. Dans ce processus, il s'est appuyé sur les possibilités techniques de Facebook en repartageant une photo le montrant en train de jouer autour d'un feu sur le campement du Basroch. Il signale dans son *post* que cette photo avait été postée initialement sur le mur d'un de ses ami·es, un travailleur humanitaire, et sur le mur de sa mère Roonak. Le *post*, d'emblée chargé de la circulation de l'image de mur en mur, est l'occasion pour Beshwar Hassan, de mettre en scène la solidarité qui régnait sur ce campement, malgré les conditions de vie effroyables. Lors de la publication de ce *post* Beshwar Hassan vit sur le camp de La Linière qui vient de changer de gestionnaire. Les dynamiques d'encampement et de contrôle se renforcent et Beshwar Hassan, qui reste l'un des leaders et des personnages influents du camp, proteste contre ces nouvelles règles. Il va jusqu'à menacer de mobiliser les exilé·es présent·es sur le camp pour le quitter et recréer un campement. À cette époque, dans les ami·es de Beshwar Hassan figurent des personnels de la Ville de Grande-Synthe, des travailleurs humanitaires ou des bénévoles de différentes organisations en plus, bien sûr, d'autres exilé·es vivant sur le camp. Ce *post*, pris dans les enjeux

²¹⁰ Margalit, A. (2002). *Ethics of Memory*. Harvard University Press.

de pouvoir qui structurent la vie sur le camp peut être interprété comme une tentative de production d'une forme de nostalgie stratégique articulée à la menace du projet de l'abandon de La Linière par les exilé·es. Cette dimension est invisible au chercheur, à la chercheuse hors de l'engagement ethnographique sur le camp et illustre l'une des limites possibles d'une ethnographie en ligne qui ne peut saisir la pluralité des modes d'adresses indépendamment des contextes et événements vécus hors ligne.

3.2.4. Des publics de l'exil et de ses épreuves

L'interface de Facebook privilégie « le fil » de discussion dont l'affichage est central et constitue la fonction principale de la plateforme. Le fil organise, grâce à un algorithme, les publications visibles par les usager·es. Les *posts* de Beshwar apparaissent donc sur le fil de ses « ami·es » en fonction de l'algorithme de Facebook qui priorise les *posts* affichés. La construction du « soi en ligne » s'opère, eu égard à la configuration du réseau de sociabilité électronique au sein duquel elle prend forme²¹¹, et elle est médiée par l'interface technique de la plateforme. Cette interface technique renforce la visibilité des *posts* de Beswar Hassan auprès de certain·es de ses ami·es qui seront plus à même de pouvoir commenter et interagir par exemple.

Son profil agrège deux catégories principales « d'ami·es », des ami·es kurdes appartenant à la diaspora, vivant principalement en Angleterre, dont des membres de sa famille, et des militants et des militantes d'associations humanitaires ou d'organisations en lien avec la cause des réfugié·es vivant en Europe et en Amérique du Nord. Il publie principalement en anglais et certains *posts* sont bilingues, en kurde et en anglais. Ses ami·es interagissent principalement en anglais, mais parfois également en kurde²¹² ou en arabe. Son compte Facebook est donc un espace de publication et d'écriture de soi pris dans un cadre particulier, celui de son exil et de son engagement dans les activités de support aux exilé·es tant pendant son passage sur les camps de Grande-Synthe qu'après son passage en Angleterre. Il utilise Facebook comme l'un des lieux de constitution de son personnage public : celui d'un exilé kurde, musicien et engagé. Un espace partiellement maîtrisé, nous le verrons dans la dernière partie, et cohérent, qui s'organise autour de ses activités musicales, souvent mêlées à ses activités militantes.

²¹¹ Denouël, J. (2011). Identité. *Communications*, 88, 75-82. <https://doi.org/10.3917/commu.088.0075>.

²¹² Il y a plusieurs langues kurdes, la plupart du temps c'est le kurde *sorani* que les ami·es de Beshwar utilisent.

a. **Des liaisons numériques**

Les travaux portant sur les parcours d'exil forcés en Europe montrent que l'une des violences propres à ces parcours est celle de la production des exilé·es en indésirables²¹³. Ce processus s'appuie sur des pratiques de séparation, séparation de ses biens, mais aussi de ses ami·es, de sa famille à l'occasion de la multitude des procédures de tri et de gestion des personnes exilé·es, séparation d'avec le reste de la société via des mises à l'écart spatiales et sociales. Beshwar Hassan a enduré des séparations multiples dans son parcours. Séparation d'avec les paysages du Kurdistan, d'avec son père et ses ami·es, de ses activités sociales d'abord, puis en arrivant en Europe, il a vécu une série de violences : vol de ses affaires personnelles, bris de son instrument de musique par des policiers grecs, séparation d'avec sa mère. Enfin, l'autre coupure importante est celle de la difficulté à communiquer à défaut de pouvoir le faire dans sa langue. Beshwar Hassan parlait un peu anglais en arrivant en Europe, mais le changement de statut entre l'étudiant lettré et musicien à celui d'exilé, indésirable, voyageant de camps en espaces de transit, devant s'exprimer dans une langue encore mal maîtrisée renforce la mise à l'écart²¹⁴. Bien sûr les camps et les centres sont aussi des espaces de haute sociabilité, mais des sociabilités particulières, marquées à la fois par une éthique de la vie en transit²¹⁵, le caractère éphémère des présences et la compétition pour le passage. Dans ce contexte, le compte Facebook devient un espace tiers, articulé aux épreuves du passage, mais ouvrant un potentiel de maintien des liens à distance et de résistance face aux séparations multiples.

La famille est passée en Angleterre en deux temps, trois des frères de Beshwar et sa mère sont passé·es en juin 2016 et il est passé lui, avec le dernier frère, en septembre. Durant l'été, il a donc été séparé de ses frères et de sa mère. Durant cette période, Facebook a été utilisé avec

²¹³ Michel Agier, *op. cit.*

²¹⁴ Sur le travail autour des langues, voir les travaux réalisés dans le cadre du projet LIMINAL (coord. Alexandra Galitzine-Loumpet et Marie-Caroline Sagio-Yatzimirsky: <https://liminal.hypotheses.org/>).

²¹⁵ Djigo S., *op. cit.*

d'autres moyens de communication à distance, comme une manière pour les frères de maintenir des formes de présence à distance²¹⁶.

Ces formes de présence à distance ne remplacent pas la présence physique, bien sûr, et l'aspect relationnel et semi-public de Facebook n'est pas propice au déploiement d'une intimité familiale propre à la coprésence. Durant cette période, c'est plutôt l'expression du manque qui a pris le pas dans les publications consacrées à la famille. La musique a particulièrement été utilisée par les frères pour s'adresser des moments de jeu au *saz* enregistrés sur le vif avec une éditorialisation sous la forme de l'adresse « *For you my brother* ». Le plus jeune des frères, Mohammed a utilisé Facebook pour affirmer son admiration pour son frère Beshwar. Il a ainsi partagé son désir de s'entraîner et en jouant du *saz* à « devenir comme lui ». La relation des deux frères est dramatisée par la distance et l'incertitude qui continue à peser sur le passage de Beshwar Hassan et ce drame familial est rendu semi-public sur Facebook. Ces échanges musicaux semi-publics témoignent du rôle de la musique dans la fratrie et la mettent en scène. La valeur de la liaison ainsi maintenue, mais également l'intensité de l'épreuve de la séparation est attestée en quelque sorte par sa mise en scène publique, et la prise à témoin des ami·es de la fratrie.

Enfin, Facebook est un lieu de tissage et d'entrelacement des réseaux de Beshwar Hassan. L'usage de l'anglais ou du sorani, mais aussi de l'arabe, y compris en utilisant les changements d'alphabet, lui permet d'articuler plusieurs réseaux et formes de sociabilités en ligne et lui donne la possibilité d'y maintenir des liens dans différentes langues. Facebook anticipe ces communications plurilingues et propose une fonction « traduction automatique ». Celle-ci n'est pas fiable et ne fonctionne pas pour le sorani. Cela maintient pour les différent·es locuteur·rices une forme d'opacité possible dans la communication, tout en rendant visible aux différentes relations de Beshwar Hassan l'existence des autres. À la distinction classiquement faite entre liens forts et liens faibles, ainsi qu'entre différentes catégories d'ami·es, « intéressant·es », « utiles » ou « vrai·es »²¹⁷, se tissent d'autres distinctions liées aux lieux traversés et aux

²¹⁶ Il ne s'agit pas ici de faire de la famille Hassan une famille qui entrerait dans le grand paradigme des « migrants connectés » (voir Diminescu, D. (2010). Migrants connectés. T.I.C., Mobilités et migrations. *Réseaux*, 159.) liés par une même culture de la mobilité instrumentée par les technologies de l'information et de la communication. Au contraire, il nous semble que les épreuves de la mobilité auxquelles sont confrontées les personnes en transit, cherchant à rejoindre l'Angleterre, sont à la fois partagées par de nombreuses personnes dans le monde aujourd'hui se heurtant aux murs et frontières militarisées avec leur part de risque vital pendant le franchissement, et incommensurable avec celles d'autres personnes vivant des situations d'appartenance diasporique ou migratoire qui ne comportent pas le risque du passage. Pour une discussion de la notion de « migrants connectés » voir les écrits de Tristan Mattelart : Mattelart, T. (2019). Les diasporas à l'heure des technologies de l'information et de la communication : petit état des savoirs. *tic&société*, 3(1-2). <https://doi.org/10.4000/ticetsociete.600>.

²¹⁷ Cardon, D. (2011). Réseaux sociaux de l'Internet. *Communications*, 88(1), 141-148.

réseaux tissés au cours du voyage, maintenus en ligne et réagencés en fonction des langues parlées.

b. Une communauté de support et d'engagement

Nombre des « ami·es » de Beshwar Hassan sont impliqués dans des activités de support et d'aide aux réfugié·es et sont relativement dispersés géographiquement. Il poste beaucoup en anglais et tente, en maîtrisant son compte Facebook, de constituer un public « en sympathie »²¹⁸ de son exil. Un public par ailleurs capable de se mobiliser lors des différentes épreuves – l'encampement, le passage, l'installation, la demande d'asile – qu'il affronte au cours de son parcours. Ce support se manifeste d'abord dans les encouragements manifestés en ligne, et dans les propositions d'accueil une fois en Angleterre. Ces modalités différentes d'engagement dans des activités de support dans l'épreuve de l'exil se manifestent sur Facebook, et rendent visibles l'entrelacement des liens forts et des liens faibles qui s'y entretiennent via les interactions sur la plateforme. Ces activités de support se rendent visibles via les *posts* publics y compris quand ceux-ci appellent à concrétiser l'action d'aide via un contact en message privé sur Messenger. Ces activités peuvent aller de l'encouragement, du témoignage d'une admiration, à la proposition de dons matériels ou d'accueil, de proposition de concerts, tant lors de la présence de Beshwar Hassan sur le camp qu'une fois la famille passée en Angleterre. Dans ce processus, la dynamique de constitution de la communauté éthique qui se construit via le souvenir des épreuves endurées et des solidarités tissées en musique joue un rôle important, l'analyse de cette dynamique doit faire place aux médiations socio-techniques qui rendent possible et travaillent cette communauté éthique.

c. Jeu de rôles

Facebook est un espace d'auto-publication dont le régime principal est celui de l'interaction. Sur Facebook, Beshwar Hassan s'est construit un personnage public lié à son exil et son activité sur le camp de Grande-Synthe. Il y est l'exilé, réfugié musicien, engagé pour la cause kurde et celle des réfugié·es bloqué·es à la frontière. Il n'est pas surprenant dans ce contexte qu'il doive lutter pour maintenir son autorité et celle de sa parole, y compris dans l'espace partiellement maîtrisé de son mur. Sur Facebook, comme dans d'autres types de situation de communication, la question de l'assignation à occuper la place de « l'exilé·e dépendant·e » des réseaux d'aide se rejoue. Beshwar Hassan ne cesse de remercier les membres de son réseau qui se sont

²¹⁸ Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Seuil.

mobilisé·es pour lui ou qui interviennent pour la cause des exilé·es en général.

Il a également dû lutter contre des interventions « paternalistes » sur son mur. Il arrive par exemple que des membres de son réseau, lui disent « *I am proud of you* ». Il a plusieurs fois signalées comme telles certains commentaires par des remarques explicites comme « *don't patronize me* », par exemple. Il résiste également aux remarques sur son anglais²¹⁹. Cette possibilité de réponse à distance, et la visibilité de la réponse pour les membres de son réseau fait du Facebook de Beshwar Hassan à la fois le lieu de la performance de rapports de pouvoir propres aux relations entre exilé·es et leurs soutiens et un espace de révélation et de contestations de ces rapports de pouvoir.

Les interactions les plus fréquentes entre Beshwar Hassan et ses ami·es varient en fonction du degré d'interconnaissance, mais un registre est partagé, celui de l'affichage d'une admiration mutuelle. Aux commentaires d'admiration pour le courage et le talent de Beshwar qui accompagnent souvent les publications de photos ou de vidéos musicales, Beshwar Hassan répond quasi-systématiquement en exprimant la chance, voire l'honneur en fonction des interlocuteur·rices, qu'il a de connaître les membres de son réseau. Une dynamique de la reconnaissance à plusieurs niveaux, qui permet d'entretenir le réseau social et le doter de valeur est particulièrement visible et forte s'est installée et régit une part des interactions en ligne. Cette dynamique de reconnaissance se déploie dans deux directions, les remerciements pour les dons et services rendus (un instrument, une invitation à jouer lors d'un concert) qui soutiennent l'activité musicale de Beshwar Hassan, et celle de la valeur des relations humaines tissées lors du voyage. Cette dynamique de la reconnaissance est à la fois l'une des dynamiques centrales dans le fonctionnement des réseaux sociaux numériques en général²²⁰, mais elle fait aussi partie des obligations morales des personnes exilé·es et de leurs relations aux « aidant·es ». Beshwar Hassan s'y inscrit en partie, en prenant soin de garder sa capacité à donner, rendre et s'inscrire dans les relations de reconnaissances sans les subir entièrement, mais sans quitter son rôle, pour l'instant. Ce rôle est important pour lui, il lui permet de garder l'estime de soi et le réseau construit dans la résistance aux épreuves de l'encampement et de la traversée de l'Europe. Ce passé est attesté par son réseau social, au moment où il reprend des études, commence à travailler et où il a à vivre comme un « immigré comme les autres » au Royaume-Uni.

²¹⁹ Cette résistance et agacement face à la correction de la langue comme forme de contrôle de l'expression des personnes exilées est également exprimée par Siamak dans le dialogue qu'il mène avec Hayatte Lakraa. Voir Siamak, & Lakraa, H. (2018). Entre subjectivation et dé-subjectivation. La « crise de la parole » face à l'expérience de l'exilé. *Journal des anthropologues*, hors-série(5), 59-77.

²²⁰ Cardon, D., *op. cit.*

3.2.5. Conclusion

La famille Hassan, n'est certes pas un cas « ordinaire », mais suivre la manière dont leur rapport à la musique et à l'exil a été médié à travers leurs usages et les usages de leurs « ami·es » sur Facebook permet de faire place à la singularité des expériences d'exil dans un contexte de représentation des « migrant·es » ou « réfugié·es » massifiant et désingularisant. Dans le même temps, cela permet de rendre compte d'usages peu visibles voire peu considérés des réseaux sociaux numériques. Ces usages mettent en crise les études qui généralisent, depuis les usages majoritaires, les possibilités ouvertes par un dispositif socio-technique comme Facebook, ou les abstraient dans un cadre conceptuel surplombant²²¹. Les effets de ces deux formes de généralisation ont été bien décrits par la sociologue féministe Dorothy Smith et par l'anthropologue Lila Abu-Lughod, entre autres. Pour Dorothy Smith « *l'organisation complexe des activités d'individus bien réels, qui ont des relations non moins réelles, se trouve intégrée discursivement au travers de concepts tels que celui d'organisation formelle, de classe et de modernisation. Un domaine discursif, composé d'objets théoriquement constitués, est ainsi créé et affranchi de son ancrage dans les travaux et les jours des individus réels. L'investigation sociologique peut alors se repaître dans des champs d'entités conceptuelles* »²²². Cette tendance est aussi analysée, mais différemment, par Lila Abu Lughod comme une forme de prise de pouvoir par l'écriture, celle-ci défend une ethnographie du particulier qui permet de dépasser les effets de l'altérisation produite par les descriptions généralisantes des « cultures » des autres²²³. Cette ethnographie du particulier permet de déployer l'enquête à partir de la situation des sujets, des épreuves traversées, et des dispositifs de gouvernementalité, en prenant en compte leur dimension socio-technique, dans lesquels se jouent leurs possibilités de subjectivation et d'intersubjectivation. Dans le cadre des études sur la question migratoire ce souci rencontre les préoccupations et situations que vivent les personnes en exil, comme l'exprime très bien Siamak, « *ma problématique est pourquoi un exilé perd sa propre subjectivité ? Comment il se trouve présenté dans la société ? Il y a deux aspects : le problème linguistique et l'autre, ne pas oser parler en tant que réfugié. Être dans un pays étranger en tant que « réfugié », c'est entrer dans une catégorie, celle du « pauvre ». La pauvreté touche*

²²¹ Les travaux de Coralie Le Caroff sur le genre et la prise de parole politique sur Facebook montrent également bien l'importance de prendre en compte cette dimension.

Voir Le Caroff, C. (2015). Le genre et la prise de parole politique sur Facebook. *Participations*, 12(2), 109-137.

²²² Dorothy, E., Smith, (1987). *The Every day world as problematic: A feminist sociology*. Toronto University Press.

²²³ Abu Lughod, L. (1991). Writing Against Culture. Dans R. Fox. *Recapturing Anthropology : Working in the Present Santa Fe: School of American research press* (pp. 137-162). S. o. Press.

aussi bien l'aspect financier que linguistique, éducatif et culturel. Cette catégorie est construite avant même l'arrivée de l'exilé dans le pays dit « d'accueil ». Cette réputation du réfugié sur laquelle il n'a aucune maîtrise ou contrôle est déjà présente avant même son arrivée. En entrant dans ce nouveau pays, l'exilé perd sa singularité et prend cette étiquette qui va désormais définir toute son existence dans ce pays où il vit pour le reste de sa vie. Ainsi cette généralisation qu'il fuit le caractérise d'un côté comme un pauvre, et de l'autre, comme « une espèce non éduquée » car il ne peut pas parler la langue du pays, et même s'il la parle, des incompréhensions demeurent. Dans cette situation, l'exilé doit choisir soit de s'exposer, s'exprimer, soit au contraire de rester caché et de ne pas s'insérer dans la société. Dans les deux cas, il risque d'être mal re/présenté et perdre ainsi sa subjectivité »²²⁴.

Elle nous invite de fait à abandonner une théorisation auto-référentielle du sujet pour prendre en compte la dimension relationnelle des processus d'individuation. Nous pouvons alors considérer la communication en ligne depuis une pensée de l'adresse, qui prenne en charge, de manière critique, le rôle des médiations socio-techniques dans les processus d'intersubjectivation. Cette adresse est définie par Olivier Voirol comme « à la fois ce qui permet d'agir et ce qui oriente une action, elle est à la fois un principe d'action qui rend possible et un principe de limitation qui enferme le possible ; l'adresse est ce qui fait qu'un sujet entre dans une relation pratique avec un objet technique qui le conduit à agir et à interagir et en même temps ce qui l'empêche de mener d'autres actions ; ce qui autorise et ce qui interdit »²²⁵. L'adresse est ce qui engage.

Depuis cette perspective, il est possible de comprendre la manière dont les outils de communication contemporains ouvrent des possibles expressifs, obligent à reconsidérer l'expérience de l'encampement et les temporalités de l'exil, sans pour autant relativiser les relations de pouvoir qui maillent le monde de l'exil et la manière dont elles se rejouent et se déplacent en ligne pour des sujets particuliers, y compris en se tramant avec les médiations socio-techniques..

²²⁴ Siamak, & Lakraa, H. (2018). Entre subjectivation et dé-subjectivation. La « crise de la parole » face à l'expérience de l'exilé. *Journal des anthropologues*, hors-série (5), 61.

²²⁵ Voirol, O. (2011). L'intersubjectivation technique : de l'usage à l'adresse. Pour une théorie critique de la culture numérique. Dans J. Denouel, & F. Granjon. *Communiquer à l'ère numérique, retours croisés sur la sociologie des usages* (p. 149). Presses des Mines. Toutefois, et bien que la notion d'adresse invite en pratique à y renoncer, Olivier Voirol conserve dans ses analyses une dimension théorique généralisante de laquelle nous nous écartons.

Enfin, les réseaux sociaux numériques ne sont pas des mondes clos, mais des espaces relationnels et ouverts, dont le potentiel capacitant²²⁶ peut être évalué à l'aune de la pluralité relative des espaces d'expression accessibles aux usager·es et du type d'épreuves, constitutives de leurs expériences du monde qu'ils ont à affronter par ailleurs.

En suivant les communications de Beshwar Hassan et sa famille, nous pouvons reconsidérer le camp de La Linière comme l'un des lieux dans lequel s'est noué une série de relations, entre Beshwar et nombre de bénévoles actif·ves sur le camp, des journalistes, chercheur·ses, musicien·nes, militant·es, mais aussi avec son ou plutôt ses *saz* et ses autres instruments. Ces relations rejouées, mises en scènes, racontées, forment une constellation qui éclaire le présent anglais de Beshwar, ses performances lors de concert de soutien, ses prises de position contre les murs et frontières, sa manière de jouer du *saz*.

3.3. Performances : constellations cosmopolitiques et éthique politique de l'improvisation

Voilà, vous connaissez les histoires de la famille Hassan, le rôle de la musique dans leurs vies d'exil. Ces histoires ne sont pas à elles toutes seules leurs mondes, nous allons en explorer d'autres, celles qui se trament sur les scènes multiples du camp. Autre registre de visibilité et d'audibilité, la scène éclairée, dessinée par les lumières des projecteurs, délimitée par les praticables et les coulisses. Beshwar Hassan et son *saz* ont occupé ces scènes, ils en ont été des acteurs majeurs. Avec eux et autour d'eux se sont accordés des collectifs faits de multiples instruments, d'exilé·es et bénévoles, de musicien·nes curieux·ses, de spectateur·trices aux portables tendus. Avec eux j'ai vécu plusieurs moments de concerts sur le camp et au-delà du camp. Ces moments musicaux recèlent une dimension cosmopolitique qui se précise au fil des situations.

3.3.1. Première scène : Nowruz

Nous sommes une dizaine à partir de Lille avec du matériel prêté pour l'occasion, quelques musiciens du collectif lillois Le Tire-Laine, deux régisseurs bénévoles, l'équipe d'Attacafa, et deux photographes. Pour le nouvel an kurde, une fanfare de Art in the camp, un collectif d'artistes dunkerquois qui intervient régulièrement sur le camp, doit également jouer. Notre objectif est de donner aux exilé·es la possibilité de fêter dignement ce moment et d'offrir simplement de bonnes conditions de jeu aux musiciens et chanteurs qui habitent le camp. En

²²⁶ Casili, A. (2010). *Les liaisons numériques. Vers une nouvelle sociabilité ?* Seuil.

arrivant nous discutons avec Utopia 56 qui nous propose d'installer la scène dans la première partie du camp, celle dites « des tentes blanches », à proximité de l'espace dédié aux familles, un lieu que nous espérons plus mélangé et plus facile à occuper que le préau situé à l'entrée du camp. Des anglais d'Aid Box Convoy sont en train de monter une cuisine collective, ils, elles ont un petit générateur pour l'électricité ce qui nous arrange, et le plancher de la cuisine, couvert par un auvent nous apparaît comme une scène potentielle. Ils nous autorisent à nous installer. Nous allons chercher les musiciens – Beshwar Hassan et son frère Mohamed – qui nous ont assuré de leur présence pendant que les techniciens commencent à installer les ampli et les micros. Rapidement les enfants viennent voir ce qui se passe et quelques hommes, voyant les micros, viennent chanter, nous leur donnons rendez-vous une fois que le son sera monté.

Nous apprenons qu'une fête a déjà eu lieu, la veille au soir sur le camp, sous le préau et qu'elle a duré une bonne partie de la nuit. Le concert de cet après-midi s'inscrit dans la dynamique festive déjà lancée. Dès que les micros sont ouverts, des chanteurs arrivent et se lancent dans des reprises de chants traditionnels kurdes, quelques enfants montent sur la scène pour chanter. Les musiciens du Tire-Laine règlent peu à peu leur accompagnement. Rapidement une trentaine d'hommes se regroupent devant la scène et reprennent certaines des chansons. Beshwar, arrive avec son saz et un jeune joueur. Les autres lui laissent la place, ils s'installent pour s'accorder. Le répertoire joué reprend des artistes kurdes qu'ils soient tures, iraniens ou irakiens et mêle des chansons très engagées politiquement comme celles de Muhammad Mamle, ou plus légères comme celles de Hassan Zirak ou Zakaria Abdulla. L'un des hommes dans le public écrit pour moi les noms dans mon carnet. Il est assez clair pour nous toutes, que dans les circonstances de ce nouvel an, la portée politique du moment pour les kurdes présentes s'incarne dans ce répertoire qui s'inscrit sur au moins trois territoires kurdes, qu'ils sont capables de reconnaître et de chanter ensemble. L'un des chanteurs s'éclipse et revient habillé de la tenue traditionnelle kurde. Le tempo du concert est très balbutiant, tout le monde cherche à s'accorder, mais au bout d'une petite heure, les rythmes commencent à s'accélérer, le public commence à danser. Des bénévoles se mêlent aux exilé-es, certain-es se connaissent déjà, le concert est l'occasion de formes de flirts, mais aussi de jeux basés sur les apprentissages de pas de danse traditionnelle. Les performances de différents chanteurs se succèdent et sont commentées, voire moquées par le public, parfois au contraire applaudies et reprises. L'un des chanteurs est particulièrement inspiré. Nous apprendrons en tentant de le retrouver le lendemain qu'il est passé en Angleterre dans la nuit.

Le récit rapide de ce moment montre l'imbrication des réalités multiples qui prennent forme dans les expériences musicales vécues lors du concert. La première dimension importante est que s'y manifeste une éthique politique de l'improvisation dans les rapports entre les musiciens lillois et les musiciens du camp. La seconde est que le concert a aussi eu ce rôle de « convoquer la chance », celle du passage. Enfin, il a été l'occasion de pouvoir se produire, ensemble et pour les bénévoles et salarié·es de La Linière, comme kurdes en exil et non réfugié·es ou migrant·es. L'analyse de ces moments peut nous guider vers une compréhension du cosmopolitisme particulier de La Linière : à savoir que ce qui se passe ici est lié à ce qui se passe ailleurs, une cosmopolitique dont l'enjeu est de faire place, sous les étoiles.

a. Trouver sa place sur scène : s'ajuster à la vulnérabilité, une éthique de l'improvisation

Au sortir du concert, dans le camion qui nous ramène à Lille avec le matériel, les musiciens du Tire-Laine sont fatigués. Ils s'étonnent de l'intensité de l'engagement vécu lors du concert et débrièfent sur cette fatigue inattendue. Ils sont rompus aux exercices d'improvisation avec des musicien·nes de traditions musicales différentes et passent d'habitude allègrement des musiques des balkans aux rythmes gnawas. Ils savent que l'improvisation est un art de faire et un art de l'écoute, ils en ont la pratique et l'expérience, en maîtrisent l'étiquette²²⁷. L'art de l'improvisation a été analysé de manière serrée pour le jazz par Howard Becker, lui-même pianiste de jazz²²⁸, et par de nombreux ethnomusicologues, l'improvisation collective étant une pratique courante de nombreux genres musicaux dits « du monde »²²⁹. Pour Howard Becker, l'improvisation est une dimension de l'agir qui nécessite, dans tous les cas, de s'accorder. Cela demande un effort, de la négociation, des ajustements. Comme Howard Becker, nous pourrions dire que l'improvisation musicale délibérée ne fait finalement qu'intensifier ce qui est propre à l'agir en commun en général qui demande d'arranger des connaissances partielles ainsi que les caractéristiques communes liées au fait de « faire de la musique ensemble » comme le montre

²²⁷ Becker, H. S. (1999). L'étiquette de l'improvisation. Dans Becker, H. S. *Propos sur l'art* (pp. 15-22). L'Harmattan.

²²⁸ Becker, H. S. (1985). *Outsiders*. Métailié.

Becker, H. S., & Faulkner, R. R. (2009). *Do You Know... ? The Jazz Repertoire in Action*. University of Chicago Press.

²²⁹ Voir par exemple l'étude importante de Denis Laborde sur les joutes du Bertsulari basque (Laborde, D. (2005). *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*. Elkar.), et la synthèse de Bertrand Lortat-Jacob (Lortat-Jacob, B. (1987). *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Sélaf). Sur le rapport entre l'analyse de l'improvisation et des théories de l'action située, voir aussi le numéro 18/2010 de la revue « Tracés », « Improviser. De l'art à l'action ».

déjà si bien Alfred Schütz : accorder ses tonalités et ses rythmes, produire un moment en commun, régler les rapports sociaux. La base d'un monde social²³⁰.

Ces caractéristiques sont propres à toute situation d'improvisation, même si chaque genre musical voire sous-culture musicale peut en aménager les règles. Les musiciens du Tire-Laine maîtrisent ces conventions, elles font partie de leurs routines et leurs arts de faire. Mais sur la scène de La Linière, cela s'est avéré plus difficile. Dans l'après-coup, les corps des musiciens fatigués témoignent de la nouveauté de la situation, une nouveauté qu'ils n'avaient pas prévue.

Ils étaient venus partager une fête, pour eux il s'agissait d'un engagement, une marque d'attention à ce campement, une façon de refuser la mise à l'écart. Ils étaient venus jouer avec les musiciens kurdes de La Linière et très vite, les questions éthiques les ont rattrapés au fur et à mesure que le concert se mettait en place. Où se placer, comment appréhender ce qui est en jeu pour les musiciens exilés et le public. Au-delà des efforts déployés pour la qualité musicale de la performance, par ailleurs très inégale, ce qui semble les avoir « fatigués » se loge dans la tension liée à ce que l'un deux présente comme des « scrupules ». Ils sont presque fatigués de ne pas avoir osé jouer.

Quelque chose de l'atmosphère du camp, le dispositif de la scène ouverte, le contexte d'une fête particulière, celle communautaire de Nowruz, les a obligés à recomposer, les a mis en tension, en alerte. La situation s'est imposée avec force aux musiciens qui ont su s'y plier.

Durant tout le concert, leur attention a été accaparée par la volonté de trouver une « juste place », en l'occurrence celle de support, permettant aux musiciens kurdes de s'exprimer sans leur imposer une forme ou une tonalité. L'accordéoniste David Lainé me l'a expliqué ainsi : pour lui, les musiciens du camp n'ont pas les mêmes possibilités qu'eux et que « nous » en général, de s'exprimer. Cette expression est de ce fait précieuse. Les musiciens du Tire-Laine ont tenté de prendre en compte dans leur jeu la situation des musiciens kurdes comme exilés encampés, avec la vulnérabilité qu'ils associent à cette place. Pourtant d'un point de vue musical, ceux qui étaient en situation relative de maîtrise étaient les musiciens exilés qui choisissaient les chansons, maîtrisaient mieux le répertoire. Volontairement, les musiciens du Tire-Laine ont accepté cette maîtrise, ils n'ont pas tenté de proposer d'autres morceaux ou d'imposer une virtuosité dans des solos, pratique classique pourtant lors des concerts. Ils ont tenté de respecter et de supporter les formes d'expression des musiciens exilés. Cette position les a obligés à se

²³⁰ Schütz, A. (2006). Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux. *Sociétés* (93), 15-28.

déplacer et à focaliser leur attention à partir de cet impératif à l'intersection de la musique, de l'éthique et du politique. C'est-à-dire une recherche de justice qui passe par le fait de troubler les places, autoriser des voix, ouvrir le doute quant à sa propre place. Isabelle Stengers a un joli mot pour dire la dimension cosmopolitique de ces moments, elle dit « faire bégayer les certitudes ». Le cosmos dans sa philosophie, n'est pas le « monde commun » unifié par la raison de Kant, il s'en écarte même radicalement, il serait plutôt un « *opérateur de mise à égalité à condition de dissocier radicalement mise à égalité avec mise en équivalence, qui implique une mesure commune, impliquant l'interchangeabilité des positions. Car de cette égalité ne suit aucun "et donc..." , mais bien au contraire leur mise en suspens. Opérer ici, c'est créer une mise en inquiétude des voix politiques, un sentir de ce qu'elles ne définissent pas ce dont elles discutent, que l'arène politique est peuplée par les ombres de ce qui n'a pas, ne peut avoir, ou ne veut pas avoir de voix politique* »²³¹. Dans le cas présent, les musiciens du Tire-Laine, « sentent » la voix manquante des exilé·es du camp dans l'arène politique, ils agissent en inquiets du devenir de ces voix, et de leur propre place.

b. Convoquer la chance

David Lainé, toujours, a ajouté une dimension pour expliquer la tension ressentie, la peur de faire quelque chose comme un « sacrilège ». Pourtant il savait que la fête n'était pas religieuse à proprement parler. Il a toutefois ressenti la force qui s'est dégagée de certains moments. Les musiciens présents ont, en effet, « convoqué la chance ». Celle-ci a d'ailleurs touché le plus inspiré des chanteurs. Bien sûr, il n'y a pas de « et donc ». La relation entre l'inspiration et le passage n'est pas causale, encore moins prévisible, ni raisonnable. Le passage du chanteur se trouve toutefois indissolublement lié, dans les consciences, les récits et plus tard les mémoires du concert, à la cristallisation des énergies, à l'articulation entre la grâce individuelle et la force du collectif. Le concert a été la mise en forme sensible de la confiance dans une espérance, une capacité imaginante qui trouve sa force dans l'incertitude qui alimente en retour l'imagination des candidat·es au passage. Dans ce sens le concert peut être compris, à la lueur du passage, comme une « performance cosmique » pour reprendre, encore, un terme d'Isabelle Stengers. Nous pourrions parler ainsi des moments de grâce, note bleue, *duende*, qui transcendent un·e musicien·ne ou un·e chanteur·se en public, dimension de nombreuses traditions musicales. Ce sont les moments où les capacités ordinaires sont augmentées. Ils transforment le rapport que

²³¹ Stengers, I. (2007). 1. La proposition cosmopolitique. Dans : Jacques Lolive éd., *L'émergence des cosmopolitiques* (pp. 45-68). La Découverte. <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.3917/dec.loliv.2007.01.0045>".

les protagonistes entretiennent à leurs savoirs, les transforment en art de faire, les augmentent d'une aura, et ouvrent la porte à la force de l'incertitude, mais aussi à celle de la puissance potentielle. C'est l'observation d'un tel phénomène, dans un tablao madrilène, qui m'avait poussé, étudiante, à me lancer dans une recherche sur la musique. Isabelle Stengers prend pour sa part comme exemple les rituels des sorcières américaines tels que les décrits Starhawk. « Elles inventent des rituels chaque fois qu'une situation les oblige à produire de la puissance collective – qu'il s'agisse de participer à un blocus contre une centrale nucléaire, de manifester à Seattle, ou encore de résister au désespoir, en faisant des actions de lamentation après le 11 septembre, des “productions de douleur” qui n'ont rien à voir avec la façon de Bush. Elles créent donc des rituels à la hauteur de la situation qu'il s'agit d'activer »²³². Dans un retour sur la notion de cosmopolitique, elle précise quel type d'efficacité visent ces rituels. « L'efficace du rituel n'est donc pas la convocation d'une déesse qui inspirerait la réponse, mais la convocation de ce dont la présence transforme les relations qu'entretient chaque protagoniste avec ses propres savoirs, espoirs, craintes, mémoires, et permet à l'ensemble de faire émerger ce que chacun, séparément, aurait été incapable de produire. Empowerment, production grâce au collectif, de parties capables de ce dont elles n'auraient pas été capables sans lui »²³³. C'est en tant que dispositif de médiation d'une puissance que ces rituels m'intéressent et permettent de réfléchir au concert de Nowruz. Cette puissance gracieuse est susceptible de ne pas arriver et il ne s'agit pas de l'expliquer par l'incompétence des participant·es à la produire, mais d'en accepter l'imprédictibilité.

Le chanteur, la chanteuse est passée, comme l'instant du concert. Ainsi naissent les étoiles, cette lumière que nous percevons après coup, après l'explosion, mais qui persiste et inspire des directions à celles et ceux qui restent, permet d'imaginer et de faire advenir des futurs imprévisibles.

c. Identités et dignités : des performances kurdes

Beshwar Hassan a été le maître de cérémonie du concert, même si d'autres artistes sont montés sur scène et lui ont volé la vedette en s'accordant à la puissance de la chance. C'est son *saz* qui est passé de main en main, c'est lui qui a repris le micro, et tenu le rythme du concert, lancé le répertoire. Il a joué son rôle de porte-voix de la majorité kurde de La Linière en incarnant une

²³² (2002). Une politique de l'hérésie : Entretien avec Isabelle Stengers. *Vacarme*, 19, 4-13. <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.3917/vaca.019.0004>.

²³³ Stengers I., *op. cit.*

figure importante de la résistance kurde : celle du barde. Depuis sa position de leader musical il a orchestré l'expression d'un patriotisme kurde en résistance qui passe par la performance d'un corps « kurde » : saz en main et maîtrise incarnée du répertoire. La musique est ici une technologie matérielle et sémiotique des corps engagés dans la production d'un moment musical et identitaire. Technologie de production d'un corps digne et résistant, à l'œuvre. Cette volonté de faire du moment un moment kurde, se lit également dans le changement de costume d'un des chanteurs qui commence en jean, s'éclipse et revient en tenue traditionnelle, manière de reconnaître et de participer au « rituel » qui implique de se faire kurde à ce moment précis.

Une partie du public du concert, grâce à la musique, peut se produire également comme public « kurde » en dansant, chantant. La maîtrise du répertoire est partagée entre les musiciens et chanteurs sur scène et les hommes qui reprennent les chansons, évaluent les performances, esquissent des pas de danse. Ces performances connectent La Linière à l'histoire politique des hommes et des femmes kurdes irakiennes qui l'habitent et donne un sens particulier à leur exil. Ils savent qu'ailleurs dans le monde d'autres hommes et femmes interprètent ce même répertoire le jour de Nowruz, et qu'en revanche cette fête peut être interdite en Turquie ou en Iran.

Organiser Nowruz rend visible et audible la présence kurde dans le camp et lui donne de la force. Il est manifeste que dans les esprits des organisateurs et organisatrices, la fête, adressée à une majorité kurde, vaut pourtant pour toutes. Une autre injonction pointe dans l'organisation du concert, celle de l'adhésion au projet politique d'indépendance. Lors du concert, le public présent manifeste des signes d'adhésion – ou en tout cas l'absence de rejet visible – au projet politique d'autonomie qui se manifeste dans le choix du répertoire. À La Linière, cette force kurde est aussi une force hégémonique, liée à la puissance des réseaux de passeurs. La condition minoritaire du peuple kurde est toujours au risque de devenir une force hégémonique à La Linière.

Enfin, le concert donne l'occasion aux exilé·es et aux volontaires de partager un moment et de renégocier leurs places. Les danseurs kurdes apprennent aux bénévoles quelques pas de danse, traduisent les paroles de chansons, expliquent Nowruz. Le concert est aussi une occasion d'introduire les bénévoles dans un univers qui leur est relativement étranger.

Le flirt soutenu par la fête, rend manifeste une autre dimension importante du camp : il réunit une jeunesse en situation de mobilité, dans une situation « extra-ordinaire », même si le flirt ne

fait pas disparaître les différentiels de vulnérabilité, ni les rapports de pouvoir²³⁴. Ceux-ci sont loin d'être lisibles facilement, l'ordre du camp fait l'objet d'une bataille, le pouvoir organisateur d'Utopia 56, puis de l'AFEJI aura été tout au long de l'existence de La Linière un pouvoir faible, se heurtant à la capacité des exilé·es à maintenir l'organisation du passage, à la force et la violence de certains réseaux de passeurs et leur capacité à reprendre l'espace et le réorganiser. Il n'y a pas d'un côté des exilé·es vulnérables et de l'autre des bénévoles et salarié·es aidants et organisants, jouissant d'une puissance d'agir et d'accueillir. Décrire les moments de fête comme des moments d'inversion des places supposerait déjà de pouvoir circonscrire « les places » des un·es et des autres. La situation de Grande-Synthe est finalement assez proche de celle que Smain Laacher décrit dans le cas du centre de Sangatte où s'était installée une situation d'acosmie, c'est à dire d'absence de distribution des places caractéristiques de la relation entre « parias ». Cette acosmie a comme conséquence de rendre difficile voire impossible toute action commune inédite ayant pour conséquence la création des conditions d'un nouveau monde commun. À Grande-Synthe, les places sont très instables²³⁵. Or, la scène, même improvisée, rend possible non l'inversion des places entre bénévoles et salarié·es et exilé·es, mais une réorganisation des proximités et des distances. D'ailleurs, ces réorganisations sont également l'occasion de distribution de formes de pouvoir et d'autorité : absence des femmes exilées dans le public, prise de parole des « leaders », répertoires réaffirmant l'importance de combats politiques dont les exilé·es ne peuvent s'affranchir : indépendance du Kurdistan par exemple. Ainsi, le camp ne délie pas de tous les liens, bien au contraire. Les temps de performances musicales participent tout autant à ouvrir des espaces-temps qui relient le camp à des paysages esthétiques largement transnationaux, en activant des répertoires musicaux travaillés par les médias transnationaux kurdes et par une culture ancienne de l'exil et de l'encampement, mais aussi à des scènes locales via l'implication d'artistes locaux ou l'organisation de temps de performances en dehors du camp. Mais ces liens ne sont pas tous des liens qui émancipent, ils peuvent être également des liens d'assignation et de contrôle.

Le risque serait aussi de simplifier, de décrire un pouvoir unifiant de la musique capable une fois pour toute de surmonter les clivages et les différentiels de places. Or, comme le souligne Vinciane Despret, « *vouloir trouver dans chaque histoire, une fin qui dépasse les conflits,*

²³⁴ Le flirt pouvait parfois prendre appui sur une exotisation comme support à une érotisation des exilé·es par certaines des bénévoles.

²³⁵ La faible professionnalisation des associations et place de l'improvisation dans l'action et la nécessité de « devenir passeur » temporairement pour certain·es exilé·es, etc. sont autant de cas de trouble et de labilité des places.

impose de ne pas prendre en compte, ou pas au sérieux, quantité d'êtres, de choses, d'intérêts, de passions, de motifs qui compromettrait l'innocence de la situation »²³⁶.

Décrire ce moment permet plutôt de considérer l'importance des petites suspensions du temps ordinaire ainsi que le type de relations qu'elles permettent : les mains entrelacées, parfois difficilement, les efforts faits pour les uns pour faire sentir le rythme de la danse et engager les autres à le garder, pour les autres, se mettre au rythme et le suivre. Un effort commun pour se soutenir malgré les cailloux qui roulent sous nos pieds. Rien d'innocent, mais des formes d'être ensemble joyeux, temporairement.

3.3.2. Deuxième scène : jouer avec le destin

23 août 2016, il fait chaud, et j'attends la navette qui relie le camp à la zone commerciale toute proche. Je suis assise sur un banc, à l'ombre, à côté de l'arrêt matérialisé par une petite cabane de bois très design, construite par des étudiant·es en architecture. Deux exilés s'avancent vers moi en chantant. Ils jouent avec la mélancolie, accentuant une intonation déchirante, ils se regardent en plissant les yeux, mi-riant, mi-sérieux... Ils se jouent ainsi, ensemble, de la tragédie de l'exil, une tragédie inscrite et perceptible dans la forme même du chant interprété.

En les voyant venir vers moi, c'est cette dimension du jeu qui m'est venue pour décrire leur attitude rieuse. Cette dimension du jeu permet de dire deux choses : les exilés jouent – au sens de « play », mais aussi au sens du jeu entre une vis et un boulon, un petit espace d'ajustement – avec leur identité kurde et leur histoire culturelle qui ne cesse de mettre en forme la tragédie du peuple kurde. Ils la tiennent à distance tout en la performant c'est à dire en la réinventant ici et maintenant. Il était difficile de savoir s'ils m'avaient vu et si ce jeu m'était en partie adressé, ils ont rejoint l'entrée du camp et se sont éloignés sans attendre la navette. Bien sûr, il me manque des informations pour assoir ethnographiquement le moment observé : que chantaient-ils exactement, je ne connaissais pas la chanson et il n'y avait personne pour me traduire les paroles. Il aurait fallu que je coure jusqu'à la navette, que j'entame la conversation avec eux. Je ne l'ai pas fait et je ne m'autorise aucune déduction. Pourtant il m'a semblé que ce moment était dense et habité au présent, un présent épaissi par le chant et l'héritage assumé,

²³⁶ Despret, V. (2013). *En finir avec l'innocence. Dialogue avec Isabelle Stengers et Donna Haraway*. Actuel Marx confrontation. PUF. 8.

supporté grâce au jeu et qu'il ouvrait des pistes d'interprétation. L'observation, ouverte à des possibilités de conférer du sens, ouverte à d'autres histoires²³⁷.

Il est possible de décrire le camp de Grande-Synthe comme un lieu de performances musicales et identitaires singulièrement « kurdes ». L'observation des moments musicaux permet de rendre manifeste qu'être kurde sur le camp n'est pas une explication des événements et des histoires qui s'y déroulent, ni une essence ou une ontologie qui absorberait les sujets, mais une ressource faite d'histoires, de gestes et de styles hérités et reconnus sur le camp, parfois, une ressource mobilisée en situation. C'est aussi une performance inscrite dans des contextes et des histoires, qui fait exister une manière d'être kurde au camp de Grande-Synthe, une obligation parfois aussi.

3.3.3. Troisième scène : partager la scène, prendre la lumière

Quelques jours après Nowruz, Jules, le stagiaire d'Attacafa, arrive au bureau très excité. Il a regardé la programmation du Palais du Littoral de Grande-Synthe. Ibrahim Maalouf, trompettiste de jazz de renommée internationale, doit y donner un concert. Ibrahim Maalouf est libanais et parle régulièrement de l'exil. Il a pris des positions sur l'accueil des exilé-es. Jules se dit qu'il y a sans doute quelque chose à faire. Il faudrait le convaincre d'inviter un musicien sur scène. D'emblée nous pensons à Beshwar, il peut jouer et communiquer quelque chose au public, il sera capable de tenir la scène. Il faut aller vite, Jules contacte la production, qui accepte de nous réserver des places pour le concert, mais se montre réticente pour une invitation sur scène. Jules insiste, parle de Beshwar, dit l'importance que sa parole soit entendue ; loue ses qualités de musiciens et de leader. À force d'insister, Ibrahim Maalouf accepte. Jules est aux anges. Il a raison, j'admire son audace.

Nous partons immédiatement à La Linière et nous allons directement au *shelter* de Beshwar. Comme d'habitude, il est occupé à régler un problème, accaparé par la vie du camp. Nous attendons, et nous en profitons pour discuter avec Mohamed son jeune frère. Ses yeux s'allument quand nous lui parlons du Palais du Littoral, de la scène... Beshwar revient enfin, préoccupé. Ni lui ni son frère ne connaissent Ibrahim Maalouf, je sors mon téléphone et leur

²³⁷ Isabelle Stengers dans *La proposition cosmopolitique* revient sur le risque qui guette les méthodes ethnographiques de passer de la description à la déduction. Voir Stengers, I. (2007). 1. La proposition cosmopolitique. Dans : Jacques Lolive éd., *L'émergence des cosmopolitiques* (pp. 45-68). La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.loliv.2007.01.0045>".

fait écouter. Ils aiment. Nous regardons ensemble mon écran sur lequel les vidéos défilent. Ils se rendent compte de sa renommée de la chance que représente cette opportunité.

Beshwar accepte, il n'a qu'une réserve : son *saz*, abîmé, qui ne lui permet pas de jouer comme il le souhaiterait. Il faudrait faire quelque chose, et puis jouer pour jouer, cela ne lui va pas, il veut aussi faire quelque chose pour le camp. Nous discutons de sa participation, de son importance pour le camp et nous nous engageons à explorer les réseaux de musicien·nes de la scène lilloise, pour trouver un instrument. Nous savons que cela ne va pas être facile. Dans les conditions du camp, tout le monde sait que prêter son instrument c'est risquer de ne pas le retrouver.

Nous parlons du projet au Directeur Général des Services de la Ville de Grande-Synthe qui est enthousiaste. D'emblée il met à notre disposition un véhicule 9 places pour que nous puissions accompagner les 20 personnes du camp qui pourront assister au concert. Beshwar de son côté commence à se préparer.

À La Linière, Utopia 56, la Ville de Grande-Synthe et plusieurs exilé·es comme Beshwar ont mis en place un « conseil des réfugié·es » qui prend part à la vie de La Linière. Beshwar m'y emmène pour présenter le projet. Dans le container qui sert d'abri au conseil, nous sommes huit. C'est la première fois que j'assiste au conseil. Je ne comprends rien à ce qui se passe, et je me tais. Je comprends seulement que parler au nom des exilé·es de Grande-Synthe est une affaire qui se discute. En sortant Beshwar m'explique ce qu'il a dit : qu'il porterait une parole collective. Il a écouté ce que les membres du conseil avaient à dire des conditions sur le camp, sur leur statut d'exilé·es coincé·es à la frontière et ils se sont mis·es d'accord sur les revendications. Le conseil doit se charger de sélectionner les 15 habitants du camp qui participeront au concert. L'un des hommes me dit qu'il servira de relais, je ne sais pas trop ce que vaut cet engagement. Je comprends aussi que cette opportunité de monter sur scène pour porter cette parole est susceptible de renforcer le rôle de Beshwar dans le conseil.

Je reviens le lendemain, le concert a lieu quelques jours plus tard, je veux m'assurer que tout va bien. Il faut dire que Jules s'est trompé de date. Il était si heureux, il s'est emmêlé dans les week-end, et le concert arrive plus tôt que prévu, tout va vite, vite. À ma grande surprise je ne trouve pas Beshwar. Il a dû partir, son frère me dit qu'il est à Paris, qu'il va revenir. Jules et moi croisons les doigts. Je passe au conseil des réfugié·es et je comprends que ça ne va pas être facile. Les « *yes yes, don't worry* » ne me rassurent pas, mais pas du tout. Quelque chose dans la façon de dire, je sais bien que la priorité ce n'est pas un concert, mais le passage, que les

rivalités pour le contrôle du camp se jouent aussi au conseil et donc qu'il va sans doute falloir que je me débrouille...

La veille du concert, Beshwar n'est toujours pas rentré. Mohamed m'assure qu'il rentrera dans la nuit. Avec Jules, nous convenons que nous ne prenons pas le risque de demander à quelqu'un d'autre. Même si d'autres musiciens, tel le jeune Sharka, vivent sur le camp, et sont talentueux, seul Beshwar nous apparaît comme capable de tenir la scène. Petite nuit. Le lendemain matin nous sommes soulagés en voyant Beshwar s'avancer à notre rencontre. Jules a décidé de lui prêter son *saz*, faute d'avoir réussi à en trouver un à prêter, mais il est accordé pour des gauchers et Beshwar n'a pas le temps de le réaccorder. Les répétitions avec Ibrahim Maalouf démarrent à 15 heures.

La journée est folle, le préfet est en visite pour annoncer le soutien ou non de l'État à La Linière. Beshwar est sollicité pour prendre part à la visite. C'est un moment très important pour les gestionnaires du camp et la tension est palpable. Nous remontons l'allée centrale, entre les *shelter*, les cuisines collectives presque achevées, l'espace pour les enfants... Le Directeur Général des Services (D.G.S.) de la Ville en profite pour me glisser à l'oreille : « *je suis content que ce soit lui, on a fait l'enquête, il est clean* »²³⁸. La visite achevée, Jules, Beshwar, Mohamed et moi filons au Palais du Littoral, Beshwar a à peine eu le temps de se changer. En arrivant nous enfilons les badges d'accès et nous rencontrons les équipes techniques et les artistes. Beshwar est installé dans une loge. Outre Ibrahim Maalouf et ses musiciens, nous rencontrons Yael Naim et David Donatien son mari et collaborateur. Yael Naim doit jouer en première partie d'Ibrahim Maalouf.

Puis, il faut monter sur scène, elle est grande, très grande et la salle vide paraît encore plus immense, elle accueillera 3000 personnes dans la soirée, mais déjà, c'est impressionnant. Je regarde Beshwar qui passe sans transition des cailloux et de la boue du camp, de la discussion avec le préfet, aux projecteurs. La pression est terrible, j'espère que tout ira bien, qu'il ne va pas s'effondrer. Je me dis que, peut-être, c'était une mauvaise idée: trop de pression, trop de stress. Les répétitions commencent. Ibrahim Maalouf veut intégrer Beshwar à la chanson titre *Red and Black Light*. Rapidement les musiciens comprennent que cela ne fonctionne pas. Beshwar ne connaît pas la chanson et n'arrive pas à improviser sur le thème. Le *saz* est difficile à harmoniser avec les autres instruments. Beshwar n'a pas les mêmes habitudes et pratiques que les musiciens sur scène qui jouent ensemble depuis longtemps et sont tous des professionnels aguerris, il ne maîtrise pas les conventions de ce monde de la musique. Le temps

²³⁸ C'est lors de cette visite que la mise en garde contre la transformation du camp en Woodstock est prononcée, Voir sous partie La scène de ce même volume.

est compté, trop court pour le travail d'ajustement nécessaire à Beshwar. Ibrahim Maalouf décide d'interrompre la répétition du morceau et propose une autre solution : il jouera en duo avec Beshwar et, plutôt que de tenter de l'inclure dans une de ses compositions, il improvisera sur le *saz* de Beshwar. Les répétitions continuent sans Beshwar. Yael Naim et David Donatien viennent à la rencontre de Beshwar et Mohamed. Tou·tes les deux ont envie de connaître la situation, se montrent curieux non seulement du parcours de Beshwar, mais aussi des conditions de vie sur le camp, des politiques de non-accueil. Nous devons partir à La Linière pour aller chercher les invité·es de Beshwar et du conseil, nous proposons de les emmener avec nous. Hésitant, de peur de « jouer les voyeurs et voyeuses », ils acceptent quand Beshwar leur assure que tout va bien et qu'il est important que des gens avec leur position puissent témoigner. Nous traversons le camp en enjambant les flaques et Beshwar leur décrit la vie ici, les espoirs des Kurdes.

Beshwar les invite dans la cuisine qu'il a bricolé pour sa mère. Leur *shelter* est dans le fond du camp, ce qui nous oblige à le traverser presque entièrement. Roonak est là, les frères de Beshwar aussi, nous buvons du thé brûlant, serré·es sur les banquettes. Encore une fois nous sommes passé·es sans transition, en quelques minutes, d'un monde à l'autre et le Palais du Littoral semble ne plus exister. Beshwar prend son *saz*, Mohamed pose un rythme sur la table et Yael Naim se met à chanter, en hébreu. Je sens que nos cœurs à tou·tes se serrent, qu'il se passe quelque chose, l'air se radoucit, nos regards aussi. Des larmes coulent sur les joues de Roonak et sa voix s'élève, les larmes de Yael Naim lui répondent. Le temps passe lentement. Beshwar est ému lui aussi, il dit à Yael Naim qu'il n'avait pas entendu sa mère chanter depuis son départ d'Irak. Quelque chose s'est passé, imprévu. De la vie.

Lentement nous sortons du *shelter* encore un peu ému·es, mais il faut se préparer pour le concert, reprendre les tâches d'organisation. Jules emmène les artistes, et je reste pour récupérer les habitant·es du camp invité·es. La rumeur – Beshwar va jouer avec Ibrahim Maalouf – s'est répandue parmi les bénévoles qui le regardent avec des étoiles dans les yeux et une certaine admiration. Comme je le redoutais, le conseil des réfugié·es n'a pas sélectionné ceux et celles qui auraient eu envie de venir. Les frères de Beshwar s'en occupent donc, des bénévoles d'Utopia 56 nous aident aussi, nous rassemblons 15 exilés motivés. Les gars, tous des gars à l'exception de Roonak²³⁹, filent se changer et nous commençons les navettes. Le conducteur est ravi, il travaille à la Mairie et nous explique qu'il s'occupait d'ouvrir les douches du gymnase au temps du Basroch, il est content que sa ville tente de faire face à la situation sans

²³⁹ Sur le moment, je m'en veux de cette situation que dans l'urgence, je ne peux corriger.

haine. Nous nous regroupons devant le Palais du Littoral, je distribue les tickets. Dans la queue je me dis que nous pourrions presque passer inaperçues dans la foule qui se presse, excitée à la perspective du concert. Les salarié·es du Palais du Littoral semblent heureux·ses de nous accueillir et manifestent leur solidarité, en détachant nos tickets. C'est si simple tout à coup.

Nous nous mêlons au public du concert, la lumière tamisée fait presque disparaître les couleurs de peau, mais le camp nous suit, il nous colle littéralement à la peau, il s'est incrusté dans nos cheveux pourtant propres, je sens l'odeur de feu de camp, je l'avais oubliée, mais là, elle me saute aux narines, trahison olfactive, nous resterons des encampé·es.

Je passe en coulisse et je retrouve Beshwar. Il est tendu, mais ça va. Le concert commence, je retourne dans la salle, m'installe avec Roonak et nous tentons de trouver la meilleure place pour voir Beshwar. Tout le monde s'est un peu dispersé dans la salle pleine. Impatience, tensions, c'est quand, c'est bientôt ? Je crois oui... Quant au milieu de son show, Ibrahim Maalouf accueille Beshwar, la salle l'applaudit chaleureusement. Il s'installe sur une chaise, les musiciens sortent de scène, les douches de lumière découpent la zone où il se trouve avec Ibrahim Maalouf. Celui-ci laisse le *saz* de Beshwar retentir et, quelques mesures plus tard, il lui répond à la trompette. Le moment musical se tisse ainsi en dialogue improvisé – *call and response*. Entre deux improvisations Ibrahim Maalouf laisse planer quelques notes, comme un tapis sonore qui porte le *saz* de Beshwar. Concentré, la tête baissée sur ses cordes, celui-ci tient le temps, le *saz* un peu cassé tient lui aussi. Quelques mots brefs, pour rappeler qu'il est un exilé kurde, mais qu'ils sont tous et toutes des personnes avec des familles, des ami·es, qui fuient la guerre et tentent de trouver une vie meilleure. Un merci au public et Beshwar sort sous les applaudissements nourris. Le moment est très intense, le public ressent que ce qui s'est passé fait entrer le concert dans une autre dimension. Le show, magnifique, techniquement bien réglé de la tournée, presque reproductible, s'est bien arrêté ici à Grande-Synthe. Un instant singulier, inattendu, gracieux, qui fait respirer l'ensemble du concert et le transforme, l'ancre dans le territoire, grâce à Beshwar, l'exilé en transit. Je file dans les coulisses, Beshwar est épuisé, mais heureux. Yael Naim lui demande s'il veut remonter sur scène, avec elle cette fois, à la fin du concert, pour s'exprimer. Beshwar dit oui. Il me dit qu'il va remercier le Maire de Grande-Synthe, Damien Carême, pour le nouveau camp. Je suis un peu paniquée. Je ne sais pas trop si c'est approprié, si cela ne risque pas d'apparaître aux yeux du public comme une manœuvre grossière du maire pour politiser le concert. J'appelle le D.G.S. pour qu'il prévienne le Maire et je lui laisse un texto. Pas de réponse, je suis de plus en plus mal à l'aise, je ne peux pas expliquer une culture politique en quelques minutes à un homme fatigué, qui doit encore tenir

la scène, et dont le choix est de parler en ce sens. J'essaie surtout de faire tomber la pression, de lui permettre de trouver les mots, on verra bien. Le D.G.S. ne me répond pas.

Beshwar remonte sur scène, Yael Naim le prend dans ses bras et lui passe le micro, elle le remercie de l'avoir guidée sur le camp, l'émotion de sa rencontre avec Roonak est encore dans sa voix. Beshwar remercie Damien Carême pour le nouveau camp et insiste sur la dignité retrouvée, j'ai le sentiment trouble qu'elle s'envole un peu à ce moment, dans un "merci" politique.

Le public applaudit chaleureusement encore, Beshwar, le Maire, le camp, une politique qui rassemble. Finalement je me dis que ce n'est pas si mal. À la fin du concert, Beshwar, encore ceint de l'aura de la scène, rejoint sa famille et ses amis dans la salle qui commence à se vider. Pas de regards hostiles, pourtant je regarde et je crains. Au contraire, plusieurs personnes du public viennent lui serrer la main, souhaitent courage et chance à la famille. Je prends une photo, et nous retournons *back stage* pour quelques minutes. Jules profite lui aussi, du *back stage* avec Ibrahim Maalouf et ses musiciens, il en rêvait. Il est musicien lui aussi, ce monde sera peut-être le sien²⁴⁰. Je suis surprise, l'équipe d'Ibrahim Maalouf marque peu d'attention à l'égard de Beshwar, qui passe prendre une ou deux photos souvenirs avec l'équipe. Rien d'hostile, mais le concert est fini, la tournée repart, la routine... Nous rentrons, saisi-es par le froid de la nuit, les allées et venues des passeurs et des passant-es, la routine.

De nos allers-retours entre deux mondes, celui du refuge ou du *shelter*, rendu nécessaire par la brutalité et la violence de la frontière et celui de la scène illuminée, lieu de l'épreuve publique, autorisée et surmontée grâce à la confiance d'un artiste engagé et de son public, ont surgit des moments de grâce, de ceux qui suspendent un peu le temps et les routines, créolisent les mondes et restent dans les souvenirs. Agencés, ils dessinent la constellation de cette partie, et une cosmopolitique.

3.3.4. Quatrième scène : La Louche d'Or et la loi Travail, la place impossible ?

1^{er} mai 2016

À Lille, Attacafa organise une grande fête populaire, la Louche d'Or. Entre trente et quarante mille spectateurs et spectatrices se pressent dans le quartier de Wazemmes tous les premier mai

²⁴⁰ Depuis Jules a monté un groupe, La corde raide.

depuis près de 20 ans pour goûter les soupes en compétition, écouter les concerts et participer aux performances organisées dans l'après-midi. L'humour d'une fête décalée se déploie dans les rues. Le printemps s'annonce. Cette année-là, nous décidons de donner une place à nos ami·es de La Linière et nous invitons Beshwar Hassan, sa mère et ses frères, mais aussi les cuisiniers du camp à participer au festival. Beshwar est président du jury, il pourra prendre la parole au moment de la remise des prix. La Louche d'Or, c'est d'abord le choc de la ville en fête, à moins d'une centaine de kilomètres du camp. Sortir du camp, mettre en suspend le projet de passage pour se consacrer à un événement n'est pas facile, ni matériellement, ni psychologiquement. Roonak et Mohammed dorment chez moi, les autres dorment à la maison Folie Wazemmes qui nous prête un appartement. Je n'ose pas imaginer depuis quand ils et elle n'ont pas dormi dans un lit, pris une douche dans une salle de bain chauffée.

La participation à la Louche d'Or est l'occasion d'une aventure dans une ville habitée et accueillante. Le matin de la manifestation, un grand marché se tient sur la place de la Nouvelle Aventure, en plein cœur du quartier. Ce marché est cosmopolite, une certaine idée du monde y prend corps, faite d'échanges, de langues multiples, de circulations migratoires et transmigratoires, de hiérarchies implicites. Marchand·es et passant·es s'y arrangent et s'ajustent, une petite « région morale » dirait Robert Park²⁴¹, une « canopée cosmopolite » dirait Elijah Anderson²⁴². Arpenter le marché avec Roonak est pourtant une épreuve là où j'avais imaginé que cela serait joyeux. Une amie, Samira El Ayachi, artiste du lien et des rencontres, nous accompagne, elle butte, elle aussi, sur la fatigue de Roonak. Nous comprenons peu à peu le risque qu'elle prendrait à se plaire ici, à y trouver un endroit d'accueil, sans doute lui faut-il se garder de se lier aux lieux pour préserver l'énergie nécessaire au passage. Nous rentrons vite et Roonak s'attèle à remplir la cuisine d'odeurs d'épices, qui neutralisent nos inquiétudes.

Pendant ce temps, sur le site du festival, Beshwar fait connaissance avec les autres membres du jury, ils vont goûter ensemble les soupes, plus de 100 en compétition pour la louche d'or, la louche d'argent et de bronze. Le comédien Jacques Bonnafé co-préside le jury avec lui. Il était des visites organisées par N. et il s'est mobilisé en soutien à Damien Carême²⁴³. Il a écrit en

²⁴¹ Park, R. E. (1915). La ville : propositions de recherche sur le comportement humain en milieu urbain. *American Journal of Sociology*. XX, 5, 577-612.

²⁴² Anderson, E. (2019). La canopée cosmopolite. *Politix*, 125, 109-134. <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.3917/pox.125.0109>.

²⁴³ Bonnafé, J. (2018, 21 décembre). Texte de Jacques Bonnafé, en soutien à Damien Carême, Maire de Grande-Synthe. Club de Mediapart. <https://blogs.mediapart.fr/dedelorca/blog/200316/texte-de-jacques-bonnafe-en-soutien-damien-careme-maire-de-grande-synthe>

mars 2016, un texte en ce sens, relayé par *Mediapart*, il avait signé l'appel de Calais²⁴⁴. La fête se passe, joyeuse, je fais des navettes entre la gare et le site pour les artistes, et je passe la tête dans l'appartement de la maison Folie. Tout va bien. Les jeunes exilés parcourent le site, aident Roonak à distribuer la soupe qu'elle a concoctée. Nous rencontrons des habitué·es kurdes qui habitent en Belgique et passent régulièrement par Grande-Synthe, ils proposent, une fois la marmite vide, de repartir avec Roonak au camp, elle est fatiguée et se sent perdue dans la foule, elle n'avait pas imaginé tant de monde. Un de ses fils l'accompagne.

A 18 heures, c'est l'heure de monter sur scène pour remettre les trophées, Jacques Bonnaffé ouvre la cérémonie de remise des prix et il passe rapidement la parole à Beshwar Hassan. Celui-ci entame un discours en anglais, applaudi par la foule. Il s'élance, micro en main pour affirmer avec force « *There's no differences, no borders, there's no differences between nations, we are all the same, god made us equals, we are from the same flesh, the same blood, the same bones* ». Il s'installe ensuite, *saz* en main, pour jouer un morceau qu'il dédicace aux habitants kurdes de Syrie et d'Iraq. Puis en posant son *saz*, il délivre un message anti-violence. Nous sommes en pleine mobilisation contre la loi Travail, les images des manifestations et de leurs répressions sont arrivées sur le smartphone de Beshwar. L'actualité française s'invite dans sa vie, discutée avec les bénévoles et salarié·es du camp. Il profite de ce moment d'exposition publique pour partager son inquiétude devant la tentation de la violence, incompréhensible pour celui qui a fui les bombes. Je regarde la foule depuis le coin de la scène où je me trouve.

Le public l'écoute, les applaudissements sont moins nourris, il est sans doute plus difficile de comprendre cette partie du discours de Beshwar, moins attendue. Je suis épatée de la manière dont Beshwar s'autorise à prendre part, en partageant son expérience, à l'actualité présente, s'inscrit dans le contexte politique que nous sommes en train de vivre, se délie de la présomption d'illégitimité qui colle aux « étranger·es » qui s'aventurent parfois sur ce terrain et osent donner leur avis.

L'ethnographie des moments de concert implique de s'intéresser au devenir médiatique de ces moments, et l'on a vu à quel point le concert avec Ibrahim Maalouf a été réinvesti par Beshwar après son passage sur son compte Facebook. Elle permet également de sortir d'une forme naïve

²⁴⁴ En 2015 plus de 800 personnalités des mondes du théâtre et du cinéma ont signé un texte dénonçant les conditions de vie dans le bidonville de Calais. Voir Dossier de presse. (2016, 23 septembre). *Le monde du théâtre s'engage dans l'appel de Calais sur les réfugiés*. Sceneweb. <https://sceneweb.fr/le-monde-du-theatre-sengage-dans-lappel-de-calais-sur-les-refugies/>.

de l'apologie du lien contre des politiques de « déliaison ». Sans nier la force de ces politiques, il est important de considérer la complexité de la force des liens qui se tissent dans ces moments, difficilement réductibles à des liens qui libèrent ou des liens qui oppressent, par essence. Les moments musicaux auxquels nous avons assisté ont chaque fois nécessité des points d'arrêt et d'ajustement, ils ont généré du trouble dans les routines, du travail d'ajustement et d'attention. Que ce soit pour les musiciens du Tire-Laine sur le camp de La Linière ou pour Ibrahim Maalouf au Palais du Littoral, ou encore via la tentative de Beshwar de nourrir la réflexion sur la mobilisation contre la loi Travail de son expérience kurde, ces ajustements n'ont pas été « simples ».

Il a fallu prendre la scène ensemble, organiser les places, organiser le dialogue ou la conversation, opérer des traductions, s'écouter, faire l'expérience d'une forme de cosmopolitisme en pratique. Un cosmopolitisme concret, qui ne consiste pas à faire dialoguer des « cultures » abstraites et étanches, ni même des répertoires musicaux bien identifiés. Ce n'est pas non plus un cosmopolitisme « hors sol » : la question de la place des migrant·es, de leurs visibilitées locales est, dans chacune des rencontres, l'une des composantes de la situation, tout comme les matérialités des scènes, leurs consistances locales. Il ne s'est pas agi pour les musiciens d'organiser un relativisme culturel « tolérant »²⁴⁵, mais au contraire d'inventer à chaque fois l'échange juste. Cette question de la justesse des places, qui fait écho à la justesse de la musique produite sur scène n'est pas simple, elle oblige à la réflexion, à l'arrêt. Elle complique les situations, fatigue, mais la tension qui émerge de la suspension de la routine et de l'attention des musiciens peut densifier le présent du concert, intensifier l'expérience vécue. Une caractéristique des scènes-frontières.

4. Faire du terrain en fermant les yeux ?²⁴⁶

« Seule la perspective partielle assure une vision objective. Il s'agit d'une vision objective qui engage, plutôt qu'elle ne referme, le problème de la responsabilité lié à ce que créent toutes les pratiques visuelles. Une perspective partielle peut-être tenue responsable autant des monstres prometteurs que des monstres destructeurs qu'elle engendre. (...) L'objectivité féministe est affaire de place circonscrite et de savoir situé, pas de transcendance et de division entre sujet et objet. Ainsi seulement pourrons-nous répondre de ce que nous avons appris à voir. »

²⁴⁵ Voir Stengers, I. (1997). Pour en finir avec la tolérance. *Cosmopolitiques*, 7. La Découverte.

²⁴⁶ Ce chapitre est un retravail d'un chapitre d'ouvrage publié en anglais. Voir Da Lage, E. (2020). Fieldwork turning blind eyes. Dans Le Marec, J. & Du Plessis, H. (dir.). *Savoirs de la Précarité / knowledge from precarity...*, Editions des archives contemporaines, Etudes des sciences et Histoire des techniques.

Haraway, D. J., & Gardey, D. (2007). *Manifeste cyborg et autres essais sciences, fictions, féminismes (French Edition)*. EXILS. 117.

4.1. Accepter la zone grise

Passage. Le passage est l'alpha et l'oméga du camp de transit. Si les exilé·es pouvaient passer sans s'arrêter, si la frontière, la mer et les barbelés ne les bloquaient pas, le camp n'existerait pas. La frontière²⁴⁷, sous cette forme, génère une économie trouble dont les rois sont ceux qui savent disparaître et faire disparaître les hommes, les femmes et les enfants au bon moment.

« Regarde : c'est un passeur », me glissent des salarié·es de MSF lors de mes premières visites sur le camp et dans la ville de Grande-Synthe. Les reconnaître, en un coup d'œil, fait partie des savoirs de terrain qui se transmettent à mots couverts, en lançant un bref regard, pas trop appuyé, sur le poignet qui porte une montre un peu trop voyante. « Passeur » un sous-entendu lorsqu'on évoque un exilé qui s'attarde plus de quelques semaines dans le camp : ceux qui ne passent pas sont susceptibles de faire passer les autres... « Regarde » : une invitation à voir les indices, à les composer en faisceau qui se resserre autour de tel ou tel. Une invitation à entrer dans un secret de polichinelle aussi. Si les personnels humanitaires se proposaient de me « montrer » et de m'apprendre à voir au bout de quelques jours, alors même que ce n'était pas l'objet de mon enquête, c'est que tout le monde savait et... « fermait les yeux » la plupart du temps²⁴⁸.

La négociation des personnels des associations, de la Ville et des ONG avec cette réalité grise faisait partie intégrante du fonctionnement même du camp qui reposait sur l'équilibre précaire instauré entre la fourniture de l'aide humanitaire, de l'accès au droit²⁴⁹ et du maintien de l'ordre et la poursuite des activités de passage. Même l'emplacement du nouveau camp de La Linière était un compromis : l'aire d'autoroute restait à proximité, condition, selon le logisticien de MSF, pour que le déménagement soit accepté et se passe sans recours aux forces de l'ordre.

« Les passeurs kurdes sont les plus cruels, tu verrais les blessures que l'on soigne, ils raquentent même l'accès aux douches alors on a réorganisé la queue pour que ce ne soit plus possible ». Le jeu du chat et de la souris, rapide, nocturne, qui oblige à tendre des pièges, à protéger ceux qu'il voudrait croquer, mais donne sa raison d'être au chat. Ruse contre ruse.

²⁴⁷ Guenebaud, C. (2017, 4 avril). *Dans la frontière, migrants et lutte des places dans la ville de Calais*. [Thèse de doctorat, Université de Lille].

²⁴⁸ Des coups de filets étaient régulièrement menés pour arrêter « les passeurs ».

²⁴⁹ L'accès au droit était à La Linière très problématique et un vrai combat des autorités publiques et des associations, « les passeurs » n'ayant aucun intérêt à ce que les exilé·es demandent l'asile en France.

Les passeurs « cruels, dangereux, mafieux », infiltrés au cœur même du camp, exerçant un pouvoir de contrôle et de surveillance font des exilé·es des doubles victimes : des politiques européennes de restriction du passage et de la violence mafieuse qu'elles nourrissent. Dans ce contexte, les ONG « sauvent » doublement : elles luttent tout à la fois contre et dans le pouvoir des États et contre les réseaux de passage organisés²⁵⁰.

Le discours sur la dangerosité des « passeurs » et du camp lui-même, s'apparente au discours sur la dangerosité des détenus et de la prison que Léonore Le Caisne²⁵¹ a analysé. Elle montre que cette dangerosité, et la peur afférente, sont dites et utilisées dans la construction de l'altérité et dans la relation à l'autre (ethnologue incluse), selon les situations et la place de chacun dans la prison.

Sur le camp, la dangerosité et son usage sont de bons révélateurs de la transformation de la situation d'encampement. Après le départ d'Utopia 56, la dangerosité du camp et, par extension, celle des migrant·es eux·elles-mêmes, s'est manifestée via la mise en place de différents dispositifs de contrôle : barrière et enregistrement des intervenant·es extérieur·es, interdiction de venir avec des enfants sur le camp, visibilité des personnels de sécurité à l'entrée, couvre-feu pour les intervenant·es.

La « dangerosité » ainsi produite variait en fonction des heures de la journée, d'où le couvre-feu, et les espaces du camp – le fond du camp réputé comme « espace des passeurs » était supposé plus dangereux et des mises en garde bienveillantes accompagnaient les intervenant·es. La montée en visibilité, pour l'ensemble des personnes intervenant dans le camp, d'une dangerosité des passeurs et par là de la vie et du travail dans le camp lui-même a accompagné le renforcement des dynamiques d'encampement. Cette « dangerosité » faisait partie du camp comme « dispositif à produire de l'altérité ». La dangerosité peut être comprise comme un élément de gouvernement du camp, et « les passeurs » y contribuaient largement.

J'ai d'abord pensé que l'objet de mon enquête, les pratiques musicales, me protégeait : il suffisait d'arrêter les regards en biais, ne pas poser de questions – fermer les yeux.

Or « fermer les yeux » est devenu à la fois essentiel à la poursuite de l'enquête et un problème lorsque mon principal allié sur le camp est lui-même « devenu passeur ». Ce passage-là montre qu'au-delà de la réalité potentielle des activités de passage, « passeur » est aussi une catégorie relationnelle, autour de laquelle s'organise l'ordre du camp. La diversité des activités liées au

²⁵⁰ Didier Fassin propose de qualifier de « tout contre » le rapport des ONG humanitaires aux États.

²⁵¹ Le Caisne, L. (2007). De si dangereux condamnés, construction sociale de la dangerosité en prison. *Journal des anthropologues*, 108-109, 183-210.

passage, depuis le recrutement des candidats, les différents degrés de participation à l'organisation matérielle du passage, les activités de surveillance et de protection des déplacements, instaure de fait un continuum de pratiques largement partagées par beaucoup d'exilé·es, puisque la finalité de la présence sur le camp est, majoritairement, le passage. Par ailleurs, le paradigme indiciaire déployé pour « identifier » les passeurs, conduit à des raisonnements forcément probabilistes. Combinées, ces deux dimensions rendent cette catégorie extrêmement poreuse et maniable.

Beshwar Hassan est donc « devenu passeur ». Pourtant, nous l'avons vu: il s'était imposé au fil des mois comme l'interlocuteur privilégié des associations et des autorités locales, désigné comme interlocuteur de confiance aux différent·es journalistes ou chercheur·ses de passage et faisant même la visite du camp au côté de Damien Carême avec le préfet en inspection²⁵². Un homme très jeune, 25 ans, loué pour ses qualités de leader naturel, cultivé et bienveillant. Pour moi, Beshwar était surtout un musicien, avec un *saz*, capable de prendre la parole en public et de tenir une scène. Les salarié·es de MSF me l'avaient présenté comme ça et comme un homme de confiance, il faut dire qu'il avait très vite compris l'importance de la coopération, et su tirer parti de ses expériences humanitaires au Kurdistan irakien.

Quelques semaines plus tard pourtant, les rumeurs commençaient à enfler sur sa participation aux réseaux de passage. L'une des salariées de MSF me confiait à son propos « c'est comme la mafia ici, en surface ils sont cultivés et tu passes des bons moments, mais il ne faut pas ouvrir la porte de la cave... ». Certain·es bénévoles commençaient à changer d'attitude et la pression policière s'est peu à peu accrue autour de lui. J'avais constaté l'autorité dont il jouissait, son *shelter*, avec ceux de sa famille, était situé au fond du camp, il avait des ressources supérieures à celles des autres exilé·es et tout le monde lui parlait avec respect. Il était le leader du conseil des réfugié·es, un dispositif éphémère, censé permettre la cogestion du camp avec les exilé·es, vite dissous sur fond de dissension et de suspicion de noyautage par « les passeurs ».

Le *shelter*, l'autorité, les réseaux, présent depuis plusieurs mois... le faisceau d'indices était déjà bien en place, mais le changement de statut de Beshwar de « leader » à « passeur » s'est produit vers le début de l'été, quand il a commencé à s'exprimer contre la transformation de La Linière suite au départ d'Utopia 56, contre les mesures de contrôle accrues, quand les dynamiques d'encampement se sont renforcées et que les revendications d'auto-gestion et de co-organisation qu'il défendait ne pouvaient plus être entendues « en fermant les yeux ». Dans

²⁵² Voir partie La Scène de ce même volume.

ce contexte, la qualification de « passeur » de Beshwar opérait un travail de désingularisation, c'est-à-dire, pour reprendre Luc Boltanski²⁵³, sa réduction aux caractéristiques génériques de la catégorie. Par ailleurs, la dangerosité particulière associée aux activités de passage, dites explicitement comme « mafieuses », contribuait à radicaliser le travail de mise en altérité produit par le camp. Dans cette situation, « fermer les yeux » correspondait à une forme de résistance à cette opération. « Fermer les yeux », sans naïveté, correspondait également à une forme de « tact », comme le formule Joëlle Le Marec, nécessaire à la poursuite de l'enquête. Déjà engagée dans de nombreuses collaborations avec Beshwar Hassan, et par ailleurs consciente de l'ambiguïté constitutive du passage, j'ai poursuivi mes échanges, continuant d'aller m'asseoir sur le banc de la cuisine de sa mère...

D'ailleurs, ceux et celles qui, à voix basse, me chuchotaient « c'est un passeur », ne mettaient-ils, elles pas précisément à l'épreuve ma capacité à « fermer les yeux », une fois dans le secret, et donc à suivre les règles du lieu : accepter une part de gris ? J'ai donc laissé la porte de la cave bien fermée.

Cela m'a permis de suivre le parcours de Beshwar jusqu'en Angleterre, de faire l'ethnographie de ses échanges en ligne liés à la musique, et de m'engager avec lui dans des exercices de co-écriture²⁵⁴ en respectant son expérience d'exilé et ses engagements. Nous avons ainsi ensemble entrepris de comprendre comment sa pratique musicale avait participé à l'affirmation de son autorité sur le camp, ainsi qu'à la redéfinition de son identité de réfugié, lui permettant de produire des récits de l'épreuve de la migration forcée.

Toutefois, il est compliqué d'échapper complètement à l'ordre moral d'un terrain, et plus d'une fois m'a pris l'envie, vite enfouie, de lever le doute.

La frontière et son passage sont les éléments constitutifs de « la situation » migratoire contemporaine, une situation qu'Alexandra Galitzine-Loumpet nomme « situation exilique », en référence et parenté avec la situation coloniale décrite par Georges Balandier, « *comme son aînée, elle est définie en partie par des rapports de domination et d'altérisation agissant dans la durée sur un ensemble d'acteurs (...) exilé-es et non exilé-es, "engagé-es" et "envoyé-es"* »²⁵⁵.

²⁵³ Boltanski, L. (1990). *L'amour de la justice comme compétences : trois essais de sociologie de l'action*. Métailié. Utilisé par Léonore Le Caisne (Le Caisne, L., *op. cit.*)

²⁵⁴ Voir partie « Les enjeux de l'écriture : la co-écriture comme modalité de la recherche » dans ce même volume.

²⁵⁵ Galitzine-Loumpet, A., *op. cit.*, 118. Alexandra Galitzine-Loumpet nomme « engagées » les personnes présentes sur le camp volontairement (artistes, militantes, bloggers) et « envoyées » les personnes salariées des organisations humanitaires, sociales, les forces de l'ordre.

Comprendre les pratiques musicales sur le camp implique de prendre en compte les caractéristiques de cette situation qui affecte, à des degrés divers, l'ensemble des relations et des activités. À l'intérieur de cette situation, l'ordre du camp est maintenu dans le rapport aux passeurs et cet ordre s'inscrit dans des pratiques visuelles qu'il s'agit, pour rester à sa place, d'acquiescer.

4.2. Surveillance, une question de point de vue

Avec le passage vient la surveillance. Une surveillance généralisée, organisée tant par les réseaux de passage que par la police ou les CRS et les renseignements généraux. Être sur le camp équivalait à être enregistré·e, vu·e, surveillé·e. Cette surveillance perpétuelle donnait une qualité particulière à la publicité des activités et rendait toute enquête classique difficile et même inappropriée tant cela revenait à devoir prendre place dans un réseau de regards déjà omniprésents et pesants pour les exilé·es, sans compter la suspicion que toute posture d'observateur·trice implique dans cette situation. Prendre des notes dans un carnet est sans doute possible dans le métro ou dans un lieu public qui garantit une indifférence aux activités de l'enquêteur, ce n'est pas possible sur un camp de transit sans immédiatement susciter de la méfiance de la part des exilé·es, pour qui l'outil « carnet » est celui, au mieux, du journaliste ou de la journaliste. Là, toute forme d'observation est problématique car elle risque d'alimenter la surveillance généralisée, dont ils font l'objet, ou tout du moins sa perception.

Cette dimension du travail de terrain est devenue évidente au cours de mes premières observations de performances musicales. J'ai utilisé un carnet pour être sûre du séquençage du concert, garder une trace fine et fiable du moment et des interactions entre les musiciens sur scène. Postée dans le public, appuyée sur un mange-debout installé pour poser les verres de thé et rendre l'espace convivial, je pensais sans doute être un peu invisible et réaliser une activité anodine. Or, mon carnet est très vite devenu un point d'attention et de curiosité pour les exilé·es présent·es. Certains m'ont demandé de traduire ce que j'étais en train de noter, ont inscrit eux-mêmes des éléments (noms des chansons et des auteurs, prescriptions musicales). La « curiosité » pour le carnet était une curiosité un peu méfiante. Sans être explicitement menaçants, les sourires qui accompagnaient les demandes de traduction, étaient impératifs. Mon carnet était en quelque sorte inspecté. En me rendant visible comme observatrice, j'avais introduit un doute sur mon statut – participante à l'organisation d'un concert ou réalisant une activité de surveillance – et sur la possible utilisation de mes notes. Ce moment m'a convaincue

que l'usage de ce carnet ne pouvait pas être personnel dès lors qu'il accompagnait des moments d'observation en public. La nécessité de montrer mes notes, et me soumettre moi aussi au contrôle a bien sûr ouvert des espaces de collaboration et de contribution, de micro-engagements, tout en les détournant de leur fonction d'aide-mémoire. Plutôt qu'un outil au service de la description ethnographique, le carnet était devenu un outil de communication et de médiation ambigu de mes relations avec les exilé·es. Cette brève situation permet de constater la méfiance suscitée par toute posture ouvertement d'observation, mais aussi l'intérêt des interactions engagées dans les pratiques de communication comme pratiques d'ajustement, de dévoilement et de participation.

Trouver le bon regard, ajuster ses observations sont des constantes des interrogations éthiques que les chercheurs et chercheuses en sciences sociales affrontent. Depuis longtemps²⁵⁶ le travail ethnographique, en particulier, et le travail de terrain, en général, nécessite de réfléchir à ce qu'est un regard juste en situation. Travailler contre les modes de connaissance « panoptiques » qui sont ceux exercés par les instances de pouvoir est une voie déjà largement empruntée et je ne revendique là aucune originalité méthodologique.

C'est même un enjeu de survie pour l'ethnographie qui a tant été associée à une discipline, l'ethnologie, historiquement impliquée dans la fabrique de l'idéologie coloniale même si, et d'ailleurs les critiques post-coloniales l'oublient parfois, qu'elle a également été un des foyers importants de la résistance et de la lutte anti-coloniale.

Situer son regard et son savoir est un héritage des théories féministes et post-coloniales, de l'ethnopsychiatrie de Georges Devereux²⁵⁷ ou du travail de déconstruction de Clifford Geertz. Il revient sans doute à Donna Haraway d'avoir relié la question des savoirs situés aux politiques visuelles dans la fabrique de la science. Pour elle, « *Les théories du positionnement ne sont pas des réserves privées pour des espèces différentes d'êtres humains, ni ne postulent un savoir inné seulement aux victimes, ni ne constituent le plaidoyer d'un groupe de pression. Pour la théorie féministe, dans l'héritage (lineage) de Hartsock, les positionnements sont des résultats (achievements) cognitifs émotionnels-politiques, fabriqués à partir d'expériences sociales-historiques-corporelles situées (located) – elles-mêmes toujours constituées au travers de pratiques chargées, non innocentes, discursives, matérielles, collectives – qui pourraient*

²⁵⁶ Voir sur cette question le travail de Clifford Geertz, et en France, le travail de François Laplantine ou de Georges Balandier.

²⁵⁷ Pour une discussion du travail de Georges Devereux voir Stengers, I. (1997). Pour en finir avec la tolérance. *Cosmopolitiques*, 7. La Découverte.

rendre plus probable un savoir moins trompeur pour nous tou-tes »²⁵⁸. Comme le souligne Bella Puig de la Casa, l'exigence du positionnement apparaît chez Haraway comme une éthique, une politique, et une technologie. Car il s'agit bien d'un faire. Voir « d'en bas » s'apprend, nécessite des savoir-faire, c'est un engagement pratique dans les situations.

Radicalement, sans doute, Michel De Certeau avait lui aussi posé la question du point de vue et écrit l'intérêt de pratiquer une ethnographie au ras du sol, de se « priver » de la jouissance que procure la « vision d'ensemble » pour plonger dans l'entendement de la relation et dans la complexité des opérations quotidiennes, bref dans les arts de faire. Son chapitre « Marches dans la ville » du tome 1 de *L'invention du quotidien*, est une sorte de viatique, magnifique, qui ose plaider non seulement pour un ajustement du regard, mais pour le respect d'une forme de connaissance presque aveugle, et toutefois attentive et sensible, méfiante des effets d'optique. Avec lui nous contemplons New-York depuis le haut du World Trade Center : un panorama saisissant qui satisfait une volonté de voir et correspond à « une érotique du savoir »²⁵⁹. En braconnant dans le texte de De Certeau, on pourrait imaginer comment Donna Haraway²⁶⁰ se glisse ainsi entre les lignes de De Certeau... Voilà le point de vue de l'urbaniste ou du planificateur outillé par des procédures techniques qui organisent un « pouvoir omni-regardant », « le rêve du parfaitement connu », « fantaisie mortelle » qui hante également les technologies militaires, dirait Haraway. D'ailleurs, à la frontière, à Calais, les drones de surveillance sont attaqués par les goélands, alliés imprévus des traversées interdites...

La ville dit De Certeau, le camp pourrait-on dire, ainsi totalisée est texturisée, abstraite en une fiction théorique qui « *mue en lisibilité la complexité et fige en un texte transparent son opaque mobilité* »²⁶¹. Embrasser les pratiques suppose au contraire de prendre au sérieux leur connaissance quasiment « aveugle »²⁶² de l'espace qu'elles altèrent. Aveugle, mais liée au mouvement. En renonçant à tout voir de haut, Michel De Certeau ouvre la possibilité d'une appréhension du mouvement. Il s'intéresse à la marche, et plus précisément aux pas, ceux qui, en masse et toutefois singuliers sont autant d'actes énonciatifs qui font exister, sur un mode performatif, les espaces qu'ils traversent. Il considère ce que les relevés de parcours, aujourd'hui obtenus grâce aux traces numériques, ne montrent pas et même ce dont ils

²⁵⁸ De la Bellacasa, M. P. (2014). *Les savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway*. Harmattan. 169.

²⁵⁹ De Certeau, M. (1990). *Invention du Quotidien tome 1 : Arts de faire (Collection Folio/Essais)*. Editions Gallimard. 140. « Cette érotique du savoir » est liée à la volonté de voir et de savoir décrite par Michel Foucault.

²⁶⁰ Savoirs situés.

²⁶¹ De Certeau, M., *op. cit.*, 141.

²⁶² De Certeau, M., *op. cit.*, 141.

produisent l'oubli : les figures de styles que déploient les passants. Ce faisant, il invente une stylistique de la marche en ville davantage qu'une grammaire figée et réglementée. Marielle Macé a raison de souligner qu'en cherchant là, « *obstinément, des réserves d'émancipation, il engage une politique des singularités* »²⁶³. Cette politique repose sur le fait d'accepter de ne pas tout voir pour mieux prêter attention à l'effectivité des pratiques, c'est-à-dire à la manière dont elles co-produisent l'espace.

Le camp n'était pas la ville, on y marchait, certes, et il fallait une bonne connaissance du sol pour se glisser entre les flaques, mais le régime principal y était celui de l'attente. Là aussi, notamment grâce à l'usage des téléphones et leur pouvoir de musicaliser les espaces, les exilé·es déployaient une stylistique de l'attente en musique : des manières de faire passer le temps en occupant l'espace.

4.3. « Fermer les yeux », pour écouter mieux : dynamiques musicales²⁶⁴

La musique dans le camp de La Linière à Grande-Synthe marquait assez bien à la fois les différents espaces du camp et leurs temporalités, que ce soit les temporalités quotidiennes ou celles de la dynamique de l'installation du camp et de son évolution, mais aussi la manière dont certains moments musicaux parvenaient à faire performance : c'est-à-dire à renforcer ou perturber l'ordre du camp. La musique marquait à la fois une distribution spatiale et des dynamiques temporelles. Plusieurs espaces étaient clairement marqués par la musique qui n'y jouait pas le même rôle et n'impliquait pas le même type de relations. Liée à la difficulté pour les exilé·es sur le camp de maintenir une distance entre espaces publics et espaces privés, l'usage de la musique, tant de l'écoute que de la pratique, participaient de moduler les espaces, de créer des effets de seuils²⁶⁵, et d'autoriser ou non des formes de relations entre exilé·es et entre bénévoles, salarié·es et exilé·es. L'observation des ambiances musicales et sonores permet de construire une typologie des lieux, mais également d'en saisir le potentiel politique

²⁶³ Macé, M. (2016). *Styles, critiques de nos formes de vie*. Gallimard. 43.

²⁶⁴ Cette partie a aussi été la matrice d'une autre publication. Voir Da Lage, E., (2019) En quête d'asiles. Une enquête sur les pratiques musicales des exilé·e.s sur le camp de la Linière, Grande-Synthe, France. Dans Damon-Guillot & A., Bachir-Loopuyt, T., *Une pluralité audible*, PUF.

²⁶⁵ Joseph, I. (1997). Prises, Réserves, Epreuves. *Communications*, 65 (1). 131-142.

en ce que les ambiances des lieux organisent le partage du sensible²⁶⁶ qui réglait l'ordre du camp.

À l'entrée un vaste préau jouxtait les bâtiments en dur d'un ancien corps de ferme réhabilité qui accueillait la cuisine du camp, une laverie, les locaux des ONG humanitaires. Le préau était un lieu collectif quasi-exclusivement masculin dans lequel les exilé·es rechargeaient leurs téléphones, se réunissaient autour d'un baby-foot, ou de micro-commerces : une table avec des cigarettes ou des boissons, un coiffeur. Les seules femmes parfois présentes étaient les bénévoles ou salariées humanitaires. Les activités centrées sur la sociabilité masculine et l'usage du portable, étaient souvent faites en musique, essentiellement de la pop kurde diffusée par les téléphones via des petits systèmes de son ou directement depuis les portables. La musique n'était pas assez forte pour musicaliser l'ensemble du préau et elle était destinée aux groupes qui l'écoutaient rassemblés autour d'un portable et d'une activité. Le préau a longtemps été l'un des seuls lieux pensés pour la réunion des groupes d'exilé·es par affinité, il a rapidement été aménagé avec des bancs de bois, des mange-debout, prévus pour que l'attente et le temps de la recharge soit également un moment de sociabilité. Les activités liées au passage s'y organisaient également discrètement. Il était rare que les bénévoles et salarié·es du camp s'y attardent hormis lors d'évènements particuliers : une projection, un concert.

Le préau était bordé par la route d'accès, et les activités y étaient réparties également en fonction de cette visibilité produite : les groupes avaient plutôt tendances à occuper le fond du préau, l'avant vers la rue étant occupé par les petites activités de commerce, jusqu'à leur interdiction à l'automne 2016. La route, elle, était occupée par des jeux de ballons, basket ou foot entre les allers et venues des voitures et des passant·es. La musique ici distinguait les espaces de chaque groupe et les isolait en partie des regards et des oreilles des passant·es. Cet ordre sensible était également lié à la relative faiblesse des puissances sonores des portables. Pour entendre, il fallait donc forcément se rapprocher du groupe qui écoute et donc entrer dans un jeu d'interactions qui demandait l'accord du groupe en question.

Les cuisines collectives installées au cours des mois de mars et avril ont commencé à être occupées en juin 2016 et sont devenues des lieux de rassemblement, il était également possible

²⁶⁶ Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. La Fabrique.

Péqueux, A. (2012). Politiques des ambiances - Que faire du fond inextricablement politique des ambiances ? Dans Thibaud, J.-P. & Siret, D. *Ambiances in action / Ambiances en acte(s) - International Congress on Ambiances*.

d’y recharger les portables. Les cuisines étaient dispersées sur le camp, et moins ouvertes au regard, de fait la musique y est devenue l’un des éléments constitutifs de l’ambiance. Contrairement au préau, les cuisines étaient des espaces plus fermés qui autorisaient l’appropriation de l’espace par un seul groupe.

Les espaces d’écoute étaient donc déjà en partie inscrits dans l’architecture du camp, ils suivaient les implantations des prises électriques et des possibilités de charge de portable, ils occupaient les lieux prévus pour être des espaces de sociabilité. Les pratiques musicales modulaient ces espaces, en construisaient les rythmes au fur et à mesure de la journée, et créaient des effets de seuils qui permettaient d’y réguler les formes d’engagement possibles.

Adossée au corps de ferme, près des entrées vers le centre médical et la *kitchen*, proche des différents bâtiments « de service », une tente dans laquelle du thé ou du café étaient distribués en continu était également musicalisée de manière occasionnelle, cette fois par des chants accompagnés ou non par un instrument. À la différence du préau ou des cuisines collectives dans le camp, la tente était un espace de rencontre entre les bénévoles et certain·es exilé·es. La musique pouvait y jouer un rôle important dans la sociabilité qui s’y manifestait. L’espace était plus resserré, la tente était clairement un lieu « où l’on se réchauffait », et un lieu où se mêlaient bénévoles habitué·es, personnes de passage et certain·es exilé·es. La musique n’y était pas programmée, elle pouvait être lancée par un groupe qui souhaitait chanter, ou un·e musicien·e qui sortait son instrument, qu’il soit exilé ou bénévole ou salarié·e. Ces moments rompaient le temps ordinaire, créaient des instants fugaces de partage entre les bénévoles, salarié·es et les exilé·es.

La cuisine collective, gérée par la Refugee Community kitchen, accueillait des exilé·es qui participaient à la préparation des repas. C’était l’un des lieux de vie collectif dans lequel le “faire ensemble” et la solidarité entre bénévoles et exilé·es étaient les plus manifestes. Mais la cuisine n’était pas un espace dans lequel tou·tes pouvaient pénétrer. Il fallait pour cela participer à la création des repas et l’association en charge de la cuisine avait fédéré un groupe soudé d’exilé·es. Une grande table, à l’extérieur, était généralement occupée par les exilé·es volontaires et des bénévoles qui y partageaient café, grignotages et organisaient le fonctionnement de la journée, s’échangeaient des nouvelles, flirtaient occasionnellement. Les bénévoles qui savaient jouer d’un instrument partageaient leur répertoire avec les exilés

musiciens. Tou·tes chantaient en préparant les repas. La cuisine était l'un des endroits dans lequel la musique participait à soutenir et produire le cosmopolitisme du camp. Le fait de s'apprendre à la fois des attitudes, des répertoires de chansons populaires, de partager des formes de camaraderie assez détendue y contribuait, tout comme l'esprit de la *kitchen* qui était d'associer les exilé·es à la vie du camp²⁶⁷.

Au-delà des bâtiments et containers de l'entrée du camp, celui-ci s'ouvrait sur un espace caillouteux, entre l'autoroute et une voie ferrée sur lequel s'alignaient les cabanes de bois abritant les exilé·es. L'alignement des *shelter* et les tentatives d'organisation « rationnelle » de leurs attributions par Utopia 56 puis par l'AFEJI distribuaient les exilé·es autrement que par groupes affinitaires dans le camp. Il y avait le coin des familles clairement délimité par un fossé et une butte, et le reste du camp censé accueillir les hommes seuls, voire les couples. Dans les faits, l'attribution des *shelter* était un enjeu de conflit entre les associations en charge du camp et les exilé·es « influent·es »²⁶⁸ – passeurs ou non – qui entendaient garder la maîtrise de son organisation. La distribution des *shelter* plaçait de fait des personnes plus ou moins sous l'influence des différents groupes organisés autour des activités de surveillance, d'organisation du passage, et de la maîtrise de la distribution de dons divers.

Dans cette partie du camp, très exposée au vent, certain·es exilé·es présent·es depuis plus longtemps que d'autres, avait agencé des espaces que l'on peut appeler des espaces intermédiaires entre les *shelter*, lieux de l'intimité, relative, et l'espace public du camp. C'était le cas de celui de la famille Hassan. Devant l'un de leur *shelter*, ils, elle avaient bricolé une cuisine assez grande pour accueillir une table et un point de cuisine. Cet espace était un des lieux importants du camp, jusqu'au passage de Beshwar Hassan en Angleterre à l'automne 2017, elle accueillait la visite de nombreux·ses bénévoles ou salarié·es d'associations humanitaires qui intervenaient sur le camp et avec lequel·les Beshwar avait lié des relations amicales ou/et à qui ils demandaient de l'aide dans la gestion d'un problème ou tout simplement son accord pour mener une action. Beshwar jouait de son *saz* ou de son *duduk*, de

²⁶⁷ Dans les faits cela ne va pas sans problèmes : l'accès aux ressources de la *kitchen* est un privilège comme l'ensemble des ressources sur le camp, celui ci n'échappe pas aux relations de pouvoir entre exilé·es et entre exilé·es et salarié·es/bénévoles.

²⁶⁸ Sur le camp l'influence est liée à la durée de la présence, cela vaut pour les exilé·es comme pour les bénévoles qui mentionnent très rapidement dans les conversations leur date d'arrivée sur le camp. Pour les exilé·es, la durée permet la maîtrise des ressources nécessaires au passage, elle vaut comme expérience des difficultés et contraintes, combines et astuces. Elle est nécessaire à tisser des liens avec les bénévoles et donateurs et donatrices. L'influence est bien sûr également – et même principalement – liée à la maîtrise du passage et à la capacité de coercition, de racket et de maîtrise des activités illégales et/ou criminelles.

sa clarinette ou de sa guitare. Ses frères chantaient avec lui et l'un deux, Mohammed transformait facilement la table de la cuisine en percussion improvisée. La musique faisait partie des formes d'accueil et d'hospitalité pratiquée par la famille Hassan. Elle permettait le partage dans la co-présence, sans avoir à échanger de mots – seul Beshwar parlait anglais – et elle était toujours clairement adressée : « je chante ou je joue pour toi qui est venu jusqu'à nous et pourra témoigner de notre situation, ou qui a apporté quelque chose ».

Des exilé·es passaient également par-là, pour régler un problème ou pour échanger avec la famille ou pour simplement partager un moment musical. Roonak était une figure du camp, poétesse et cultivée, elle était bonne cuisinière et elle disposait de ressources liées à la position de Beshwar. La musique permettait alors aux émotions, notamment celle de la douleur, de l'accablement, de la nostalgie, de se manifester plus librement que dans d'autres situations. Il arrivait régulièrement que la musique déclenche des pleurs, toujours accompagnés de gestes de réconfort marquant le partage et la constitution de formes d'intimités partagées, mais aussi de reconnaissance d'une épreuve commune à surmonter. Dans ces moments la musique permettait de « rendre réel » l'épreuve subie au sens de Tia DeNora²⁶⁹, c'est-à-dire de lui faire place dans son expérience, mais aussi de lui donner un sens dans l'interaction et donc de trouver des ressources pour la surmonter.

La musique a également marqué les différents temps de l'installation du camp, relativement silencieux dans les premières semaines, la multiplication des lieux de recharge des portables, mais aussi l'appropriation des lieux par les exilé·es et les bénévoles a été conjointe avec la musicalisation des espaces.

Au fil du temps, des concerts plus ou moins improvisés ont pris place dans le camp. Des musiciens européens sont venus jouer pour les exilé·es, et des concerts ont été organisés par les exilé·es avec l'aide d'associations ou non.

La musique, spatialisée, prise dans le contexte matériel, dans les interactions, les histoires et les événements qui rythment la vie du camp a participé, comme le suggère Nicolas Puig à “moduler les formes de proximité et d'éloignement”. Dans son travail sur les musiciens palestiniens dans les camps au Liban, Nicolas Puig envisage le rôle des pratiques musicales dans l'affermissement des espaces de l'intimité, la possibilité du maintien de soi et dans la relation

²⁶⁹ DeNora, T. (2014). *Making sense of reality, culture and perception in everyday life*. SAGE.

aux autres mondes sociaux, éventuellement, mais pas nécessairement, plus légitimes. Pour lui, la musique, la pratique comme l'écoute, contribue à l'établissement d'un chez-soi, d'un « pour soi », voire d'un « quant à soi »²⁷⁰). Il montre la façon dont la musique, pour celles et ceux qui y accordent de l'importance, participe de produire le rapport domestique et affectif aux lieux de vie. Ce rapport-là contribue à édifier « *une autre mémoire du camp, celle qui s'est construite dans sa fréquentation par les individus qui l'habitent et qui appelle une définition en termes de lieu de vie* »²⁷¹. Nicolas Puig note que l'attachement au camp est d'autant plus fort que s'y durcissent et s'y polarisent les identités.

Toutefois les camps palestiniens au Liban sont dotés d'une épaisseur sociale et historique beaucoup plus importante que les camps précaires de Grande-Synthe et de Calais qui, par ailleurs, étaient essentiellement des camps de passage.

Pourtant, y compris dans les situations de transit dans lesquelles l'appropriation des formes standardisées d'habitat précaires – le container, le *shelter* – est limitée, des formes ambivalentes d'attachement, soutenue par des activités d'appropriation des espaces et des lieux domestiques existent. Celles-ci se manifestent lors des expulsions par exemple et ne sont pas équivalentes pour l'ensemble des exilé·es. A Calais, lorsque la partie nord du bidonville a été rasée, les exilé·es et leurs soutiens avaient inscrits « lieux de vie » sur les cabanes. Ces inscriptions s'appuyaient sur une interprétation de la décision de justice autorisant la destruction de la partie nord à l'exception des « lieux de vie ». Elles rappelaient que les cabanes, tout comme les écoles, mosquées ou églises étaient bien des « lieux de vie ». Les moments musicaux parfois filmés et partagés sur les réseaux sociaux, y compris après le passage en Angleterre, par les exilé·es participent à construire une mémoire du camp comme lieu de vie. À Grande-Synthe, en redécoupant l'espace et le temps du camp, en créant des « effets de seuil » les pratiques musicales permettaient de moduler ses engagements dans les sociabilités et les lieux du camp. De l'écoute solitaire de son téléphone, y compris en public, au concert, le camp a ainsi abrité un ensemble de situations musicales aux potentiels différents articulant subjectivation et engagement.

Il est aussi évident que la musique a participé à affirmer des figures d'autorité, comme dans le cas de Beshwar Hassan. Les pratiques musicales sont prises dans les rapports de force et les dynamiques de pouvoir, et elles y contribuent, surtout dans un espace saturé par la surveillance

²⁷⁰ Puig, N. (2008). Entre villes et camps : musiciens palestiniens au Liban. *Autrepart*, 45, 29.

²⁷¹ Puig, N., *idem*, 21.

de tou·tes envers tou·tes, régulée à partir de l'enjeu du passage de la frontière et de la survie. Sur le camp, pouvoir faire entendre sa musique était la marque d'un pouvoir d'agir, y compris pour des exilé·es trop souvent envisagé·es dans les discours militant·es aussi bien que dans nombre de travaux académiques comme un collectif homogène de victimes là où les différences de statuts sont pourtant extrêmement importantes.

L'analyse des pratiques, prises dans leurs contextes matériels, spatiaux, relationnels, politiques et historiques fait apparaître l'impossibilité de déployer une grille d'analyse binaire ou dialectique qui réduirait la musique au produit des rapports de pouvoir, à la simple expression d'une culture, ou à un « outil » stratégique et de l'autre la musique comme instrument d'individuation et de résistance. Au contraire, l'analyse des pratiques nous permet plutôt d'envisager l'intrication des réalités multiples qui constituent la trame des expériences musicales²⁷². Elles s'actualisent dans l'expérience en fonction de la place et de la situation de celles et ceux qui y participent, des « prises »²⁷³, des potentialités qui peuvent ou non être saisies, comprises ou envisagées.

Enfin, dans l'espace du camp, le partage du sensible était un partage genré. Il était organisé par une relation binaire qui co-construisait dans les pratiques, les aspects classés comme masculins et féminins : les musiciens exilés étaient des hommes (du moins ceux qui jouaient en public), les publics des concerts improvisés ou organisés étaient des hommes, et les femmes exilées étaient quasiment toujours absentes des lieux de sociabilités dans lesquels la musique était partagée. Les seules femmes à fréquenter ces espaces étaient des bénévoles ou des salariées des différentes associations et organisations²⁷⁴.

Cette analyse, possible après plusieurs semaines passées sur le camp à son écoute, m'a conduite à recentrer mon énergie, tout en continuant à travailler avec Beshwar Hassan et le groupe de musiciens formé autour de lui par son frère Mohamed, et Sharka un jeune guitariste. J'ai investi mon temps auprès des femmes du *Women Center*. En effet, les femmes étaient à la fois moins audibles, mais leurs pratiques musicales étaient également moins considérées. Les différent·es

²⁷² DeNora, T., *op. cit.*

²⁷³ Sur le concept de « prise », voir Joseph, I., *op.cit.* Et plus largement les approches en écologie sociale. Hennion, A. (2001). Music Lovers. *Theory, Culture & Society*, 18(5), 1-22. <https://doi.org/10.1177/02632760122051940> ; Pecqueux, A., & Roueff, O. (2009). *Écologie sociale de l'oreille*. Ecole des hautes études en sciences sociales ; Debruyne, F. (2015). Faire et (se) défaire (d') une expérience publique de l'écoute. *Culture & musées*, 25, 69-93. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.479>.

²⁷⁴ Cette différence entre femmes exilé·es et femmes bénévoles montre bien les dynamiques de production du genre comme prise dans les rapports de pouvoir locaux.

musicien·es ou ethnomusicologues qui passaient par le camp centraient leur attention sur les pratiques musicales, et donc sur les quelques musiciens, disposant par ailleurs des instruments « authentiques » kurdes. Ce sont eux qui ont alimenté le *kurdish songbook* réalisé par l'Université de Soas, et pris part aux sessions d'improvisation, de jeu ou de concert organisés par les musiciens. Les pratiques d'écoute étaient moins investiguées. Pourtant, il existe des travaux importants et déjà anciens sur l'écoute: le travail important de sociologues de la musique comme Antoine Hennion, qui a travaillé à rendre compte de l'écoute comme activité, y compris parfois comme activité paradoxale consistant en un savoir à se laisser agir. En Sciences de l'information et de la communication, de la même façon les pratiques d'écoute entendues ont été analysées comme des pratiques communicationnelles et outillées, ethnomusicologie et en anthropologie de la musique la notion de pratique musicale a été ouverte aux pratiques d'écoute prises dans un ensemble de pratiques et d'activité qui « font » musique, à travers notamment la notion de « musiquer » ou *musiking*, de John Blaking à Christopher Small. Il reste que les personnes, chercheurs et chercheuses ou non intéressé·es par « la musique », se sont tourné·es majoritairement vers les instrumentistes ou les chanteurs. Laissant hors champ et hors de portée de leurs oreilles les femmes et leurs téléphones portables.

L'ouverture sur le camp d'un *Women Center*, un lieu réservé aux femmes et aux enfants, géré par Utopia 56 puis par une organisation anglaise dédiée « le *Women Center* » et enfin par l'association Gynécologie Sans Frontière a permis aux femmes de sortir de l'isolement relatif des *shelter* et a ouvert un lieu aux différentes associations qui souhaitaient s'organiser avec et auprès d'elles. Ce lieu fermé, sans fenêtre, abritait des sociabilités féminines. Des enceintes permettait d'amplifier des mobiles. C'est depuis ce lieu, inaccessible par ailleurs aux chercheurs masculins, que j'ai décidé de poursuivre mon travail.

4.4. Voir ce que nous faisons ensemble : une éthique du care

Pour trouver ma place dans ce lieu, j'ai construit un dispositif simple : une à deux fois par semaine, de la fin du mois d'août à la fin du mois de novembre 2016, je passais deux ou trois heures au *Women Center*, avec mon téléphone portable, une enceinte connectée et mobile, un goûter ; les femmes présentes pouvaient naviguer sur YouTube ou sur Deezer et « jouer les *dj* », soit depuis mon propre téléphone soit depuis le leur en se connectant à l'enceinte.

Ce dispositif me permettait de mettre en pratique une forme d'éthique du *care*, guidée par les questions : « comment faire, dans telle situation, pour préserver et entretenir les relations

humaines qui y sont en jeu ? Et, comment le faire sans renforcer les inégalités de genre, de classe et de race ? »²⁷⁵. Il ne s'agissait pas simplement de m'intéresser aux pratiques et expériences musicales des femmes du camp, mais de trouver une manière de contribuer au travail qu'elles réalisaient pour habiter ce lieu, tisser ma présence aux leurs. Cette éthique de travail devait prendre en compte les conditions concrètes de vie sur le camp en d'autres termes, la situation, et requerrait comme le soulignait Gilligan, « *un mode de pensée plus contextuel et narratif que formel et abstrait* »²⁷⁶. Enfin, il correspondait à une tentative cette fois d'ouvrir les yeux pour mieux voir comme le souligne Donna Haraway, c'est-à-dire se réapproprier la vision dans des projets concrets et engagés, connectés, impliqués... Et cela sans prétendre à l'égalité de nos positions, qui ne sont pas solubles dans le fait que nous soyons toutes des femmes, et produites comme telles par notre seule présence dans ce lieu non mixte. Comme je l'ai déjà dit, le fait d'être une femme blanche, européenne, me soustrayait à certaines contraintes de genre, me donnait accès à l'ensemble des espaces du camp par exemple, tout en me permettant d'échapper à la nuit et ses violences. Il ne s'agit pas de nier toute altérité dans nos relations, mais de mettre à l'épreuve des rapports d'altérité significatifs de proximité, voire de complicité possible dans la création de temps partagés. Cela n'a pas été facile, les demandes d'aide matérielle, trouver un téléphone, par exemple, ont été nombreuses au début, et je les comprenais bien. Le cadre fixé par le camp qui assigne les places entre celui ou celle qui donne et reçoit, l'extrême nécessité, les rendaient inévitables, mais impossibles à satisfaire sauf à déroger aux règles de l'intervention sur le camp. Je m'appuyais donc sur l'organisation des dons et des distributions dans le camp pour décliner les demandes et assoir ma position non de bénévole ou de donatrice, mais de chercheuse en sciences sociales intéressée par les pratiques musicales. Concrètement, et vu la situation des personnes sur le camp, cette position était difficile à expliquer, la plupart du temps sans interprète, ma place dans l'organisation de concerts, de soutien aux pratiques musicales du camp était plus évidente, tangible et donnait davantage sens à ma présence. Au fil des séances je suis finalement devenue une présence, j'espère bienveillante et attentive... et surtout garantissant l'accès à une connexion Internet gratuite. Il n'y avait aucun WIFI sur le camp, pour des raisons de sécurité et de surveillance des communications. Ma présence signifiait donc surtout un accès à YouTube gratuit pendant quelques heures. Pour moi YouTube a aussi été précieux pour garder en mémoire les enchaînements musicaux, il suffisait une fois rentrée que je fasse le tour de mon historique pour retrouver les titres, dont je ne parvenais pas toujours en temps réel à mémoriser les noms.

²⁷⁵ Laugier, S. (2010). L'éthique du care en trois subversions. *Multitudes*, 42(3), 114.

²⁷⁶ Laugier, S., *op.cit.*, 114.

Le *Women Center* était constitué d'une grande pièce principale. Deux des côtés était occupés par des banquettes, au fond à gauche des poêles permettaient de cuisiner, sur la droite se trouvait un vestiaire collectif dans lequel les associations stockaient les vêtements à donner ; une réserve avec du thé, du sucre et divers produits et matériels se trouvait dans le fond et à l'entrée se trouvait le magasin – une petite guérite depuis laquelle les bénévoles assuraient la distribution de produits d'hygiène et de lait infantile. De grandes tables occupaient le centre de la pièce. La plupart du temps, une ou deux bénévoles étaient présentes pour assurer les distributions et occuper les lieux avec les exilées. Il est arrivé plusieurs fois que des bénévoles soient là lors des goûters musicaux, fassent du thé chaud, j'ai été également parfois accompagnée par Élodie Valentin, l'une des fondatrices de l'association Fragiles les bulles. Dans ce cas, en plus de la musique nous arrivions à occuper les enfants en organisant des séances de dessin et de jeux après le goûter.

L'objectif de ces moments partagés était à la fois de pouvoir entrer dans les paysages musicaux et médiatiques des femmes exilées, d'ouvrir un espace dans lequel des expériences partageables pouvaient se déployer, et de collecter une matière à partir de laquelle je pourrais rendre audibles, au-delà de ces paysages²⁷⁷ musicaux. J'avais imaginé pouvoir construire des *playlists* individuelles avec plusieurs femmes fréquentant le *Women Center*, mais rapidement cette perspective s'est révélée peu productive et surtout peu fidèle aux expériences vécues. En effet, ce qui était le plus intéressant était la manière dont les séances étaient reliées aux événements du camp, à son ambiance générale – l'arrivée du froid, les inquiétudes liées aux arrestations de passeurs, des nouvelles reçues d'Irak – et la façon dont les choix des unes ou des autres déclenchaient des « séries », à partir des rebonds sur les propositions initiales.

4.4.1. Asiles musicaux

Le 30 septembre 2016, au *Women Center* ce jour-là, Awaz a envie de discuter. Elle veut savoir comment je connais Tara Jaff, une chanteuse et harpiste kurde irakienne de musique folk vivant en Angleterre dont plusieurs morceaux figurent dans ma bibliothèque musicale. Je lui explique et je lui dis que je trouve cet album très doux et que j'avais envie de le leur faire écouter. Elle

²⁷⁷ J'emploie le terme « paysage » au sens d'Arjun Appadurai (voir Appadurai, A. (2001). *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la mondialisation*. Payot). C'est-à-dire des paysages qui se déploient dans l'expérience vécue, se dessinent à partir de sujets situés et pris dans une histoire et sont le produit et le support des pratiques de l'imagination contemporaine.

est d'accord, c'est doux, c'est folk. Elle me propose d'écouter Adnan Karim²⁷⁸ qui a joué avec Tara Jaff. On trouve ensemble un morceau sur YouTube. Et puis avec un sourire elle me glisse, mais j'aime bien aussi Beyoncé... On rit et on met très fort "Who run the world... girls...".

Le *Women Center* a été imaginé comme un « *safe place* », un lieu à distance des violences du camp. Pourtant le lieu était traversé lui aussi par la violence du camp qui ne se dissolvait pas dans les miracles d'une « solidarité féminine » imaginée sous l'angle de la sororité militante. Il était par exemple impossible de laisser les gobelets, ou d'autres objets de cuisine sans surveillance, sous peine de les voir disparaître, et les bénévoles ont fini par ranger le matériel collectif dans les réserves fermées à clefs. Le *Women Center* était aussi le produit de l'imagination de ce qu'un lieu pour les femmes du camp pouvait et devait être, traversé par les normes de genre dans lesquelles les bénévoles à l'origine du lieu s'inscrivaient elles-mêmes, cuisine, nombreuses activités liées au soin du corps, soin des enfants confiés à la mère²⁷⁹. De nombreux travaux ont exploré le fonctionnement des *safe spaces* et complexifié l'analyse de Mary Louise Pratt en montrant que les relations de pouvoir ne se dissolvent pas dans la non-mixité.

Toutefois, la volonté de faire fonctionner ce lieu, partagée par des exilées et les bénévoles d'Utopia 56, puis de Gynécologie Sans frontières et de l'association anglaise Women Center comme lieu où pouvait se pratiquer une forme de sollicitude, malgré tout pourrait-on dire, les qualités de ce lieu – non-mixité, configuration de l'espace propice à la détente, accueillant régulièrement des activités de « bien-être » – ont joué un rôle dans la manière dont les femmes présentes ont investi les goûters musicaux. Les goûters ont ainsi pu devenir, pour certaines et de manière très fragile, des moments leur permettant d'échapper à la pression du camp, de se retirer dans un espace dans lequel elles pouvaient « jouer » au sens de Tia DeNora²⁸⁰ c'est-à-dire s'engager dans un espace dans lequel on peut avoir la possibilité de « jouer » avec des identités et des potentialités plus étendues que dans la vie ordinaire. C'est ainsi qu'Hawat joue avec moi, instaurant à la fois une proximité complice, rendue possible par la puissance des industries musicales américaines, du succès planétaire de Beyoncé, et une relation par laquelle elle me guide dans les classiques folk kurdes que j'ignore.

²⁷⁸ Adnan Karim est un artiste qui a trouvé refuge en Suède au début des années 90 et a développé une carrière internationale, portée par la diaspora kurde.

²⁷⁹ Les produits d'hygiène pour les enfants étaient distribués au *Women Center* ce qui posait des problèmes, occasionnellement quand un père se trouvait seul avec ses enfants par exemple.

²⁸⁰ DeNora, T., *op.cit.*, 41.

En suivant les propositions de Tia DeNora²⁸¹, nous pouvons dire que, lors des goûters, la musique en situation pouvait être considérée comme une forme d’asile. Dans cette perspective, l’asile est un lieu et un temps qui n’est pas forcément un lieu « en dur », mais un lieu dans lequel on se sent en sûreté, ouvert à la créativité, un lieu de reconnaissance de son existence comme personne. Dans cette perspective, l’asile n’est pas l’institution totale de Goffman, mais un lieu de « réhabilitation » qui, pour DeNora, fonctionne via la possibilité de s’engager dans des activités communes, y compris, par exemple, le fait d’écouter de la musique ensemble. L’asile musical ouvre la possibilité de réaliser des performances de soi, de s’ouvrir à la négociation et l’adaptation avec les autres. Tia DeNora distingue deux formes d’asiles, ceux qui fonctionnent sur le principe de la retraite, les refuges, et ceux qui fonctionnent sur le principe du réagencement d’un monde de relations et de possibilités, ce qu’elle appelle « *refurnishing* », qu’en français on pourrait traduire par « réhabilitation »²⁸² au sens étymologique : redonner des habilités et agir sur le design de l’espace pour ouvrir des prises à l’action. Ces deux formes d’asile peuvent se combiner : l’asile « réhabilitant » étant aussi par ailleurs un lieu de retrait du monde social « ordinaire ». Choisir un morceau, c’est partager quelque chose auquel on accorde de la valeur, que l’on trouve bon dans la situation présente, c’est s’engager dans la production du moment à vivre en commun. La manière d’utiliser le téléphone a varié en fonction des séances et dans le cours même des séances. Par exemple, lors d’une séance l’une des jeunes filles s’est littéralement absorbée dans le visionnage d’une série de clip d’un chanteur turc populaire. Elle avait posé le téléphone devant elle sur la table, et elle regardait les clip tête baissée et les bras posés autour du téléphone. Cela n’empêchait pas les autres d’écouter les chansons diffusées via l’enceinte portable, d’en reprendre certaines. Le *Women Center* a ainsi abrité simultanément des manières différentes de “se réfugier” dans la musique.

Choisir la musique relevait d’ailleurs d’une “double performance” : à la fois une performance musicale – un savoir “jouer” du téléphone et de ses possibilités médiatiques pour musicaliser l’espace, et bien sûr performer son goût pour les autres – les autres exilées et moi. Parfois, l’une ou l’autre chantonnait le morceau qui passait, ou esquissait un mouvement marquant le rythme, en tapant du pied ou de la main sur la table, ajoutant une manifestation corporelle au tissu musical.

²⁸¹ DeNora, T., *op. cit.* 56.

²⁸² Je remercie François Debruyne pour cette proposition de traduction.

Lorsque nous parvenions collectivement à musicaliser le *Women Center* de manière à ce que la majorité des femmes s'engagent dans la session et que nous parvenions à agir sur l'ambiance du lieu, nous faisons preuve d'une capacité à agir sur notre environnement, une capacité que peu de situations sur le camp, et dans le parcours d'exil en général, permettait d'exercer.

L'équilibre était particulièrement fragile, toujours au risque qu'une des femmes ou des adolescentes présentes ne s'accapare les choix musicaux sans laisser la place ni à l'interaction ni à la négociation, ni au partage en somme. Il était aussi lié à la présence ou à l'absence de certaines femmes plus impliquées dans les activités de passage et à la difficulté à mettre de côté certains conflits interpersonnels ou autre événement particulièrement traumatique. Mais le fait que le partage musical n'implique pas de devoir « raconter » ni son histoire, ni les événements du camp²⁸³, a permis au fur et à mesure de créer ensemble une forme « d'asile » dans lequel s'engager sans trop de risques et jusqu'à parfois se laisser aller dans la musique²⁸⁴.

4.4.2. Médiations techniques et médiatiques de la musique en exil : connecter les mondes

Le téléphone mobile et ses possibilités de connexion à Internet et aux plateformes de *streaming*, principalement YouTube ont joué un rôle essentiel dans la possibilité de faire de la musique un médium permettant d'articuler les dimensions multiples du monde vécu par les exilées, notamment parce qu'il permettait d'alterner des choix musicaux à partir des bibliothèques personnelles contenues sur les téléphones (le mien et ceux de quelques-unes des femmes) avec des choix à partir de l'offre musicale mise en forme via YouTube principalement. La disponibilité des titres recherchés sur YouTube permettait de valider l'existence d'une communauté de goût au-delà du camp. Des fans des chanteur·ses que nous avions envie d'écouter, les chanteurs et chanteuses eux·elles-mêmes, avaient pris la peine de poster ces contenus sur la plateforme, de les mettre en forme, de les commenter, d'en faire des *covers*, d'ajouter des images et des traductions, etc. Les femmes de Grande-Synthe pouvaient donc

²⁸³ J'ai déjà dit la pression pour les personnes exilées sur le camp de l'injonction de raconter leur voyage, les persécutions subies, les risques pris que ce soit de la part des autorités dans le cadre des procédures de demandes d'asile, des journalistes ou militant·es. Il pèse une injonction à l'authenticité du récit, injonction parfois paradoxale puisqu'il faut pour pouvoir obtenir de la crédibilité livrer un récit recevable dans les différents cadres d'entretien.

²⁸⁴ L'expérience musicale se forge dans le fait que l'agir de l'écoute se double de la possibilité de laisser la musique agir sur soi. Passabilité et activité s'y trouvent indissociables. Sur ce point voir la discussion des limites de la notion d'acteur réseau pour saisir l'expérience musicale et en général les expériences liées à des formes de plaisir (voir Gomart, E. & Hennion, A. & Maisonneuve, S. (2000). *Figures de l'Amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Documentation Française Questions De Culture).

mobiliser et s'appuyer sur l'activité créative des usager-es de YouTube pour musicaliser l'espace du *Women Center*. La combinaison de ces ressources disponibles en ligne et via les téléphones leur permettait de connecter leurs mondes, et d'en éprouver la réalité : celui de leur vie dans leur pays d'origine, leur appartenance diasporique²⁸⁵, et leur vie ici sur le camp.

La plupart des chanteurs et des chanteuses écoutées sont membres de la grande diaspora kurde et ont parfois eux-mêmes connu des camps, en Irak ou en Iran. Cette omniprésence de l'exil dans les paysages médiatiques des femmes du camp participait à situer leur aventure dans une histoire esthétique et culturelle.

Les morceaux que nous écoutions étaient souvent des extraits, remontés, d'émissions de variétés kurdes de différentes chaînes de télévision du Kurdistan irakien ou de chaînes transnationales kurdes, disponibles sur YouTube. L'histoire des médias kurdes est liée aux combats pour l'indépendance du Kurdistan, et à ceux, idéologiques et politiques qui animent les différentes régions kurdes²⁸⁶.

Lors des séances, les femmes présentes faisaient alterner des extraits de la chaîne NRT2 et des extraits d'émissions de Kurdistan TV au positionnement et à l'histoire très différents. Cela ne veut pas dire que la recontextualisation des extraits d'émissions dans le flux organisé depuis les critères d'indexation de YouTube fait disparaître complètement l'émission et l'émetteur, voire brise totalement la charge idéologique portée par la chaîne. Le style même des émissions, jusqu'à la qualité du son, les couleurs du plateau, les vêtements des présentateurs et présentatrices et les publics souvent montrés, restent des éléments organisés depuis la perspective de la chaîne²⁸⁷; mais, écoutées-regardées dans le cadre de nos rencontres, avec comme requête première le nom de l'interprète, le fait que nous puissions identifier ces vidéos d'abord comme des extraits d'émissions de variétés, avec leurs codes²⁸⁸, montre la manière dont ces éléments ne constituaient que des prises potentielles tenues à distance via le remontage pour l'expérience musicale. Enfin, cet encadrement idéologique des médias kurdes fait partie

²⁸⁵ Dont on a déjà vu l'importance sur le camp, il ne s'agit pas de naturaliser l'appartenance à une « communauté imaginée » kurde, mais de montrer comment dans l'épreuve du passage et de la migration, cette diaspora prend corps.

²⁸⁶ Akpınar, Z. (2007). L'État turc face aux télévisions transfrontières kurdes. Dans : Tristan Mattelart éd., *Médias, migrations et cultures transnationales* (pp. 89-102). De Boeck Supérieur. <https://doi.org/10.3917/dbu.matte.2007.01.0089>.

²⁸⁷ Le rapport entre médias et nationalisme a été bien analysé dès les années 90, à partir de l'importance du style et des esthétiques médiatiques partagées et non simplement à partir de l'information partagée. Voir, entre autres, Gellner, E. (1989). *Nations et Nationalismes*. Payot. Sur la question du rôle des médias dans les nationalismes kurdes voir Akpınar, Z., *op. cit.* et Christensen D., *op. cit.*

²⁸⁸ Les émissions de variété kurdes sont prises dans l'histoire largement mondialisée des émissions de variétés, et sont mises en scène à partir d'une grammaire audio-visuelle reconnaissable : présence centrale du présentateur, présence du public.

de la vie des exilées et des Kurdes en général et la façon dont les femmes utilisaient YouTube et ses possibilités de réagencement indique comment elles « font avec » et « dans » ce contexte médiatique particulier pour, *in fine*, écouter de la musique ensemble. Cela ne signifie ni que la charge politico-idéologique des émissions sources est détruite par l'interprétation, ni, à l'inverse, que l'idéologie continue de travailler masquée, à l'insu de ces femmes. C'est là toute la richesse sensible, toute la puissance potentielle – (inter)subjective – de la musique et de la circulation des productions culturelles que d'ouvrir des possibles interprétatifs dont la saisie reste en partie imprévisible et, dans tous les cas, irréductible²⁸⁹.

Il est aussi arrivé lors d'une séance qu'une demande de l'un·e des enfants présent·es fasse exister les parcours en Europe des participant·es. Cela a été le cas lorsqu'un jeune garçon m'a demandé de faire écouter du *Beat Box* allemand. J'ai d'abord été surprise par cette demande, et essayé de comprendre en quoi la dimension « allemande » du *Beat Box* importait pour lui. Il s'avère qu'il avait été initié au *Beat Box* par des allemand·es lors de son passage en Allemagne. Le *Beat Box* était pour lui de fait associé à l'Allemagne. Il avait entrepris d'initier d'autres enfants au *Beat Box* et le temps qu'a duré sa présence sur le camp les bruits de bouches et les percussions corporelles ont fait partie de l'ambiance sonore du *Women Center*. Nous avons trouvé ensemble des vidéos du champion d'Allemagne du *Beat Box*. Il a pu montrer aux autres enfants, garçons et filles, un exemple de *Beat Box* dont il reproduisait quelques sons²⁹⁰.

Les paysages musicaux se constituaient à travers une « relocalisation » des ressources musicales disponibles. Pour cela, il fallait mobiliser des compétences techniques liées à l'usage de la plateforme sur un téléphone qui n'était pas le leur, se débrouiller avec les différents alphabets des différents claviers des téléphones. À partir du nom des chanteurs et des chanteuses nous tentions parfois des tentatives d'orthographe différentes et des effets de translittération. Ces tentatives donnaient de l'épaisseur aux opérations de traduction liées aux possibilités techniques du téléphone, entre reconnaissance vocale, changement de l'alphabet du clavier, traductions automatiques, passage du compte d'une des femmes au mien qui fait varier les

²⁸⁹ Da Lage, É. & Debruyne, F. (2015). Les refrains de la mondialisation. Variations critiques, dissonances et consonances de l'économie politique de la communication et des cultural studies. *Réseaux*, 192(4), pp. 115-142.

²⁹⁰ À d'autres occasions, lors de séance d'écoute ou par exemple lors de l'élaboration du Journal des Jungles, une publication de la Plateforme Solidarités Migrants en juin 2018 dans les locaux d'Emmaüs solidarité, avec des familles kurdes, après la destruction du camp, j'ai pu observer des formes similaires de remobilisation d'ateliers de pratiques musicales suivies par des exilé·es lors de leurs passages dans différents camps ou lieux de transit. Cela a été le cas par exemple de Parwan, un jeune homme qui avait gardé dans son téléphone une petite vidéo illustrant un morceau de guitare qu'il avait appris en Grèce. Le journal des Jungles est consultable à cette adresse : <http://www.psmigrants.org/site/wp-content/uploads/2019/02/JdJ-n%C2%B011-2%C3%A8me-tentative.pdf>.

recommandations. Parfois la dextérité de l'une ou l'autre était sollicitée pour trouver le bon morceau et engendrait des formes de collaborations autour du clavier, marquées parfois également par de l'impatience voire de l'exaspération devant l'échec d'une requête. Ces difficultés à trouver, souvent par défaut, dans les métadonnées qui caractérisent le morceau pour la plateforme de *streaming* est renforcée par les effets de translittération et de jonglage entre les langues. Ces difficultés résonnent avec celles que David Vandiedonck a discuté avec des amateurs et amatrices de musique classique qui ont parfois « *l'impression de naviguer avec des outils aveugles sur des terres musicales largement opaques* »²⁹¹. Toutefois, dans ces errances de vidéo en vidéo, YouTube s'avérait tout de même particulièrement efficace pour retrouver un chemin.

La variété des recommandations proposées par YouTube après la recherche d'un titre, les possibilités d'exploration dans une grande diversité de contenus, la possibilité non seulement d'écouter de la musique, mais de voir les clips vidéos, ont fait de YouTube la plateforme que nous utilisons le plus, bien loin devant d'autres sites de *streaming* comme Deezer. Par ailleurs sur YouTube, contrairement aux plateformes de *streaming* alimentées directement par les éditeurs de musiques, nous pouvions trouver tou-tes ou quasiment tou-tes les artistes que les femmes recherchaient. Comme le note David Vandiedonck, « *par-delà l'étendue de ce dépôt de vidéos et la fluidité du mode de recherche, YouTube propose une forme d'exploration musicale qui articule des effets de cadrage et les possibilités d'un hors champ. YouTube apparaît aux internautes comme un pays de cocagne : la frustration et la limitation du désir sont mises en suspens : non seulement ils y trouvent ce qu'ils cherchent mais obtiennent de surcroît et en abondance les délices de la sérendipité. Ceci ne semble pas a priori fondamentalement différent de ce qui se joue sur les autres plateformes, mais l'hétérogénéité des contenus musicaux (enregistrements live, vidéos promotionnelles, vidéos amateurs, productions télévisuelles, etc.), l'ergonomie et le design de l'interface qui donne à « voir » la musique avant de l'entendre, et surtout le mode de navigation par rebonds, transforment l'expérience de recherche/écoute de la musique. Cette expérience brouille les frontières entre ce qui relève de la recherche intentionnelle, de la recommandation, et du simple choix de hasard* »²⁹². Les choix d'écoute au *Women Center* se jouent dans ce dispositif socio-technique et sémiotique qui participe de la qualité des moments d'échange en musique. L'enchaînement

²⁹¹ Vandiedonck, D. (2019). Recommandation algorithmique et écoute buissonnière. Dans La prescription culturelle en question. Ribac, F. (dir.), *Territoires contemporains - nouvelle série*, 11. <http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/prodscientifique/TC.html>.

²⁹² Vandiedonck, D., *op. cit.*

des morceaux, les possibilités de rebonds d'un artiste à l'autre, les découvertes en musique se sont appuyées sur les propositions de YouTube et ses algorithmes de recommandation. Par ailleurs, « *chaque résultat de recherche est encastré dans un espace qui organise une constellation de résultats agrégés par la concordance des tags. La recherche elle-même produit ces voisinages dont les écarts de pertinence organisent une forme possible de recommandation. Les décalages entre le résultat initial et les propositions connexes invitent à l'exploration en accompagnant une reformulation continue de la recherche. Cette forme contingente de déambulation permet à l'internaute de vivre cette expérience d'écoute de façon non coercitive. Une requête ne génère pas uniquement des « résultats », elle initie un « dialogue » et un processus de divulgation des contenus au gré d'un parcours de recherche qui est en même temps un parcours musical* »²⁹³.

Ce parcours de recherche s'effectue d'abord à partir d'une mosaïque de vignettes et la recherche s'appuie aussi sur des pratiques de discrimination des contenus qui se fondent sur une culture visuelle des contenus médiatiques et musicaux : l'habillage d'un programme télévisuel, l'esthétique des clips officiels ou au contraire amateurs de tel genre musical... Comme le souligne Guillaume Heuguet, l'usage de YouTube active une « *série de compétences documentaires et marchandes naturalisées, qui sont avant tout compétences du regard, celui d'un sujet doublement regardant : prêt à appréhender des séries de vignettes pour mieux discriminer et (pré)juger des productions médiatiques* »²⁹⁴. Guillaume Heuguet a raison de souligner le statut de marchandise de la musique sur YouTube, mais le caractère marchand de l'activité des différents acteurs et actrices du site n'est pas sensible dans l'expérience d'écoute. Il reste que « *la mise à disposition d'une offre à destination d'un internaute est l'instauration d'une certaine scène de leur rencontre* »²⁹⁵.

Le bazar documentaire que constitue YouTube fait fond sur un vaste dépôt réalisé tant par les internautes que par les éditeurs et éditrices de musiques enregistrées, mais aussi des producteurs et productrices de contenus médiatiques comme les chaînes de télévision. Or, ces productions déposées peuvent devenir des anarchives, en suivant le mot de Derrida, c'est-à-dire « *une archive vouée à l'avenir, tout à la fois intempestive et explosive* »²⁹⁶.

²⁹³ Vandiedonck, D., *op. cit.*

²⁹⁴ Heuguet, G. (2016). YouTube, la musique et moi. Dans Philippe Le Guern (dir.). *Où va la musique. Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute*. Presses des Mines. 141-152.

²⁹⁵ Heuguet, G., *idem.*, 145.

²⁹⁶ Formule de Jean Birnbaum, dans Birnbaum, J. (2012, 18 octobre). Le goût de l'anarchie. *Le Monde.fr*. https://www.lemonde.fr/livres/article/2012/10/18/le-gout-de-l-anarchie_1777054_3260.html.

En effet, choisir les morceaux à écouter a des conséquences qu'il faut assumer : reconforter une des participantes qui se met à pleurer à l'écoute d'une des musiques choisies par exemple. Le morceau qui surgit alors du stock fait résonner le corps et la psyché des participantes. Cette capacité de l'expérience musicale à faire s'effondrer des sujets touchés dans leurs corps par le souvenir, l'émotion et le sentiment puissant de la fracture du temps est bien connue sous le nom de nostalgie et documentée depuis le début du XX^{ème} siècle y compris par les médecins qui s'intéresse aux maux d'exil et au rôle de la musique dans le déclenchement de symptômes d'effondrement, mais aussi de guérison²⁹⁷.

Dans les conditions du camp et de l'exil, l'irruption de l'émotion incontrôlable était fréquente et elle appelait une réaction. Les reconforts passaient par le fait de prendre dans ses bras une femme qui pleure et s'écroule physiquement, la soutenir au sens propre, ou plus simplement lui prendre la main, faire passer une douceur dans un regard. Ces gestes de reconfort faisaient partie du travail de « réhabilitation » qu'ouvrait l'expérience musicale. Ces gestes étaient toujours accomplis par les femmes exilées entre elles avant même que j'intervienne, je n'en étais que le témoin. De fait, ces expériences résonnent avec celles observées dans la cuisine de Beshwar Hassan dans laquelle la dimension de soin, éprouvable dans l'expérience de la musique écoutée ensemble, était souvent essentielle.

Enfin, les choix pouvaient être aussi l'occasion de la manifestation de désaccords, souvent ces désaccords étaient plus vifs entre les enfants présents ou entre les enfants et les adultes. Le conflit pouvait prendre la forme de réclamation sur l'accès au téléphone qui passait alors de main en main. Il arrivait qu'une jeune fille n'accepte pas de lâcher le téléphone, mette d'autorité un dernier morceau, ou s'approprie la possibilité de voir l'écran. Les négociations, et parfois l'impossibilité de parvenir à un accord autre que celui de la répartition du temps entre les différents protagonistes (on écoute ta chanson puis ensuite on écouterà la tienne), ouvraient *a minima* la possibilité de penser l'hospitalité de cet « asile musical » non seulement comme une hospitalité fondée sur la capacité à reconnaître et produire des points d'accord, mais aussi comme une hospitalité de la cohabitation voire parfois une hospitalité de « confrontation »²⁹⁸, c'est-à-dire une hospitalité rendue possible par la production d'un commun qui n'oblige pas à la similarité, mais ouvre la possibilité du divers.

²⁹⁷ Fabre, D. (2015). Que reste-t-il... ? *L'Homme*, 215-216, 15-46.

²⁹⁸ Isaac, J. (1997). Prises, Réserves, Epreuves. *Communications*, 65(1), 131-142.

4.4.3. S'engager/se désengager

Les femmes présentes régulaient leur engagement dans le groupe entre la proposition d'un titre à écouter, la manifestation d'un goût par l'approbation d'un choix, la mise en jeu de leur corps dans un mouvement de danse ou dans la participation au rythme du moment, ou encore dans le fait de rester à la marge du groupe – occupées à d'autres activités comme la cuisine, voire le désengagement complet en quittant les lieux. Ce désengagement pouvait d'ailleurs se manifester différemment : partir en signifiant que l'on a été heureuse de participer, demander la date de mon retour, adresser des saluts au reste des femmes présentes ou partir sur la pointe des pieds pour ne pas déranger, ou encore partir sans prendre en compte la session, comme s'il ne se passait rien. À la diversité des formes d'engagement, répondait aussi la diversité des formes de désengagement qui rend manifeste le « *potentiel collectif incertain de l'écoute musicale* »²⁹⁹.

Par ailleurs, s'engager dans l'expérience musicale proposée obligeait à accepter une part de jeu et cela nécessitait une forme de disponibilité parfois impossible dans les conditions de l'encampement. Le fait que la musique soit « *disponible pour les oreilles des autres* »³⁰⁰ et la légèreté du dispositif permettait toutefois de créer des « *ouvertures minimales* »³⁰¹, c'est-à-dire des formes de reconnaissance de la présence sans obligation d'un engagement qui irait jusqu'à empêcher la déprise. « *L'expérience musicale alterne des engagements forts (notamment dans son corps) et des focalisations fugaces, des moments intenses et des occasions légères. L'écoute de la musique procède d'une activité et d'une "passabilité" (Quéré, 2006), cette disposition à éprouver en se laissant toucher* »³⁰². Cette caractéristique de l'expérience musicale, a permis une variété d'engagements et de déprises, depuis l'absorption dans l'écoute jusqu'à l'oubli du temps et de l'environnement jusqu'à des « *écoutes obliques* »³⁰³. À mon sens c'est précisément dans cette variété des formes de désengagement autorisées par le caractère fragile de certaines « *prises* » que l'hospitalité du *Women Center*, pendant le temps des séances d'écoute, était le mieux garantie. Si l'éthique du *care* implique de porter attention à la vulnérabilité, si elle oblige à porter un regard particulier, soucieux pourrait-on dire, elle implique également une attention aux dispositions à l'engagement. Une éthique du *care* pourrait impliquer ainsi un droit au

²⁹⁹ Debruyne, F. (2015). Faire et (se) défaire (d') une expérience publique de l'écoute. *Culture & musées*, 25, 69. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.479>.

³⁰⁰ Debruyne, F., *op.cit.*, 86.

³⁰¹ Joseph, I., *op.cit.*

³⁰² Debruyne, F., *idem.*, 71-72.

³⁰³ Pour reprendre le type de rapport « *oblique* » à la culture décrit par Richard Hoggart dans *La Culture du pauvre [The Uses of Literacy : Aspects of Working Class Life]*. Voir Hoggart, R. (1970). *La Culture du pauvre*. Éditions de Minuit. Je remercie François Debruyne avec qui nous partageons cette manière de qualifier des qualités d'écoute.

désengagement. L'une des séances m'a particulièrement marquée. Awaz qui était toujours désireuse de partager ses connaissances et ses goûts, s'est peu à peu montrée moins enjouée, son corps trahissait la fatigue du temps passé sur le camp et les soucis qui s'accumulaient. Elle est arrivée lors d'une des dernières séances d'octobre tenant sa fille par la main et toutes les deux ont littéralement commencé à tourner en rond dans le *Women Center*. Peu à peu leurs pas se sont calés sur le rythme des morceaux, mais Awaz a repoussé toutes mes demandes de choisir un morceau. Au bout d'un moment qui m'a paru très long, elle a finalement accepté de se poser un peu avec nous, en proposant un morceau, non pas pour elle, mais pour sa fille. Elle a trouvé une comptine sur une chaîne YouTube kurde à destination des enfants – Pelistank TV – et s'est installée avec sa fille devant le petit écran du téléphone, bientôt rejointe par d'autres enfants.

Les séances d'écoute partagées se sont arrêtées au cours du mois de novembre, quand il a fallu se rendre à l'évidence que le *Women Center* ne pouvait plus offrir les conditions nécessaires à la production de cet asile musical que nous cherchions à construire et auquel nous avions parfois donné forme. La dégradation du lieu ouvert aux courants d'air, la difficulté croissante à maintenir le caractère non-mixte du lieu, les tensions exacerbées entre exilées liées à la dégradation du climat général du camp, et la difficulté à maintenir un dialogue avec les bénévoles qui tentaient de le faire vivre au quotidien, elles-mêmes soumises à des pressions fortes et souvent présentes pour une ou deux semaines, m'ont conduite à mettre fin à l'expérience. Peu de temps après, en janvier 2017, le *Women Center* a été la cible d'un incendie, lieu parfois incontrôlé, il inquiétait, notamment les réseaux de passeurs et de prostitution. Reconstitué, il a été de nouveau détruit dans l'incendie du camp.

Aujourd'hui, une association anglaise a organisé un *Women Center* mobile, un camion aménagé qui s'adapte aux conditions de vie sur les campements précaires. Il gère également une série de logements réservés aux familles mis à disposition par la Mairie de Grande-Synthe et fait un travail d'*advocacy* important pour que les familles puissent se loger et faire valoir leurs droits. Ce travail s'effectue dans des conditions extrêmement dures, et il faut saluer l'engagement des bénévoles et salarié·es.

4.4.4. Conclusion

Pour Judith Butler, le risque des politiques du *care* est de contribuer à une dynamique de mise en ordre dépolitisée du social. « *Nous assignons ainsi la vulnérabilité à des personnes, nous conceptualisons et isolons la vulnérabilité comme un signe distinctif de vies humaines exposées*

à certaines conditions historiques contingentes et, ce faisant, nous escamotons la constellation de vulnérabilité, de colère, de persévérance et de résistance qui émerge de ces conditions historiques. Pour bénéficier d'une aide ou déclarer une crise humanitaire, il faut que les populations vulnérables soient désignées comme telles par ceux qui ont l'autorité institutionnelle et discursive pour envoyer de l'aide, engager des procédures juridiques, attirer l'attention des médias. Or une population ainsi définie risque du même coup de voir niés ses efforts d'action, ses formes de solidarité, ses réseaux de soutien et ses moyens de résistance. Dans ces conditions, le discours par lequel elles sont représentées risque de donner d'elles une image fautive, en situant le pouvoir en dehors de leur propre sphère d'action. Dès lors qu'elles sont qualifiées de vulnérables, elles se trouvent privées de leur pouvoir. N'est-ce pas là un dilemme inextricable, puisque nous les qualifions justement de vulnérables au motif qu'elles ont été privées de pouvoir. Comment sortir de cette impasse ? »³⁰⁴. Cette préoccupation explique les méfiances de Judith Butler face à une politique du *care* réduite à des relations de support paternalistes. Ce que Judith Butler exprime là est une des craintes et un motif constant de discussion chez les acteurs et actrices militant·es des causes humanitaires et politiques liées aux questions migratoires. La politique du *care* que dénonce ici Judith Butler existe, elle s'incarne dans les politiques d'encampement pratiquées par les grandes ONG dont l'expérience a compté dans l'ouverture du camp de La Linière. Travailler à l'intérieur d'un lieu doublement produit par cette politique du *care*, le camp de La Linière et à l'intérieur du camp le *Women Center* nécessite donc de clarifier ce que j'entends par *care*, en distinction de la politique décapitante décrite par Judith Butler.

J'ai hésité à mobiliser ces références théoriques qui ont pourtant travaillé et cadré mon positionnement de terrain tant leur usage, en tant que chercheuse travaillant avec des femmes, pouvait conduire à une mécompréhension, une réduction du travail, fréquente, à une forme d'essentialisation de qualités proprement féminines. Par ailleurs, la question que soulève Judith Butler, de l'assignation des femmes migrantes à des populations particulièrement vulnérables et destinataires de fait d'une attention et d'un soin particulier est en effet très ambiguë dans les pratiques de prise en charge que j'ai pu observer sur le terrain à La Linière, mais aussi plus tard

³⁰⁴ Butler, J. (2019). Ces corps qui comptent encore. *Raisons politiques*, 76, 15-26. <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.3917/rai.076.0015>.

à Calais. Les violences sont réelles, et il ne s'agit pas du tout de les minimiser bien sûr³⁰⁵. La question des violences sexuelles par exemple, est particulièrement adressée aux femmes migrantes, elles peuvent conduire à des prises en charge dans lesquelles leur corps est d'emblée considéré à partir de leur sexualisation³⁰⁶. À l'inverse, les violences sexuelles commises sur les jeunes hommes, pourtant très fréquentes dans les cas de tortures de violences du voyage, sont ignorées. La séparation des familles est également souvent justifiée par l'impératif de « mettre les femmes à l'abri ». Ces pratiques de prise en charge genrée peuvent être à l'opposé des pratiques de *care* dès lors qu'elles ajoutent la violence de la séparation d'avec sa famille, la violence de l'assignation victimaire et d'une sexualisation subie. L'existence même du Women Center s'inscrit, en partie, dans de telles représentations. Pourtant ce qui s'y passe ne peut se réduire à des pratiques de mises à l'écart des femmes, ou de production normative du genre. C'est sans doute ce qu'une éthique et politique du *care*, entendue comme la prise au sérieux du travail émotionnel, de liaisons, de production de paysages intérieurs, qui permet de vivre dans les conditions de violence du camp de La Linière, permet de voir. Dans la pratique, le cadrage par le *care* permettait de travailler sur les formes de capacitation, de relations, d'imagination mises en œuvre par les femmes du *Women Center* et c'était bien une tentative de travailler sur la question de la vulnérabilité sans la couper de sa constellation. Il me semble que dans ce cas le *care* qui vise à porter attention aux manières de surmonter, faire avec et dans des situations de vulnérabilité, ne peut être réduit à du « paternalisme », ni à une entreprise de catégorisation indépendante du réel. Cette perspective peut au contraire, j'espère l'avoir montré, produire du savoir partageable, un savoir sur ce qui s'est passé, mais aussi un savoir de ce qui pourrait advenir, des mondes que nous pourrions soutenir.

Au-delà de l'affermissement d'une position qui permet de voir, cette éthique du *care* implique l'engagement dans les relations créées en musique, des relations qui affectent et transforment les situations. Celui ou celle pour qui les vies des personnes avec lesquelles il/elle entre en relation, comptent, comme compte aussi le monde de relations qui se forge dans l'attention et la sollicitude adopte ce genre de perspective. Il ou elle peut alors s'aventurer dans ces mondes de relations au cosmopolitisme joueur, audiotopiques dirait peut-être Josh Kun³⁰⁷. Dans l'introduction de son livre *Audiotopia, Music, Race and America*, Josh Kun, forge ce concept d'audiotopie, intéressant dans notre cas. La musique n'est pas qu'un simple son qui entre en

³⁰⁵ Pour une analyse fine voir : Tyszler, E. (2018). Sécurisation des frontières et violences contre les femmes en quête de mobilité. *Migrations Société*, 173(3), 143-158. Et bien sûr Schmol, C. (2020). *Les damnées de la mer*. La découverte.

³⁰⁶ Il n'est pas question ici de nier l'importance de ces violences et de leurs conséquences.

³⁰⁷ Kun, J. (2005). *Music, Race and America*. University of California Press.

nous et fait vibrer notre chair et nos os, elle est aussi un espace dans lequel nous pouvons entrer, faire des rencontres, nous déplacer, habiter, nous réfugier, duquel nous pouvons apprendre. Les chansons dit-il sont des « presque lieux » de rencontre culturelle, des lieux qui existent dans et par notre expérience d'auditeur et d'auditrice. Si cette notion d'audiotope m'intéresse, c'est qu'elle rejoint l'horizon que se donne cette recherche qui tente de montrer comment les situations d'écoute musicale sont prises dans des pratiques d'imagination de mondes possibles, qu'elles peuvent fournir « des presque lieux de refuge » qui ne sont pas des lieux déserts, au contraire, il y a toujours un autre dans nos écoutes. L'écoute est toujours quelque part adressée comme nous le rappelle le musicologue Peter Szendy³⁰⁸ et la chanson, elle, est portée par la voix d'une autre, son histoire culturelle, ses affinités esthétiques, orchestrée et produite dans d'autres lieux et d'autres temps, chantées parfois dans des langues qui ne sont pas les nôtres. Josh Kun raconte très bien ces rencontres incertaines, toujours rejouées dans l'écoute. Il raconte comment, lorsqu'il écoutait des chansons dans sa chambre d'adolescent, il avait l'impression de faire entrer clandestinement des mondes d'étranger·es, dans la maison de ses parents. À chaque fois que nous écoutons une chanson, un étranger pousse notre porte. Le monde dans lequel nous nous aventurons dans l'écoute est un monde de possibilités émotionnelles, et d'expériences sociales et culturelles, mais c'est aussi un monde étranger, que nous négocions dans l'écoute³⁰⁹. Une histoire de passager·es clandestin·es que peu à peu nous apprenons à connaître. Dans la familiarité même d'une chanson se pressent des souvenirs qui nous relient à d'autres temps à d'autres lieux, à d'autres voix. Ce travail de liaison est d'autant plus important que l'on est confronté à une violence qui vise à délier, rompre, isoler. C'est aussi pour cela que l'écoute forcée est une pratique de torture, elle force à pénétrer dans des mondes qui ne sont pas choisis, peuplés d'ennemis, elle force à faire advenir ces mondes en nous³¹⁰.

Maria Puig de La Bellacasa³¹¹ fait une lecture passionnante d'un des essais de Donna Haraway, *Modest Witness*, à l'aune des perspectives du *care*. Dans *Modest Witness*, Donna Haraway insiste sur la nécessité de tenir pour important la chair et le corps, mais aussi les histoires et les héritages de celui ou de celle qui voit activement, et livre les récits des découvertes scientifiques : le « témoin modeste », figure importante de la science moderne comme l'ont montré Shapin et Schaeffer. La multiplication des témoins, jamais innocent·es, toujours situé·es

³⁰⁸ Szendy, P. (2001). *Écoute, une histoire de nos oreilles*. Minuit.

³⁰⁹ Kun, J. (2005), *op. cit.*, 12.

³¹⁰ Voir le travail important entrepris par Luis Velasco-Pufleau dans Velasco-Pufleau, L. (2020). Introduction. Son, musique et violence. *Transposition, hors-série 2*.

<http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/transposition/5067>.

³¹¹ Puig de la Bellacasa, M., *op. cit.*

permettrait de multiplier les récits sur le monde en train de s'inventer, sur ce qui compte et retient l'attention dans une situation. Mais c'est aussi un texte qui, comme toujours chez Haraway, relie les pratiques scientifiques à l'invention des mondes à venir via l'importance de la production des récits et compte-rendu, un texte qui invite à relier l'attention aux situations de vulnérabilité à un souci partagé pour l'avenir.

5. Écouter ensemble les constellations musicales, partager les mondes

« Nous partons d'un rapport à notre quotidien défini comme le fragment du réel auquel nous avons un accès sensible et continu, et que nous partageons avec un certain nombre de personnes qui sont dans notre proximité. Bien sûr ce quotidien comporte des éléments qui renvoient à d'autres échelles de vie que le présent vécu ici et maintenant. Mais ces éléments (notamment des textes et des témoins matériels, des institutions, des langages, etc.) ne sont jamais pris comme saisis, comme attestant d'une réalité supérieure à celle que nous vivons au quotidien, laquelle serait insignifiante ou dérisoire, mais comme des objets qui apparaissent dans ce quotidien, le traversent, l'irriguent, l'altèrent, en constituent l'épaisseur extraordinairement complexe et irréductiblement poétique. » Publication n°2 du collectif Lucioles, 2019³¹².

Mardi 25 octobre 2016

Des coussins confortables, des tapis moelleux et des hamacs multicolores occupent la petite salle du Vivat, la scène conventionnée d'Armentières dans le Nord de la France. La lumière est tamisée, l'équipe m'a installé une petite table et une chaise dans un coin de la salle et l'ingénieur du son a réglé le volume de mon ordinateur. Je dois livrer une lecture à partir de ce que j'ai vu au *Women Center* de Grande-Synthe. La lecture prend place dans une semaine complète d'ouverture du théâtre pendant les vacances de la Toussaint. La programmation dite « festive » fait alterner des moments de rencontres, discussions débats, « petites formes ». Ce temps fort s'appelle « Occupaïe », on y parle monnaie locale, écologie, hospitalité, la directrice Eliane Degheyre est connue pour son humour et ses engagements. Plus tard dans la soirée des membres du collectif PEROU viendront lire *le discours que la maire de Calais n'a pas tenu*. Un grand cercle de silence s'organisera sur la place. C'est l'association Fragiles les bulles qui m'a proposé

³¹² Revue accessible à : http://indiscipline.fr/documents/Lucioles_2019.pdf.

de travailler sur une forme partageable du travail au *Women Center* encore en cours, pour cette manifestation culturelle. Le public entre, peu nombreux pour cette première fois, et s'installe. Je raconte les histoires composées à partir de mes notes et des recherches que j'ai faites sur les morceaux que nous avons écoutés ensemble, et je lance les morceaux depuis mon ordinateur. Le public se laisse porter.

La salle reste accessible toute la journée, et le public peut s'installer dans un hamac pour écouter les *playlist* au casque. Les visiteurs et visiteuses se succèdent.

5.1. Automne 2016 : Mood of the Women Center

Un dispositif simple : un goûter, un téléphone, une enceinte portable et la possibilité pour chacune de jouer les DJ et une question « Et toi qu'est ce que tu écoutes ? ». Une question toute simple, une curiosité qui ne risque rien en apparence mais qui invite pourtant à s'aventurer dans des paysages musicaux et sonores inconnus, qui n'oblige pas au dévoilement, mais permet l'intimité.

Ici pas de récits de voyage éprouvant, vous les connaissez, pas d'images de corps fatigués vous les avez déjà vu, mais des voix qui s'élèvent. Une invitation à créoliser et rendre hospitaliers vos propres paysages sonores.

Playlist du 21 septembre

L'ambiance est plutôt douce au *Women Center*. Des femmes médecins anglaises sont venues initier à l'homéopathie... Médecine douce, pour conditions dures.

Des nouvelles s'échangent, les téléphones rechargent, la distribution des produits de première nécessité s'organise.

Je mets mon téléphone avec les autres et je lance la musique depuis la petite enceinte portable que j'ai apportée, la mienne d'abord, et puis on commence à explorer ensemble doucement.

Ce jour-là Fatima a mal à la cheville, installée sur l'une des banquettes, elle m'a dit qu'elle aimait bien cette chanson, « Thalassaki », alors je l'ai remise pour qu'on l'écoute ensemble.

« Thalassaki » – (Petite mer) est une chanson grecque d’amour désespérée. Une jeune fille adresse une prière à la mer pour qu’elle épargne son fiancé marin :

« Mer, mer, ô les marins,
Petite mer,
Ne les secoue pas trop,
Petite mer,
Fais revenir mon petit oiseau »

Titre 1: Xanthoula Dakovanou, « *Thalassaki* », *Comptines de Miel et de Pistache*, Didier Jeunesse, 2009.

Alla a 10 ans, un bobo à la tête, de longs cheveux et des yeux vifs, elle a envie de danser, et elle virevolte. Elle s’approche du téléphone et vient regarder un clip de celle que les médias appellent la « Shakira Kurde », bien que ces engagements féministes la rapprochent davantage de Beyoncé... Dashni Morad... Nous célébrons « *The Power of love* ».

Titre 2 : Dashni Morad, « *The Power of Love* », Fanamor Music, 2013.

Dashni Morad est intéressante. Elle nous plonge dans une des caractéristiques des kurdes du camp : ils et elles sont membres d’une diaspora marquée par l’exil et les immigrations à répétitions, forgée par des médias transnationaux, et notamment les télévisions satellitaires en langue kurde.

Dashni Morad a d’abord connu l’exil au sein même du Kurdistan. Quand des bombes chimiques ont commencé à s’abattre sur les villages kurdes. Sa famille se réfugie dans les camps qui bordent la frontière iranienne. Puis, alors que le Kurdistan se déchire, elle rejoint l’Europe. En 1997, comme de nombreux et nombreuses kurdes irakiennes – elle obtient avec sa famille le statut de réfugiée. Elle a l’âge d’Alla finalement. Elle grandit aux Pays-Bas, où elle devient mannequin et commence à chanter. Dans sa biographie, elle raconte que cette expérience d’une jeunesse européenne dans une famille kurde traditionnelle lui a donné la

capacité de faire jouer deux systèmes de valeurs et ainsi se ménager un entre-deux, une possibilité réflexive et critique. Chez elle, cela va se manifester par la naissance d'une conscience féministe et environnementaliste. Elle se fait connaître des publics kurdes en animant une émission de TV sur une chaîne satellitaire kurde dépendante du parti PDK (l'un des partis autonomistes kurdes irakiens). Les bureaux européens de Kurdistan TV sont basés en Allemagne et aux Pays-Bas. Kurdistan TV émet en ligne et via les ondes satellitaires et elle participe à créer un paysage médiatique partagé par la diaspora et les kurdes d'Irak, de Syrie, d'Iran ou de Turquie.

Son émission s'appelle *Be border*, sans frontières, ou sans limites, elle milite pour les deux ! Elle se lancera ensuite dans la musique bousculant les conventions à coup de clips suggestifs et peu à peu de *girl power*... Entre scandale, bannissement médiatique et rebonds étincelants, elle construit une carrière à cheval entre musique et engagements humanitaires à la limite du politique.

L'histoire de la chanteuse star Dashni, rebondit sur le destin de la petite Alla : Dashni Morad a quitté les camps du Kurdistan où elle s'était réfugiée pour échapper aux bombes de Sadam Hussein. Alla, elle, se trouve encampée au cœur même de l'Europe, à la frontière non loin des Pays-Bas... avec comme espoir celle de trouver une place comme femme ici.

Playlist du 30 septembre

Au *Women Center* ce jour-là, Awaz a envie de discuter. Elle parle plutôt bien anglais, et veut surtout savoir comment moi une petite française je connais Tara Jaff, une chanteuse et harpiste kurde irakienne de musique folk vivant en Angleterre. Je lui explique que je connais Kayan Khalor, un joueur iranien de *kamantche* et de *sitar*, et Cemil Coqgiri. Je les ai rencontrés lors d'un concert à Lille il y a 10 ans, et Tara Jaff a enregistré un album avec Cemil Coqgiri. Je lui dis que je trouve cet album très doux et que j'avais envie de leur faire écouter. Elle est d'accord, c'est doux, c'est folk.

Titre 3 : Tara Jaff avec Cemil Coqgiri : « *Baran Bari* », *Tembur & Harp*, Sony Music, 2015.

Elle me propose d'écouter Adnan Karim, qui lui aussi a joué avec Tara Jaff. Adnan Karim est un artiste qui a trouvé refuge en Suède au début des années 90 et a développé une carrière internationale, portée par les communautés kurdes dans le monde. On trouve ensemble un morceau sur YouTube.

Titre 4 : Adnan Karim, « *Dili Min* », *Tonight*, Nawa, 2006.

Et puis avec un sourire elle me glisse, mais j'aime bien aussi Beyoncé... Je comprends, moi aussi ! On rit et on met très fort *Who run the world... girls...*

Titre 5 : Beyoncé, « *Who run the world (girls)* », 4, Columbia, 2011.

En sortant, nous passons au *Learning center* et je rencontre Zorro, un réfugié/chanteur que je connais un peu parce qu'il a participé à des concerts facilités par Attacafa. Il prend des cours de langues dispensés par des bénévoles sur le camp. Il est là depuis longtemps, trop. Nous appelons un ami commun passé depuis en Angleterre et je lui explique notre démarche. Il me répond sans hésiter dans un français encore un peu hésitant : il faut leur faire écouter Moein.

Titre 6 : Moein, « *Hamdam* », Avang Music, 2011.

Moein, c'est du sucre qui pique les yeux. Zorro, que j'ai déjà vu enfiler le costume traditionnel des combattants kurdes, doit détourner la tête pour essuyer une larme en douce. La chanson est une chanson sur la force de l'amour, comme la plupart des chansons de Moein, pop star iranienne immigrée aux États Unis.

Zorro insiste pour que je remarque que Moein chante en farsi. L'importance de cette langue, sa géographie, se déploie sur YouTube. Les commentaires au clip sont une succession de messages de célébration de l'amour : *Love from Armenia*, *Love from Paris*, *Love from Afghanistan...* Sur YouTube, un jeune étudiant iranien en médecine répond à un fan Afghan en commentant l'unité jamais vraiment perdue de la Perse. Moein nous place sur les routes d'une culture voyageuse... dont le camp de Grande-Synthe est désormais l'un des nœuds.

Playlist du mercredi 4 octobre

Retour au *Women Center*, le goûter est convivial, on commence à se connaître et les femmes présentent jouent facilement les DJ...

Après Moein on enchaîne les tubes : Ibrahim Taklises, Mohsn Chavashi... et les voix d'hommes se mêlent aux rires des femmes. Un paysage pop qui mêle chanteurs et chanteuses iranien·nes, turc·ques et kurdes irakien·nes, dominé par les voix masculines.

Ibrahim Tatlisés est turc, sa mère est kurde, mais à l'exception d'une chanson kurde à son répertoire, il revendique son nationalisme turc. Il n'est pas seulement chanteur, mais il est aussi à la tête d'un empire médiatique qui comprend une radio, une société de production audiovisuelle, une chaîne de TV, une marque de mode, une chaîne de Kebab, etc. Bref, il est présent au cœur du système de production de la culture turque. Sa réputation de violence envers ses conquêtes féminines, son allure d'éternel Dom Juan, ne semble pas porter atteinte à son aura auprès des femmes du camp...

Titre 7 : Ibrahim Taklises, « *Bebegim* », *Box Set*, Bonus Muzik Prod, 2013.

Avec Mohsen Chavoshi on s'écarte des chanteurs à moustaches incarnés par Ibrahim Tatlisés pour entrer dans un monde de l'électro pop iranienne. Mohsen Chavosi est d'origine kurde iranienne, sa famille a connu les camps de réfugié·es pendant la guerre Iran/Irak. Il a fait de son expérience dans le camp de réfugié·es de la ville iranienne de Maashad, dans l'est de l'Iran, une pierre angulaire de son inspiration musicale. Le camp accueille principalement des Afghans et a accueilli les iraniens de la zone de guerre. John Baily, ethnomusicologue, raconte dans un très beau livre, *War Exile and music of Afghanistan*, son passage par le camp en 1998 et les rencontres auxquelles il a assisté entre musiciens afghans et iraniens. Au-delà de cette histoire, Mohsen Chavosi incarne une jeunesse iranienne connectée. Connectée au sacré et au monde... et à Internet ! En quelques clics on s'aperçoit de l'activité importante des fans kurdes de Mohsen Chavosi : *cover*, *fan subbing*, *mash up* en kurde, un vrai travail culturel qui se déploie sur la toile autour des poèmes de Rumi, le sufi, interprétés par Chavoshi dans son dernier album.

Titre 8 : Mohsen Chavosi, « *Sheydaei* », *Amire Bi Gazand (Harmless Ruler)*, Tasvir Gostar Pasargad, 2016.

Playlist du 12 octobre

En arrivant sur le camp nous voyons d'abord les CRS plus nombreux que d'habitude, puis en entrant sur le camp nous remarquons qu'il manque l'échoppe du coiffeur. Plus de cigarettes sur les tables et plus de vendeurs non plus, plus d'odeur des petites brochettes du « traiteur » comme l'appelle mon amie Lamia, lui non plus n'est plus là. La veille une opération de police et de douane a fait fermer ces petits commerces illégaux et saisi les bouteilles de gaz. Plus que les fourneaux au bois des cuisines collectives et les petits chauffages au pétrole.

« Les gars sont à crans, il n'y a plus de cigarettes » me dit une salariée de l'AFEJI.

Il y a aussi eu des arrestations (ceux que le journal *Le Monde* a appelé les princes de Grande-Synthe, passeurs efficaces et terribles...).

L'ambiance est à l'inquiétude, le froid qui règne rend tangible l'arrivée de l'hiver, le *Women Center* n'est pas chauffé, et l'ambiance est agitée, les enfants fondent comme des moineaux sur le goûter, eux aussi semblent inquiet-es. Hawar me demande s'il va neiger bientôt. Tout le monde redoute que le froid ne s'intensifie, redoute de rester coincé là dans la frontière de plus en plus difficile à passer. Alors pour se réchauffer, on a décidé de danser et elles ont mis Aram Shaida à fond. Music « Mastt », pour danser dans les mariages !

Titre 9 : Aram Shaida et Ary Faruq, « *Good morning* », extrait de la Télévision NRT2 (une télévision kurde basée au Kurdistan irakien), disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=IyeL-8C0ny4>

Le texte de la performance a été enregistré et le montage audio, *Mood of the Women Center*, peut être écouté dans différentes circonstances et manifestations et que je peux transformer en séances d'écoutes commentées.

La situation humanitaire est bien connue et les politiques de mises à l'écart déjà bien documentées, à la fois par les chercheurs et chercheuses sur les migrations et les formes « d'encampement » que par les associations qui œuvrent au quotidien sur le terrain. Ces travaux soutiennent le travail militant, offrent des outils réflexifs, peuvent être utilisés dans des créations contemporaines. Demander au public de fermer les yeux et se mettre à l'écoute a été le premier choix qui a guidé la transformation du travail de terrain en une production culturelle

qui s'inscrit dans une constellation de projets culturels, d'expositions visant à rendre sensible une connaissance de la vie à la frontière et de la violence des politiques migratoires et d'encampement³¹³. Elena Biserna, historienne de l'art et créatrice sonore, a analysé plusieurs projets de création de *soundborderscapes*³¹⁴. Le terme associe deux notions. La première, celle de *borderscape* qui désigne une image mobile et temporelle de la frontière, mobilisée tant dans des travaux d'artistes et de *borderart*, que dans la littérature en sciences sociales sur les frontières qui reconnaissent la nécessité de prendre en compte la dimension esthétique des frontières dans leurs analyses. Dans leur introduction au numéro de la revue *Geopolitics* en 2015 les géographes Anne-Laure Amilhat Szary et Elena Dell'Agnese³¹⁵ reprennent l'histoire du succès de cette notion à partir du travail pionnier des performer Guillermo Gómez-Pena et Roberto Sifuentes³¹⁶ aux projets de recherche européens qui se sont développés ces dix dernières années. Elles pointent que le terme a accompagné le développement de travaux qui orientent le travail de recherche dans différentes directions. Les deux premières, les plus évidentes, portent sur les paysages des zones de frontières, pour mettre en avant le rôle des États ou des organisations comme l'Union Européenne dans le processus de *borderization/deborderization* ou pour analyser les transformations de ces paysages. Enfin une dernière acception de *borderscape* culturalise la frontière et prend en charge la production et/ou l'analyse critique des représentations, récits, et pratiques culturelles à/de la frontière.

La notion de *borderscape*, comme chez Arjun Appadurai, peut donc aussi renvoyer à l'expérience et aux « *modalités de perception de la frontière, au rôle des représentations visuelles, narratives et performatives dans la constitution de ses sens et de ses effets, à sa nature culturellement construite* »³¹⁷. Elle permet donc de saisir les modes de subjectivation à la frontière et leurs dimensions culturelles.

³¹³ Voir l'exposition « Moving beyond the borders » produite par l'Observatoire des frontières du réseau Migreurop, La plateforme antiAtlas des frontières recense également les productions art sciences spécifiquement sur cette question.

³¹⁴ Biserna, E. (2020, 28 janvier). Soundborderscapes : vers une écoute critique de la frontière. antiAtlas Journal. <https://www.antiatlas-journal.net/02-soundborderscapes-vers-une-ecoute-critique-de-la-frontiere/>

³¹⁵ Dell'Agnese, E., & Amilhat Szary, A.-L. (2015). Borderscapes: From Border Landscapes to Border Aesthetics: Introduction. *Geopolitics*, 20(1), 1-10.

³¹⁶ Gómez-Pena, G. (Réalisateur). (1999). *Borderscape 2000: Kitsch, Violence, and Shamanism at the End of the Century* [Film]. Guillermo Gómez-Pena et La Pocha Nostra son collectif, travaillent depuis longtemps sur et à la frontière entre les États-Unis et le Mexique, mais aussi sur d'autres frontières, de genre et de race notamment. Ils décrivent la performance comme « *High tech, splanglish, lounge, operetta* ». La performance travaille avec et contre les stéréotypes « chicano », et fait intervenir plusieurs personnages emblématiques de La Pocha Nostra, comme le catcheur américano mexicain Mexterminator ou le Mariachi travesti. L'objet de la performance est la révélation des enjeux de la traversée des frontières linguistiques, de genre, de race, de genre, de religion, mais aussi celles liées à la marchandisation du monde.

³¹⁷ Biserna, E., *op. cit.*

La deuxième notion, celle de *soundscape* a une longue histoire croisée elle aussi entre les pratiques de création, sonore cette fois, et les sciences sociales. Des enregistrements du son des cloches ou du tramway de Vancouver de Raymond Murray Shafer aux paysages sonores des milieux sauvages du compositeur Bernie Krauss, la notion de paysage sonore est liée au développement de l'écologie sonore, mis au travail en France notamment dans les travaux menés au laboratoire le CRESSON, à Grenoble³¹⁸.

L'alliance des deux termes, proposée par Elena Biserna, est particulièrement féconde, elle lui permet d'explorer plusieurs projets d'exploration de la frontière qui reposent sur l'écoute et le son. « *Il s'agit avant tout de reconnaître le potentiel du microphone de "donner voix" à ces territoires contestés, de rendre audibles et amplifier les conflits et les processus qui ont lieu à la frontière – ou la frontière même comme processus. Il s'agit donc également d'interroger l'interprétation traditionnelle de la frontière comme ligne de séparation entre des entités différentes en utilisant l'écoute comme une méthodologie critique. En définitive, il s'agit de suggérer une « acoustémologie » de la frontière pour repenser les dichotomies entre intérieur et extérieur, entre appartenance et extranéité, entre inclusion et exclusion qui sont au centre de cette notion.* »³¹⁹.

Les projets analysés sont très différents des projets que j'ai pu mener, ils permettent de comprendre l'intérêt des *fieldrecording* et des usages que l'on peut faire des technologies d'enregistrements sonores dans l'enquête de terrain, la nécessité de réfléchir à la notion de « point d'écoute » par exemple. Les projets analysés sont des compositions sonores réalisées à partir d'enregistrements de terrain qui rendent audibles par exemple la matérialité des dispositifs de contrôle de la frontière comme le mur de séparation entre Israël et la Palestine, les sons des technologies de surveillance comme celui des drones ou des hélicoptères. Elena Biserna distingue une autre catégorie d'œuvres qui s'inscrivent pour elle dans une perspective plus ouvertement militante qui consiste à « *"Donner voix" aux dynamiques frontalières, les rendre audibles, dans ces cas, devient une pratique dissensuelle dans le sens proposé par Jacques Rancière : une pratique qui "fait voir ce qui n'avait pas lieu d'être vu (...) fait entendre comme discours ce qui n'était entendu que comme bruit" (Rancière 1995, 53). Ici, en fait, le microphone est dirigé vers les conflits qui ont lieu à la frontière, "ces luttes qui prennent forme autour de [...] la ligne instable entre le 'dedans' et le 'dehors', entre l'inclusion et l'exclusion"*,

³¹⁸ Voir notamment les travaux de Jean-François Augoyard et de Jean-Paul Thibaud. Pour une analyse du rôle du son dans la performance voir Kun, J.-D. (2001). Audioscape 2000 : The Pocha Nostra and the performance of Sound. Dans Uno, R. & Mae, L. The Colour of Theatre: Race, Ethnicity and Contemporary Performance. San Pablo Burns, 315, pp. 375–381.

³¹⁹ Biserna, E., *op. cit.*

comme Mezzadra et Neilson le rappellent dans leur livre *Border as Method* (2013, 13). En faisant apparaître les conflits à la/sur la frontière et en les rendant audibles ces projets utilisent le field recording et la soundscape composition comme action politique qui vise à perturber – à déconstruire par le biais de l’écoute et de la résonance – le dispositif de matérialisation de la dichotomie entre inclusion et exclusion et ainsi le régime de distribution des rôles dans la communauté politique »³²⁰.

Ces projets sont directement articulés à différents types de luttes qui ont pour caractéristiques de se traduire dans des mises en crise de la frontière entendue comme dispositif de tri, séparation, et différenciation des personnes, mais aussi articulation des dynamiques du capitalisme global³²¹. Ainsi, « du point de vue de l’écoute, la frontière devient un flux en devenir, engendré par une chaîne d’événements en recomposition continue et en interaction réciproque, même quand elle est matérialisée dans un mur ou une barrière fortifiée. Des tactiques vocales des Druzes³²² à la résonance d’une clôture métallique, les soundborderscapes créés par les artistes déconstruisent le dualisme entre intérieur et extérieur pour proposer une “image” de la frontière comme une membrane constamment traversée par le passage de l’autre et, en même temps, articulée, constituée et transgressée par une multiplicité de pratiques, événements, discours, relations. Dans cette perspective, non seulement ils amplifient et “rendent audibles” les processus qui ont lieu à la frontière – ou la frontière comme processus – mais ils nous proposent l’écoute comme un instrument utile pour une épistémologie critique de la frontière. »³²³

Dans un autre registre, un projet de recherche en cours au CRESSON explore la possibilité de produire des espaces sonores hospitaliers. Mené en collaboration avec Radio Papesse, il vise à alimenter la plateforme « Pratiques d’hospitalité, *platform for critical research and political imagination* » initiée par Simone Frangi et Katia Schneller à l’École Supérieure d’Art et Design de Grenoble et Valence. La réflexion initiée dans le projet s’ancre dans une épistémologie décoloniale et porte sur les pratiques sonores et acoustiques qui constituent l’existence des communautés en transit et installées issues du Moyen Orient, de l’Afrique du Nord et de la Méditerranée du Sud au sein de l’espace urbain grenoblois. « *Le projet vise à travailler sur les paysages et les ambiances sonores des espaces occupés par ces communautés*

³²⁰ Biserna, E., *op. cit.*

³²¹ Brown, W. (2009). *Murs, les murs de séparation et le déclin de la souveraineté étatique*. Amsterdam.

³²² Voir le projet de Lawrence Abu Hamdan, « Language Gulf In the Shouting Valley », 2013.

³²³ Biserna, E. *op. cit.*

dans la ville, pour construire un espace critique et fluide de connaissances, qui brouille les limites entre les espaces publics et privés et qui transforme les rôles sociaux et la codification habituelle des relations. En se demandant comment ces communautés se connectent à la “modernité européenne” par le son et si elles en adoptent les temps, les rituels, et les technologies d’écoute, il s’agira de questionner la création sonore comme “fabrique” de la citoyenneté »³²⁴.

Le projet *Mood of the Women Center* et Radio Fréquence Monde s’inscrivent dans cette constellation de projets sonores et radiophoniques qui travaillent l’expérience de la frontière, ils se situent sans doute un peu à part. Les *playlists* composées à partir des séances d’écoute du *Women Center* ne font pas appel au *fieldrecording*, et ne sont pas des compositions sonores, elles s’apparentent davantage à la forme contemporaine du *podcast*, portées par une narration. Ce choix s’est aussi appuyé sur ma pratique de la radio en amatrice depuis de longues années. Chaque *playlist* est composée d’une sélection de titres écoutés lors de la séance, et les titres sont commentés en racontant un peu de la situation d’écoute ainsi que les éléments de connaissance, de traduction, l’histoire culturelle de la chanson ou la trajectoire de l’artiste, nécessaires à la narration. La sélection thématise les différentes *playlists*. Cette thématisation, relative, permet d’envisager la diversité des pratiques médiatiques et musicales que les exilées parviennent à déployer malgré tout, comme la manière dont elles parviennent à produire localement des formes d’être au monde avec la musique, y compris dans des situations de grande précarité. La dimension diasporique des paysages musicaux partagés, l’importance des médias et des pratiques médiatiques dans la constitution de ces paysages diasporiques, l’importance des langues, le travail émotionnel réalisé en musique, la manière dont la musique donne des prises pour se situer et s’imaginer. Les *playlists* permettent non pas de « faire écouter le camp », mais de faire écouter ce que les habitantes du camp, prises dans une « situation de frontière » écoutent. Bien sûr, ces écoutes font partie des *soundscape*s du camp, elles en ouvrent l’espace et les temporalités, permettent de saisir l’épaisseur des vies de ces femmes encampées, une autre manière de restituer un peu de la complexité des frontières contemporaines. Le dispositif permettait de comprendre comment l’écoute de la musique en situation pouvait permettre d’introduire du jeu et de la performance en produisant des paysages musicaux partageables.

³²⁴ Extrait de la présentation du projet tirée du site Pratiques d’Hospitalité – Platform For Critical Research and Political Imagination. Radio Papesse — Pratiques d’hospitalité. (2019, 14 mars). Pratiques d’hospitalité. <http://pratiquesdhospitalite.com/residencies/comment-sonne-le-sud/>

L'objectif de la narration est aussi de permettre à l'auditeur à qui la *playlist* est adressée de se situer lui ou elle-même dans ces paysages.

Le passage par l'exposition des paysages musicaux que nous avons produits depuis le *Women Center* du camp de La Linière vise également à rompre l'image d'exilé·es déculturé·es, soumis·es aux politiques de non-accueil des démocraties européennes, pour permettre une meilleure compréhension des expériences multiples et toujours situées de l'exil contemporain. Enfin, insister sur les pratiques médiatiques par lesquelles les femmes de Grande-Synthe mobilisent et s'appuient sur l'activité créative des fans de leurs chanteur·ses préféré·es, surfant sur YouTube pour inventer des manières d'être femmes, kurdes, exilées ici, permet de mettre l'accent sur des pratiques communes et de lutter contre les politiques de déliaison (Mbembe, 2016) dont on a dit en introduction qu'elles marquaient notre époque.

5.2. Radio Fréquence Monde

À la suite de ces premières expériences, Attacafa a souhaité que nous allions plus loin dans l'exploration. Nous avons donc conçu une exposition, Radio Fréquence Monde, à partir du travail au *Women Center* et d'autres expériences en musique, menées en partenariat avec la CIMADE et une association de femmes de Lille-Sud, un quartier populaire de Lille, marqué par l'histoire de l'immigration. Radio Fréquence Monde connecte les *playlists* réalisées à partir des séances au *Women Center* à d'autres situations de migration et d'immigration, mais aussi d'autres espaces-temps de frontières, la demande d'asile, le quartier populaire d'immigration à la périphérie de la ville, les mondes de l'art et des musiques dites du monde. Le parcours de l'exposition propose à celui ou celle qui visite de parcourir ces situations en commençant par les *playlists* réalisées à La Linière et en terminant par la section consacrée aux effets de genre dans la patrimonialisation des musiques traditionnelles du monde.

Le projet Radio Fréquence Monde doit beaucoup à Attacafa et au désir de la chargée de médiation et de production de l'association, Audrey Fléchet, de mener des projets d'action culturelle adossés à mon travail de recherche. Elle a fait preuve de ténacité pour inventer les montages financiers³²⁵, su nouer des alliances et imaginer des collaborations, elle m'a donné confiance aussi dans la possibilité de valoriser ce travail. Le projet doit aussi beaucoup à la scénographe Alice Damour, qui a dû traduire les intentions et enjeux politiques et esthétiques dans sa scénographie inventive.

³²⁵ Nous avons bénéficié d'un financement de la Fondation de Lille et de la DRAC Haut-de-France, et du dispositif Les Sciences infusent de l'Université de Lille.

L'exposition de la musique est en plein développement. Les institutions muséales consacrées à la musique ont, ces dix dernières années, renouvelé les scénographies d'exposition de la musique. Parallèlement, plusieurs travaux ont analysé les enjeux communicationnels liés à l'exposition de la musique. Depuis la matérialité diffuse de la musique et la difficulté d'inscrire l'expérience d'écoute dans des univers organisés à partir d'un régime du visible, à la position d'écoute des visiteur·ses construite par différents dispositifs muséographiques³²⁶. Les expositions permanentes ou temporaires ont peu à peu, en plus des différents instruments et objets de la musique (partitions, pochettes de disque, costumes de scène, matériel d'amplification, juke box etc..) proposé des formats d'écoute et d'expériences musicales et fait place à des artistes ou des courants musicaux ancrés dans les *popular music*. Les industries musicales investissent d'ailleurs les musées. Les expositions temporaires sont l'occasion d'édition de compilation, de productions de produits dérivés. Les dispositifs d'écoute proposés dans le musée peuvent même, comme dans le cas de l'exposition *Great Black Music* à la Cité de la Musique, permettre la mise en relation des visiteur·ses avec les sites de *streaming* et ventes en ligne. Dans ce cas la scénographie de l'exposition se diffracte dans les formats d'écoute et de commercialisation classique des industries musicales qui accompagnent les dispositifs d'écoute portable et individuels des visiteur·ses³²⁷.

Radio Fréquence Monde a été rendue possible par ces évolutions qui permettent d'imaginer une exposition musicale centrée sur l'écoute associée à une chaîne de *podcast*, un format en pleine expansion³²⁸. Toutefois il ne s'agit pas ici de proposer aux visiteur·ses un discours sur un genre musical ou un·e artiste, mais sur l'expérience d'écoute elle-même. Une écoute adressée au visiteur, à la visiteuse, et mise en scène à partir des pistes audio à écouter et organisées

³²⁶ Dalbavie, J. (2004). Exposer des objets sonores : le cas des chansons de Brassens. *Volume!*, 2(2), pp. 145-161. Le Guern, P. (2012). Patrimonialiser les musiques populaires et actuelles. *Questions de communication*, pp. 7-159. Le Guern, P. (2012). Un spectre hante le rock... L'obsession patrimoniale, les musiques populaires et actuelles et les enjeux de la « muséomomification ». *Questions de communication*, 22, pp. 7-44. Crenn, G. (2013). You can dance, you can jive... *Volume!*, 10(1), pp. 75-89. Dehail, J. (2015). Repenser les enquêtes de publics, changer le musée : le cas du musée d'instruments de musique du point de vue de ses visiteurs. *Musées et Recherche – Expérimenter et coopérer : dialogues sur le sens de l'innovation*, pp. 149-168. Bensignor, F. (2014). *Great Black Music. Hommes & migrations*, 1307, pp. 194-200.

³²⁷ Dans le cas de *Great Black Music*, par exemple, les visiteur·ses étaient muni·es d'un casque et d'un smartphone à partir duquel ils, elles avaient accès aux contenus musicaux. Ils, elles pouvaient enregistrer leurs coups de cœur, constituer leurs *playlists* personnelles et les retrouver chez eux·elles accompagnées de proposition d'achat via un site de vente de musique en ligne.

³²⁸ Voir le travail de Juliette Volcler sur l'histoire du format pour Syntone. Volcler, J. (2018, 26 juin). Il était une fois le podcast. 1 : Faire table rase ? Syntone. <http://syntone.fr/il-etait-une-fois-le-podcast-1-faire-table-rase/>.

majoritairement sous la forme de *playlists* créées par des auditrices. Les fils narratifs de l'exposition sont exposés dans le cartel d'introduction. Deux fils principaux guident l'exposition, la question du genre et de la place des femmes dans les mondes de la musique, et particulièrement comme prescriptrices, et la place de l'écoute de la musique dans la vie des personnes en exil ou vivant dans des contextes et des situations de migration et d'immigration. Le texte est un texte de médiation de la recherche, ils reprennent certaines notions importantes comme « territoire circulatoire » une notion forgée par le sociologue des migrations du travail informel Alain Tarrus³²⁹, ou celle de transnationalisation des médias.

Radio Fréquence Monde – Et toi qu'est-ce que tu écoutes ?

Le long des routes de l'exil, marquées par les camps et les « jungles », mais aussi dans les interstices urbains, les quartiers populaires, circulent des formes musicales, embarquées dans les téléphones, dans les corps même des exilé·es, dans les instruments. Ces circulations invisibles, déconnectées en partie de celles organisées par les industries musicales, mais qui utilisent les infrastructures des réseaux sociaux numériques, ne sont pas globales. Au contraire, elles dessinent des routes et des cultures voyageuses singulières. Elles font des territoires circulatoires de l'exil des zones sensibles distinctes des localités qui les abritent. Distinctes, mais partageables, distinctes mais poreuses malgré les murs, les périph, et les politiques de séparation et de mises à l'écart qui tendent à isoler les exilé·es, à ne les considérer que sous l'angle humanitaire ou juridique. La musique est l'une des pratiques par lesquelles ces territoires circulatoires peuvent produire des formes de cosmopolitisme en pratique. Nos médias ont changé, ils se sont transnationalisés, des plateformes comme YouTube donnent accès, ici et la-bas aussi bien à Kenji Girac, Barbara, ou Oum Kalthoum et Moein. Nous avons voulu faire entendre le divers de ces circulations musicales à partir des pratiques contemporaines d'écoute et de création.

L'exposition vise à partager la force de ces cosmopolitismes contemporains et à les connecter à d'autres formes de circulations musicales, celles d'artistes exploratrices, qui revisitent le patrimoine discographique, explorent de nouvelles voies de création et sont eux et elles aussi sur les routes, plus confortables, des mondes de l'art. Nous avons envie de ne pas dissocier les pratiques de création et les pratiques d'écoute. De ces dernières on parle souvent peu. Pourtant, il existe de multiples manières d'écouter, de donner du sens et de l'importance à ce que l'on

³²⁹ Tarius, A. (1993). Territoires circulatoires et espaces urbains : Différentiation des groupes migrants. *Les Annales de la recherche urbaine*, 59-69, 51-60.

écoute. L'une des modalités particulières de l'écoute est par exemple celle des DJ que nous présentons et qui sont d'abord et avant tout des auditrices professionnelles.

Nous avons construit, avec des personnes exilées, avec des personnes vivant dans des quartiers populaires marqués par l'immigration, lors de sessions de travail sur le camp de La Linière à Grande-Synthe, ou dans la métropole lilloise en partenariat avec la CIMADE et le GrDr³³⁰, des playlist, des sélections de morceaux à partager qui disent l'exil, l'engagement et permettent de comprendre comment la musique participe des subjectivités migrantes contemporaines. Pour compléter ce travail nous avons également pioché dans les archives de Radio Tropi Calais, une initiative du Channel, scène nationale de Calais, qui a réalisé un magnifique travail sonore avec de jeunes exilé·es. En parallèle nous avons travaillé à une sélection de mix créés pour les Siestes Électroniques à Paris au musée du Quai Branly à partir de la discothèque du musée. Cette exposition fait une large part aux femmes. Ce n'est pas un hasard. Ceux qui partagent leurs goûts sur les ondes des radios ou dans la presse spécialisée, lors des soirées branchées, en composant la programmation des salles de concerts sont, à quelques exceptions près, des hommes. Alors ici pour une fois, nous avons choisi de laisser des femmes guider nos oreilles.

Emilie Da Lage,

Enseignante-Chercheuse en Sciences de la communication

Université de Lille-SHS, membre du programme les Non Lieux de l'Exil

Présidente d'Attacafa

³³⁰ Le GrDr « Migration-Citoyenneté-Développement » est une association internationale de droit français composée de professionnel·les (agronomes, économistes, sociologues, géographes, urbanistes, travailleur·ses sociaux et sociales...) qui mettent leur savoir-faire au service des populations des territoires sur lesquels il agit. Créé en 1969 sous l'impulsion de ressortissants d'Afrique de l'Ouest vivant en France, le GrDr est l'une des rares associations menant des actions de développement à la fois dans les pays de départ, de passage et d'accueil (Afrique de l'Ouest, Maghreb et France).



Figure 2. Plan en 3D de la scénographie réalisée par Alice Damour

L'exposition comporte quatre sections. La première, « La musique le temps le camp », est construite autour des *playlists* du *Women Center*, la biographie du *saz* de Beshwar et l'enregistrement d'une de ses compositions. La section propose aussi à l'écoute une sélection des extraits de RadiO TrOpiCalAis. Le projet a été réalisé en mars et avril 2016 avec dix-neuf mineurs étrangers, mené par le Channel, scène nationale de Calais, en partenariat avec le centre Yvonne de Gaulle (Association La vie active), le collectif Asile et Le Chenal (Association Mahra Le toit). L'atelier a été mené par les musiciens Sylvain de Saturne et Boris Capon, avec la complicité de radio PFM à Arras et l'animateur Nicolas Buignet, et celle d'Antoine Chao pour l'émission *Comme un bruit qui court* sur France Inter. L'atelier a été co-produit par la DRAC Hauts-de-France, dans le cadre de l'appel à projet « Action culturelle et langue française ». La seconde section intitulée « S'installer en musique » est consacrée aux *playlists* que j'ai réalisées avec un groupe d'apprenant-es en Français Langue Étrangère de la CIMADE à Tourcoing. La troisième section est intitulée « La *playlist* des voisines ». Elle a été créée lors d'ateliers avec un groupe de femmes de Lille-Sud de l'association FAME. La dernière section *Remix*, ouvre sur une réflexion tirée de mon travail antérieur sur la production de l'authenticité

musicale et fait apparaître les questions de genre souvent négligées dans la mise en place des politiques de collectes et aujourd'hui d'usages du patrimoine musical du monde à partir d'une expérience menée par l'association les Siestes Électroniques à Toulouse et le musée du Quai Branly. Des transats installés face à une projection d'images du jardin du Quai Branly permettent d'écouter le mix d'Aisha Devi, réalisé au Quai Branly dans le cadre du festival en 2015, l'une des deux seules femmes invitées à remixer la discothèque du musée. Enfin, un dernier espace permet de voir les clips vidéos d'une sélection de titres, les clips ont été aspirés de YouTube et nous avons fait le choix de garder les versions y compris non-officielles, avec rajout de sous-titres par exemple.

5.2.1. L'espoir d'une écoute attentive

Les différents cartels ouvrant chaque espace de l'exposition éclairent le travail de constitution des différentes *playlists* et doivent permettre aux visiteur·ses de resituer son écoute dans le projet général de l'exposition, et de saisir les différences de positions des différents contributeurs et contributrices. La circulation entre les différentes sections de l'exposition est fonction de l'espace dans lequel elle est installée. Dans la configuration ci-dessous, la circulation est assez libre, mais la personne qui visite est invité·e à commencer par « La musique le temps le camp » et à progresser dans l'exposition. L'exposition a été installée une deuxième fois de début mai à fin juillet 2019 dans un espace plus en longueur, dans cette deuxième configuration la progression des visiteur·ses était davantage déterminée par l'implantation des sections.

Première section : la musique, le temps, le camp

Lorsqu'on aborde la question des camps de transit des exilé·es en Europe, la musique semble accessoire, futile là où l'eau manque, où les violences de toutes sortes – policières, psychologiques, celles des passeurs et celles que l'on retourne contre soi : bouche cousue et doigts brûlés – constituent en partie l'horizon. Pourtant, pour ceux et celles qui accordent de l'importance, elle joue des rôles différents mais vitaux. Imaginez que vous êtes en exil, aucun lieu que vous traversez n'est un « chez vous » : comment pouvez-vous vous construire, exister non comme « réfugié », « exilé », mais comme personne singulière, reliée à une histoire, à une communauté sensible ? La musique le permet, elle offre une bulle temporelle et spatiale. Les téléphones portables sont utilisés à cet effet, non uniquement pour « communiquer », organiser le passage, saisir des informations, mais également pour musicaliser les lieux de l'exil et les

faire siens. Faire le choix de ce que l'on écoute, là où tous les autres choix semblent vous échapper, c'est déjà cela. L'espace-temps de la musique devient un asile musical, un lieu pour se construire et se préserver, un peu à l'abri. C'est la leçon que nous avons tirée d'une année d'engagement sur le camp de Grande-Synthe, qui nous a conduits à accompagner des musiciens et à partager des temps d'écoute musicale au *Women Center*. Au printemps 2016 sur le camp de La Linière à Grande-Synthe, conçu pour abriter les exilé·es de passage, s'ouvre un lieu dédié spécifiquement aux femmes. Un *safe space*, où les femmes peuvent être entre elles, retrouver des gestes quotidiens, se conforter. La pression du camp y est un peu moins forte. Le camp est un espace très « genré » et ce n'est pas un effet de la culture des exilé·es. C'est surtout le résultat des multiples formes de violences que les femmes exilées ont à affronter.

Le camp de La Linière, malgré les efforts des ONG et de la municipalité, restait un camp, les violences, et particulièrement les violences faites aux femmes y étaient quotidiennes. Alors il était important de venir se poser un peu et même... écouter de la musique ensemble, construire ce que nous pouvons appeler des formes d'asiles en musique. Parce que ces femmes n'étaient pas que « des victimes », mais aussi des actrices de leur migration, nous avons voulu restituer une part du travail de l'imagination qu'elles ont fait en musique : s'imaginer membre d'une communauté affective et politique, imaginer un avenir pour soi, sa famille, imaginer des manières d'être une femme dans le monde aujourd'hui.

Deuxième section : s'installer en musique

Ils, elles sont arrivé·es, presque. Ils, elles s'installent dans la ville, mais il faut apprendre la langue, stabiliser une situation administrative précaire, trouver une formation, un emploi si l'on peut. Comment la musique fait sens dans ce temps particulier où tout semble encore étranger, où quand on tourne le bouton de la radio, on entend de nouvelles chansons, où le pays d'accueil n'est pas encore un chez-soi, mais qu'il faut bien en considérer l'histoire pour y envisager une vie possible ? Les procédures de demande d'asile obligent à écrire les raisons de l'exil, à lui donner un sens particulier, celui attendu par les fonctionnaires qui se chargeront de l'étude du dossier, et il faut alors dire que la vie dans son pays d'origine est impossible. Dans le même temps, il faut se détacher, rester relié, s'engager ici, mais sur la pointe des pieds. Entre mars et mai 2017, Attacafa a mené des ateliers avec les apprenant·es en Français Langue Étrangère de la CIMADE de Tourcoing. Avec nos échanges autour de la musique nous avons construit des *playlists* diffusées sur Radio Campus Lille en juin 2017.

La radio permet l'adresse, elle permet « d'aventurer » une parole dans l'espace public, de se brancher sur les « Fréquences » de la ville. Les participants des ateliers ont choisi de s'exprimer en musique autour de deux thématiques.

La première *playlist* reprend des chansons politiques qui permettent de comprendre les raisons de leurs départs, des chansons qui dénoncent les ravages des guerres, les spoliations, les difficultés, mais aussi qui portent des espoirs de justice sociale ou de réconciliation.

La seconde *playlist* parle du lien que la musique peut créer entre les personnes séparées : des chansons liées à l'histoire de celles et ceux qu'on a laissé pour partir, et auxquels on pense.

Troisième section : la playlist des voisines

Qu'est-ce qu'on écoute quand on est une femme d'un quartier populaire, branchée sur des médias transnationaux, mais aussi en prise avec l'ambiance musicale et sonore de son quartier ? Entre les chansons que les enfants écoutent à la maison, ce qui passe à la radio, à la télévision ou sur YouTube, les chansons dont on se souvient et qui nous transportent loin des tours... La musique donne de la texture à l'expérience du monde.

La musique permet aussi d'agir sur son environnement. À Lille-Sud, les tours ont été réhabilitées. Des espaces verts, de nouvelles grilles, des bâtiments, ont changé, en partie, la physionomie du quartier. Mettre de la musique, sur un banc dans un square, dans son appartement, lors d'une fête, permet d'agir sur l'ambiance sonore, de prendre sa place dans le processus de transformation et de réhabilitation du quartier. Les *playlists* de cette section sont des tentatives pour construire un espace sensible qui permet l'écoute et le partage des raisons qui font que la musique compte dans nos vies...

L'hospitalité ça commence par-là : par l'écoute attentive de nos voisins, et voisines.

Dans cet espace, chaque *playlist* était accompagnée d'un petit cartel posté près du casque correspondant. Le travail de constitution des *playlists* s'est déroulé sur huit séances de trois heures, pendant lesquelles nous écoutions de la musique dans le local de l'association FAME de Lille-Sud, en échangeant les souvenirs, les anecdotes, les réflexions sur nos vies de femmes. Au fil des séances, les thématiques des *playlists* se sont constituées et nous avons écrit les textes. Nous avons réalisé une dernière séance dans les locaux de Radio Campus Lille pour enregistrer les textes des « madeleines », une série de souvenirs qui figurent dans le montage audio et en

version imprimée à disposition dans l'espace des voisines.

Nous les femmes

Des mères, des sœurs, des filles, mais aussi des femmes. Pas juste objets du désir, mais sujets désirants, attentives aux compliments de ceux qui savent que ce n'est pas gagné d'avance et qui nous considèrent. Des mélodies sucrées, des douceurs qui serrent un peu le cœur et allument des étoiles dans les yeux. Des chansons qu'on fredonne en souriant. Alors macho les chanteurs de charme ? Peut-être, mais on peut aussi les écouter autrement, et profiter de la romance...

Avoir 20 ans

Et vous, qu'est-ce que vous écoutiez quand vous aviez 20 ans ? Comment ? Sur des cassettes dans l'autoradio il y avait Bob Marley, en soirée c'était plutôt le disco d'Abba, ou le funk de Stevie Wonder. Les variétés internationales connectent les générations en Algérie, au Maroc ou à Lille. Et puis, il fallait passer son bac ou pas. Aujourd'hui on a plus 20 ans, mais on écoute avec bienveillance ce que nos enfants écoutent à la maison. Et on nourrit aussi leur curiosité pour les sons et les langues de nos jeunesses.

Transports musicaux, madeleines musicales

La musique a ce pouvoir d'évocation incroyable. Nous pouvons fermer les yeux et nous retrouver le temps d'une chanson dans le lieu et le temps du souvenir. Nous avons choisi chacune une chanson qui nous transporte. Venez, on vous emmène.

Voix fatales

Des voix qui nous portent, des personnalités d'exception, des divas capables de grimper les octaves. Pour les suivre il faut chanter à gorge déployée, faire entendre ses *Fréquence*. Elles font partie de notre histoire et de notre culture musicale : hommage.

Un dispositif à part a été créé par la scénographe pour la *playlist* de Gaëlle. Un dispositif interactif permet de brancher le casque sur une carte du Maghreb qui permet de localiser les

différents choix musicaux de Gaëlle.

Les perles du Maghreb by Gaëlle

Gaëlle est DJ, elle anime les fêtes de Lille-Sud pendant lesquelles on peut danser jusqu'à s'oublier. Elle a découvert des univers musicaux avec ses copines, son mari en écumant YouTube. Fan d'Oriental, elle nous emmène dans ses explorations musicales.

Quatrième section

Remix

L'enregistrement a ouvert des possibilités de voyage à la musique. Les performances enregistrées aux quatre coins du monde, fixées sur des disques de différentes natures – de la bande magnétique, au disque de cire, au disque dur d'aujourd'hui – sont agencées dans de grandes collections comme Ocora Radio France, écoutées dans des contextes historiques, géographiques, sociaux et culturels différents. On peut écouter l'enregistrement d'un rituel bantou dans son salon à Paris, à Lille ou à Tokyo.

Mais qui tient le micro ? Réalise la captation ? Maîtrise la technologie ? Durant la période coloniale et post-coloniale, des chercheurs, des professionnels de l'édition musicale – pour la plupart des hommes occidentaux – se sont appliqués à construire un formidable patrimoine musical du monde. Ils ont bâti des collections de documents sonores et musicaux encyclopédiques, et participé à ouvrir les oreilles de générations de publics européens. Pour cela, ils ont dû sélectionner ce qui valait, pour elles et eux, d'être enregistré, ils ont décidé de ce qui représentait « authentiquement » les formes musicales du monde. Alors s'il faut aujourd'hui les remercier de ce formidable travail qui nous permet d'écouter des chants de Pygmées Aka, du Quawwalli pakistanais, des chants Maori collectés dans les années 60 ou aujourd'hui, nous pouvons également revenir, de manière critique sur cette histoire et nous demander où sont les voix qui n'ont pas été enregistrées, et comment faire vivre ce patrimoine musical tout en saisissant son épaisseur historique, technique et culturelle : sans le confondre avec « le monde ».

Depuis sept ans, l'association Les Siestes Électroniques invite des DJ, artistes et collectifs de la scène électronique, à remixer le fond audio du musée du Quai Branly. Dans leur belle

collection nous avons choisi des créations de femmes, il y en a peu. Ce choix n'est pas censé rendre compte d'une singularité féminine dans la création, mais il permet de mettre en évidence une forme de continuité : peu de femmes ethnomusicologues, directrices de label, peu de femmes enregistrées dans les collections musicales du musée, peu de femmes, aujourd'hui, derrière les platines pour déplacer et recréer de nouvelles correspondances musicales. Alors prêtons-leur une oreille attentive.

Les cartels comportent différentes injonctions à l'écoute pour les visiteur·ses et la qualifie comme « écoute attentive ». La scénographie, organisée autour de points d'écoute : des casques branchés sur des caisses de bois ou dans différents éléments de la scénographie, invite à s'installer dans les différents espaces pour « se mettre à l'écoute », il faut d'ailleurs placer les casques sur ses oreilles, et donc choisir et décider de s'arrêter. L'écoute est individuelle, il s'agit d'écouter côte à côte, en co-présence, et en public, les visiteur·ses venu·es ensemble s'échangent les casques, en commentant parfois leurs écoutes³³¹.

Le corps est tenu par la nécessité de se poster près d'un casque et les *playlists* durent entre deux minutes et huit minutes ce qui est relativement long, le mix de Aisha Devi dans la section remix dure 1h20. Bien sûr, dans le cadre de la visite, les *playlists* ne sont pas toutes écoutées, ni écoutées toutes en entier, en fonction des visiteur·ses, du contexte de leur visite, et de leur disponibilité pour prendre le temps de l'écoute, le temps de visite varie. L'exposition est parfois traversée, les cartels lus et une oreille jetée dans un casque sans que les visiteur·ses ne jouent le script, qui sous tend l'exposition conçue elle-même comme un dispositif socio-technique d'écoute³³². Ces visiteur·ses qui apparaissent comme résistant·es à la proposition de l'exposition posent parfois des questions à la médiatrice, peuvent aussi décider d'écouter plus tard les *playlists* à partir de la chaîne de *podcast* où elles sont disponibles.

Les visiteur·ses sont invité·es à adopter différentes postures d'écoute, assis·es dans un fauteuil ou un canapé, allongé·es dans un transat, ou dans un hamac, assis·es sur un banc de bois ou sur des coussins, allongé·es s'ils, elles le souhaitent sur des tapis. Dans l'espace « La musique, le temps, le camp », les visiteur·ses agencent les coussins pour s'installer confortablement. Cette proposition de la scénographie à s'installer dans l'espace plutôt qu'à le traverser en se postant parfois devant des œuvres et des cartels n'est pas une proposition classique, elle inverse le cadre

³³¹ Pour une discussion sur l'écoute au casque dans des espaces publics, voir Pecqueux, A. (2010). Paris à l'oreille. *Critique*, 757-758(6-7), 593-607. Voir également Crenn, G. (2013). You can dance, you can jive... *Volume!*, 10(1), 75-89.

³³² Le Marec, J. (1993). L'interactivité, rencontre entre visiteurs et concepteurs. *Publics et Musées*, 3, 91-109.

dans lequel la posture assise est plutôt une posture de pause et de repos et de la posture « debout » la posture de « visite »³³³. Au contraire, après l'écoute des *playlists* du camp par exemple ou d'un temps relativement long dans les transats de la section remix, les visiteur·ses se lèvent parfois en s'étirant, pour se remettre en mouvement et « sortir du son » avant de se replonger dans une autre *playlist* ou quitter l'exposition.

En revanche, la scénographe a évité soigneusement la reconstitution et les visiteur·ses ne sont pas invités à écouter « comme » écoutent les personnes en migration ou en exil, où à se mettre « à leur place », mais à écouter ce que les différent·es participant·es ont choisi de leur adresser. La scénographie évite donc de reproduire ou exposer par exemple des *shelter* de Grande-Synthe ou l'intérieur du *Women Center*. Certains *shelter* ont pourtant été conservés, et ont fait l'objet d'exposition, pris dans un vaste mouvement de patrimonialisation des migrations contemporaines³³⁴. L'exposition ne présente pas non plus d'informations détaillées, de l'ordre de l'histoire culturelle sur les genres musicaux ou les artistes. Seule une bibliographie correspondant à la section « La musique, le temps, le camp » est disponible en ligne sur la page de la chaîne de *podcast*. La bibliographie oriente les auditeur·trices vers le rôle des médias dans les mondes kurdes transnationaux, et sur le rôle de la musique en exil.

L'exposition ne s'inscrit pas non plus dans une entreprise de « patrimonialisation » de la musique en exil. La question de la patrimonialisation des musiques du monde est traitée dans l'exposition sous l'angle de l'invitation à questionner les dynamiques de patrimonialisation passées et leurs conséquences pour la création contemporaine, la section *Remix* revendique une coupe franche dans la collection de mix constituée par les Siestes Électroniques. Dans l'introduction du numéro de *Questions de communication* qu'il a dirigé, Philippe Le Guern pose les questions qui accompagnent la réflexion sur l'exposition de la musique « *comment une exposition peut-elle dire la multiplicité des expériences, qui sont d'ailleurs aussi des expériences sensibles, émotionnelles, et pas seulement une machine réductionniste où seuls les objets jugés exemplaires ou emblématiques (de quoi d'ailleurs ? d'une époque ? d'usages ? des esthétiques dominantes ?) seraient exhibés et auraient valeur de preuve* »³³⁵. Accepter l'épaisseur de l'exposition comme média, nécessite de reconnaître et assumer les choix qui

³³³ Dalbavie, J., Da Lage, É., & Gellereau, M. (2016). Faire l'expérience de dispositifs numériques de visite et en suivre l'appropriation publique : vers de nouveaux rapports aux œuvres et aux lieux de l'expérience ? *Études de communication*, 46, 109-128.

³³⁴ Galitzine-Loumpet, A. (2018). *L'exil en ses objets : culture matérielle et représentations de l'expérience migratoire*. INALCO.

³³⁵ Le Guern, P., *op. cit.*

président à sa construction. Cela nécessite également de reconnaître que l'expérience d'écoute n'est pas transparente, qu'elle repose sur des savoirs incarnés qu'aucune scénographie aussi immersive soit-elle ne saurait rendre. Elle pose des problèmes éthiques relatifs au respect de l'opacité de l'expérience de la violence de l'exil³³⁶. Il ne s'agit donc pas dans Radio Fréquence Monde de choisir d'exposer des écoutes emblématiques à portée normative, mais bien d'ouvrir une réflexion partagée sur « ce qui vaut » en situation, sur les formes de prescriptions contemporaines, sur nos capacités à nous mettre à l'écoute et à considérer « les arts de faire » en musique et au quotidien : arts de traverser les frontières des genres et catégories, arts d'organiser des espaces hospitaliers.

En tant que commissaire de l'exposition, je suis finalement la médiatrice de cette adresse, ayant partagé les moments musicaux présentés, ayant été surtout la première « oreille » à laquelle s'adressait les différentes participantes à l'exposition.

De fait, le travail de curation de l'exposition est partagé, et a été co-construit avec les participantes lors de séances de travail ou lors des séances d'écoute à Grande Synthe. Il a surtout résidé dans le choix de ces partenaires de travail, et dans la proposition d'un dispositif à activer ensemble. Les relations entre Attacafa, l'association FAME, Radio Campus Lille ont orienté les rencontres, les relations déjà entretenues dans le cadre des collectifs de la CIMADE, de l'association FAME ont permis la confiance sans laquelle l'exposition aurait été impossible.

Le travail avec le groupe de la CIMADE et l'association FAME était dans un premier temps orienté par la préparation d'émissions de radio. Nous avons plus particulièrement travaillé la question de l'espace public, celle de l'adresse à une audience particulière, celle de l'émission puis de l'exposition. Les bases de travail étaient très claires : nous devons passer par différentes « adresses musicales » : la première, celle au groupe dans les premières séances d'écoute, puis celle aux habitant·es de la métropole lilloise, auditeurs et auditrices de Radio Campus Lille, et enfin aux visiteurs et visiteuses de l'exposition. Avec le groupe de la CIMADE nous avons dû discuter de la question de la liberté d'expression. Nous avons également beaucoup échangé sur les liens entre musique et résistance politique, sur la recevabilité de certaines conceptions du monde dans des espaces publics donnés.

³³⁶ Cette question de l'immersion par rapport à des situations de violence a aussi été travaillée dans le cas des muséologies de guerre. Becker, A. & Debary O. (2012). Montrer les violences extrêmes : Théoriser, créer, historiciser, muséographier. *Grane, Créaphis*. Rousseau, F. (2012). *Les Présents des passés douloureux. Musées d'histoire et configurations mémorielles. Essais de muséohistoire*. Michel Houdiard. Wahnich, S. (2013). Réfléchir l'histoire des guerres au musée. *Culture & Musées*, 20.

Toutes les sections ont en commun d'assumer les jeux d'adresse, de jouer avec les assignations identitaires et les attendus de goût pour faire apparaître de la singularité. Les *playlists* de FAME ont été composées avec soin dans ce sens par les participantes qui avaient à cœur de se présenter au public en évitant les clichés. Comme les femmes des classes populaires anglaises rencontrées par Beverly Skeggs, c'est-à-dire « *qu'elles avaient parfaitement conscience de leur assignation à une place, de leur positionnement social, des tentatives de représentation dont elles font l'objet. Cela sous-tend l'ensemble de leurs attitudes. Elles opéraient une forme de reconnaissance dialogique en reconnaissant les reconnaissances d'autrui. Ces reconnaissances sont empreintes de jugements de valeur : elles sont conscientes en permanence des jugements normatifs établis par d'autres, que ces autres soient réels ou imaginaires. La reconnaissance de l'assignation à une position est au cœur des processus d'élaboration identitaire (...) Ces reconnaissances permettent aux femmes de se frayer un chemin au sein de systèmes classificatoires, de s'évaluer à leur aune et de s'y mesurer* »³³⁷.

De fait, tout comme pour les femmes exilées lors de mes séances d'écoute au *Women Center* j'apparaissais comme porteuse de potentiels jugements de valeur, appuyés par mon appartenance sociale et culturelle, une grande partie du « travail de terrain », qui était aussi un travail d'action culturelle, a donc consisté à nouer des complicités, autrement dit des connexions partielles pour reprendre un terme de Beverly Skeggs³³⁸, entre les assignations de classe et d'origine culturelle. Pour cela le thé de Touria, les canapés confortables, mais aussi les échanges sur les goûts musicaux de nos enfants, les contraintes partagées de la sortie d'école ou les craintes face au Collège, le fait que mes enfants fréquentent des établissements classés en zone d'éducation prioritaire comme les leur a joué un grand rôle. Nous nous croisons par ailleurs parfois au centre culturel du quartier de Lille-Sud où nous étions publics des mêmes concerts, et nous avons des connaissances en commun. Mon expérience dans le monde des musiques du monde faisait également que nous partagions certaines références musicales. Enfin, j'ai tenté de me mettre systématiquement en position d'apprendre d'elles et avec elles de leurs goûts musicaux et de leurs vies en musique. Bien sûr cela ne symétrise pas nos positions. En revanche cela nous a permis de porter un projet commun pour l'exposition de leurs *playlists*, un projet

³³⁷ Skeggs, B. (2015). 1 – Introduction. Processus historiques de catégorisation, cadre analytique et rapport à l'objet. Dans : Des femmes respectables. Classe et genre en milieu populaire, traduit de l'anglais par Pouly Marie-Pierre. Agone, pp. 33-84. <https://www.cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/des-femmes-respectables--9782748902174-page-33.htm>.

³³⁸ Sans partager le cadrage théorique de Beverly Skeggs, inspiré du travail de Pierre Bourdieu qui a pour inconvénient pour moi de s'appuyer sur une conception du monde social trop economiciste, je trouve dans son travail sur le rapport à la respectabilité des femmes des classes populaires anglaises dans les années 90 et au début des années 2000 des résonances très fortes avec mes rencontres avec les femmes de FAME.

pour lesquels mes jugements « normatifs » pouvaient être non des freins à la collaboration, mais des ressources médiatrices dans le travail d'exposition, car anticipant les potentiels jugements des publics de l'exposition.

À cet égard, la *playlist* la plus problématique et emblématique a été « Nous les femmes ». Les chanteurs de charmes combinent le succès populaire et l'illégitimité culturelle, et les débats autour de leur place dans les goûts des femmes des classes populaires croisent ceux que Sylvette Giet a analysé dans son travail pionnier sur *Nous Deux* et les romans photos. Le discours critique s'appuie sur deux piliers : l'inintérêt esthétique, et l'aliénation dont seraient victimes ces femmes, maintenues dans une représentation patriarcale de l'amour³³⁹. Le texte du cartel accompagnant la *playlist* vise à rendre compte des discussions que nous avons eues, et fait apparaître les auditrices comme conscientes des interprétations hégémoniques de ces chansons et des critiques dont elles font l'objet malgré leur succès. Elles font aussi apparaître les écoutes braconnières possibles dans ce monde des chanteurs de charme³⁴⁰. En suivant leur *playlist*, nous pouvons également plonger dans un univers esthétique qui ne se réduit pas à la France et l'Italie, mais court jusqu'à l'Irak.

Dans ce cas ma responsabilité de commissaire consistait à assurer l'entrée de ces goûts peu légitimes dans un espace, celui de l'exposition dans un lieu culturel, qui habituellement ne leur fait pas place, tout en posant un cadre d'interprétation et en organisant le contexte d'écoute qui rende possible ce que nous avons appelé une « écoute attentive » qui repose sur l'éthique de la

³³⁹ Giet, S. (2004). La légitimité envisagée sous l'angle de l'exclusion. Tentative de généalogie d'un discours obstiné. Dans Giet, S. *La Légitimité culturelle en questions*. Pulim. 213-242.

³⁴⁰ La description des motifs d'écoute de ces chanteurs de charme résonne avec ceux des lectrices de romance décrits par Janice Radway dont « L'enquête ethnographique permet, par exemple, de découvrir que Dot et ses clientes conçoivent leur pratique de lecture à la fois comme une lutte et comme une compensation. Une lutte dans le sens où elle leur permet de refuser le rôle social qui leur est prescrit par l'institution du mariage : en prenant un livre, comme elles me l'ont clairement rapporté, elles refusent pour un temps la demande permanente d'attention et de soins qui leur est adressée par leur famille, et elles agissent délibérément pour elles-mêmes et leur propre plaisir. Une compensation dans le sens où elle leur permet de se centrer sur elles-mêmes, de se définir un territoire personnel, dans un espace où habituellement leur intérêt propre est identifié à celui des autres, où elles sont perçues comme une « ressource publique » dans laquelle toute la famille puise à volonté. Pour elles, la lecture de romance répond à des besoins personnels, besoins que les institutions et pratiques patriarcales ne comblent pas » (Radway, 2000). Janice Radway est prudente dans ses analyses à ne pas surestimer le potentiel de transformation présent dans ces fictions, et ne sous-estime pas le poids des dynamiques de production propre aux industries culturelles, mais invite à considérer les pratiques de production de signification et en restituer la complexité. Considérer la puissance idéologique des industries culturelles et créatives ne doit pas nous conduire à une entreprise de réification des lecteur-rices et auditeur-rices parallèle à celle rêvée par ces mêmes industries. Les discussions que nous avons eu sur la pertinence des positionnements féministes, traduit par plusieurs participantes comme une exclusion des hommes, sur la négociation de leurs places de femmes prises dans des injonctions de présence domestique et de membres actives d'une association travaillant par ailleurs sur les droits des femmes recoupe également les résultats de recherche de Radway et Skeggs.

considération, telle que la définit par exemple Corine Perruchon. Cette éthique repose sur le fait de « faire attention », mais également d'intégrer au monde commun et elle est au cœur d'un processus de subjectivation. Bien sûr, si cette éthique de travail est celle avec laquelle nous avons engagé notre réflexion, elle est toujours au risque, aucun dispositif ne peut prétendre cadrer complètement l'expérience de visite, heureusement d'ailleurs. Il importe donc de préserver la confiance que nous accordons au public en nous y risquant à l'exposition³⁴¹.

La scénographie répond à l'injonction d'écoute attentive en invitant les visiteurs et visiteuses à écouter sans pouvoir poser leur regard sur des éléments iconographiques. Ce choix est aussi lié à la volonté d'éviter les images photographiques de campements ou les traitements visuels habituels de l'immigration. Deux courts métrages sont toutefois présents et sont diffusés en boucle sur une télévision, leur choix réside dans la manière dont ils traitent la question musicale et leur traitement visuel. Le premier *Al Hurriya – la Liberté* est un court métrage animé de Loup Blaster, réalisé à partir des croquis qu'elle a réalisés depuis 2014 à Calais. La musique y tient une place importante, Loup Blaster est par ailleurs réalisatrice de clips et elle-même musicienne : la musique, et le dessin ont joué un rôle important dans la manière dont elle a pris place dans les différents espaces calaisiens habités par les exilé·es, squatt, campements informels, le campement de la Lande. Loup Blaster est par ailleurs une activiste calaisienne, engagée et présente dans les différents moments importants des luttes pour le droit au passage et à la vie en transit. Le second, est un film de terrain réalisé par Milena Kartowski Aïach, anthropologue, chanteuse et metteuse en scène de la compagnie les Haïm. Le film a été réalisé sur l'île de Léros en Grèce avec des jeunes filles Yézidi·es. Le film les montre sur les marches et à l'intérieur de l'hôpital psychiatrique de Léros qui a été un lieu d'enfermement dont les conditions terribles ont fait scandales dans les années 80, qui a également servi de lieu d'enfermement pendant la dictature des colonels et qui est aujourd'hui ouvert aux réfugié·es. Léros a été surnommée l'île des damné·es. Les jeunes filles chantent face caméra et miment le procès auprès de la Cours Pénale Internationale qu'elles espèrent un jour intenter pour génocide contre le peuple Yézidi. Le film ne montre aucune image de campement, et la force de ces jeunes filles, dont le regard reste marqué par l'horreur du génocide réunit les deux lignes de force de l'exposition : la force de la musique comme production culturelle et comme performance, mais aussi la réalité des pertes et épreuves subies par ces jeunes filles dont le parcours et l'expérience ne peuvent être généralisés.

³⁴¹ Voir Le Marec, J. (2007). *Publics et musées, la confiance éprouvée*. L'Harmattan.

À l'exception de ce petit espace de l'exposition, les visiteur·ses sont d'abord envisagé·es comme des lecteurs et lectrices par les cartels, et surtout comme des auditeurs et auditrices. Les cartels sont d'ailleurs enregistrés et accessibles via un QR code à l'entrée de l'exposition qui dirige les visiteur·ses équipé·es de téléphones sachant lire les QR code, vers la chaîne de *podcast* Radio Fréquence Monde. Ils, elles peuvent ainsi, s'ils, elles le souhaitent se soustraire à la contrainte du casque et utiliser leur propre matériel d'écoute.

La chaîne de *podcast* ouvre également d'autres perspectives que l'exposition, elle la prolonge en quelque sorte. Plusieurs créations sonores réalisées par des chercheurs et des chercheuses et créatrices sonores ont ainsi été mises en ligne, ainsi que l'enregistrement de rencontres réalisées dans l'espace d'exposition en mai et juin 2019. Les rencontres ont été diffusées en direct sur Comala Radio, une jeune web radio locale. Les rencontres se sont organisées autour de *playlists* de chercheuses spécialistes de l'exil et des migrations, croisées à la présence de Beshwar Hassan et de Milena Kartowski Aïach. Elles ont été également l'occasion de découvrir plusieurs pièces de création radiophoniques réalisées par la créatrice radio féministe Anna Raimondo.

5.2.2. Conclusion

Radio Fréquence Monde est né d'un projet radiophonique, *Mood of the Women Center*, elle est devenue une chaîne de *podcast*³⁴², production transmédiatique, les différentes *playlists* doivent vivre entre des configurations socio-techniques différentes. L'exposition permet la mise en espace, oblige à penser la place des corps des auditeurs et auditrices, la chaîne de *podcast* elle, organise et ordonne les *playlists* via une raison graphique particulière, celle de la série. La diversité des espaces scénographiés disparaît dans les interfaces graphiques des plateformes d'accès au *podcast*, mais de l'autre côté, la temporalité du projet s'étire et permet d'imaginer les prolongements de la recherche.

Les visiteur·ses de l'exposition Radio Fréquence Monde, les auditeurs et auditrices de la chaîne de *podcast* sont invité·es à partager des espaces temps d'écoute, de devenir, à leur tour, les « témoins modestes » des pratiques d'écoute finalement ordinaires, créatives et critiques, d'en reconnaître la diversité. Sans doute est-ce cela « l'écoute attentive ». Aucun cadre d'interprétation ne garantit son respect, la responsabilité ici est de rendre possible son activation,

³⁴² Disponible à : <http://attacafa.com/exposition/podcast/>

et sans doute faut-il accepter et partager une part de risque dans toute exposition de soi et des autres.

6. Chercher refuge, trouver asile en musique

Donna Haraway, dans un article paru dans la revue *Multitudes*³⁴³, cite un article intitulé « Biologies féroces (*feral*) » écrit par Anna Tsing³⁴⁴. Celle-ci suggère que le point d'inflexion entre l'Holocène et l'Anthropocène pourrait être l'éradication de la plupart des refuges à partir desquels les assemblages d'espèces diverses (avec ou sans personnes humaines) peuvent se reconstituer après des événements majeurs (comme la désertification, ou la coupe à blanc, ou, ou...). Anna Tsing soutient que l'Holocène fut la longue période où les refuges environnementaux, les lieux de refuge en général, existaient encore, et même proliféraient, afin de soutenir le renouvellement du monde dans sa riche diversité culturelle et biologique. Haraway suggère alors que l'outrage méritant un nom comme Anthropocène est la destruction des lieux et des temps de refuge pour les peuples humains et autres créatures.

Elle continue plus loin en présentant l'Anthropocène comme un événement-limite davantage qu'une époque. L'Anthropocène, dit-elle est la marque de discontinuités sévères ; ce qui vient après ne sera pas comme ce qui a précédé. Elle nous donne ensuite une direction : je pense que notre travail, dit-elle, est de faire que l'Anthropocène soit aussi court/mince que possible et de cultiver, les un-es avec les autres et dans tous les sens imaginables, des époques à venir capables de reconstituer des refuges.

Ce texte a résonné pour moi de manière très évidente et forte avec les expériences de recherche action que j'avais mené à Grande-Synthe, sur le camp de La Linière, ainsi qu'avec une autre recherche-action entamée depuis à Calais en collaboration avec Le Channel, scène nationale de Calais. Dans ce dernier projet, depuis trois ans, nous avons pu observer le travail patient d'artistes travaillant sur la question des migrations, mais aussi passer du temps au Secours

³⁴³ Haraway, D. (2016). Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène. Faire des parents. *Multitudes*, 65(4), 75-81.

³⁴⁴ Tsing, A. (2015). *Feral Biologies, Anthropological Visions of Sustainable Futures*. University of London.

Catholique de Calais, espace refuge si nécessaire devant l'hostilité du territoire calaisien pour les exilé·es en transit³⁴⁵.

Il y a d'abord bien sûr la résonance avec les pratiques observées à Grande-Synthe et particulièrement au *Women Center*, mais aussi dans le *shelter* de Beshwar et dans lequel j'ai pu assister voire parfois contribuer légèrement, au travail émotionnel et au travail d'imagination, que les exilé·es du camp réalisaient en musique. Un travail qui permettait de densifier le présent en le reliant à d'autres temporalités, en le peuplant de présences, en tissant des liens qui réhabilitent.

Il y a également cette proposition de considérer l'Anthropocène comme un « événement limite » davantage qu'une aire distincte, cette proposition trouve un autre écho dans le travail de mise en récit et en espace des expériences musicales des personnes exilé·es : celui que nous avons rencontré dans le travail de la philosophe Michèle Leclerc Olive³⁴⁶ qui propose de saisir les expériences d'exil, comme d'autres expériences traumatiques d'ailleurs, comme des expériences-limites inouïes, qui amplifient, diffractent, rendent visible ce qui se donne dans tout changement, dit-elle, mais qui « passe », recouvert rapidement par les « réparations » qu'il appelle.

Sauf que parfois, les réparations ne suffisent pas à « faire passer », le temps se fait rugueux. Pour saisir ce type d'expérience, elle propose de s'affranchir de ce qu'elle nomme des « épistémologies sédentaires ». Comme nous l'avons vu, celles-ci naturalisent le rapport au temps qui passe et au lieu qui nous fabrique « l'identité ». Ce « travail de la continuité », qui escamote non seulement le vif du présent, mais plus radicalement encore les paradoxes inhérents aux expériences exiliques ou migratoires, les rend non seulement « inouïes », mais inaudibles. Cette « censure théorique » entrave la transmission des expériences-limites, rendant « étrange » celle qui déroge aux épistémologies sédentaires qui propulsent la narrativité (et ses formes de continuité) au rang de paramètre naturel, faisant de la fragmentation un désordre. Michèle Leclerc Olive propose une épistémologie adossée à la catégorie de l'événement (notion bien évidemment polysémique) qui semble permettre de restituer de manière plus adéquate, moins altérée, le fragmentaire, le discontinu, la pluralité simultanée des lieux et des temps, les paradoxes apparents.

³⁴⁵ Recherche-action menée avec Marie Glon, chercheuse en esthétique et histoire de la danse, Béatrice Micheau, chercheuse en Sciences de l'information et de la communication, et Marion Dalibert, chercheuse en Sciences de l'information et de la communication. Dans le cadre du projet Europe Créative Atlas of transitions. Voir <http://www.atlasoftransitions.eu/>.

³⁴⁶ Leclerc Olive, M., *op. cit.*

Je propose pour ma part de réfléchir à une politique du refuge adossée à une épistémologie de la constellation qui permette de penser comment ceux qui « font passer le temps », « attendent » densifient le présent, en restitue l'épaisseur, et les plis, la contingence. La constellation permet aussi d'imaginer les connexions et circulations de refuge en refuge, de projeter des futurs et d'imaginer des manières joueuses, c'est-à-dire légèrement risquées, d'habiter le monde.

Enfin, cette responsabilité devant la destruction des refuges, peut aussi résonner avec l'appel de Tim Ingold à imaginer nos interventions sous l'angle du design de nos aventures de recherche, non pas pour réduire les problèmes que pose toute méthodologie à des questions formelles, mais pour laisser place à l'expérimentation de mondes et de relations possibles.

Pourrions-nous imaginer alors construire des « refuges » pour la production de savoirs partagés, des espaces de régénération de nos capacités d'imagination et d'invention, à l'abri des pressions et injonctions à l'accélération de la cadence de nos publications. Nos pratiques de recherche ne sont pas hors du monde, elles engagent avec nous un collectif d'acteurs et d'actrices, et souvent « nous passons » avec eux et elles un temps sur « le terrain », nous sommes, nous aussi, en transit, que faisons-nous en passant ? Ces questions sont au cœur des réflexions sur l'éthique de la recherche depuis longtemps, particulièrement pour ceux et celles qui pratiquent l'ethnographie³⁴⁷. Pour cette recherche, les alliances nouées sur le terrain m'ont conduite à considérer la recherche comme une production culturelle et à partir de là, comme une possibilité pour travailler les questions relatives à la publicité et la mise en forme des savoirs dans des processus d'écriture partagée, via la production d'émissions de radio ou via l'exposition... Le travail de recherche a été orienté par cet horizon qui nous permettait de nous engager, c'est-à-dire prendre ensemble la responsabilité de nos liens, des petits mondes que nous proposons en partage, accepter d'être transformé·es dans ce processus. Il a fallu accepter également que parfois cela ne marche pas, que les conditions ne soient pas réunies, parfois simplement parce qu'il faisait trop froid.

Le *Women Center* a été l'un des lieux d'expérimentation de ce processus de recherche. Une expérimentation très simple, puisque dans les conditions du camp, il s'agissait juste de ménager un espace-temps pour être ensemble, un temps partagé simplement et ainsi faire en sorte que le temps de la recherche soit un temps de vie, qui n'inflige pas une violence supplémentaire, celle du devoir dire ou raconter par exemple. La recherche, outre l'enquête sur les conditions de

³⁴⁷ Et sur ce point je tiens à remercier Joëlle Le Marec pour les discussions et travaux qui permettent de réfléchir à ces questions depuis les Sciences de l'information et de la communication.

possibilité même de ce partage et du potentiel de la musique en situation d'exil et de transit, a consisté, pour moi, à me laisser guider. Guider par N, par Beswhar Hassan, puis par le collectif de femmes du Women's Center dans leurs explorations musicales³⁴⁸. Dans un second temps, de les creuser pour tenter d'en restituer l'épaisseur historique, sociale et culturelle, mais cela sans écraser la part de jeu et de contingence présente dans les situations : dessiner des constellations.

Nos institutions de recherche et d'enseignement tanguent aujourd'hui. La recherche publique fondamentale y est sous-financée, les tensions dans les collectifs de travail sont nombreuses et exacerbées par une politique de la mise en concurrence généralisée. Dans ces conditions, notre responsabilité est sans doute de créer les refuges nécessaires à la régénération de nos capacités d'observation fine, d'analyse et de partage. Ces espaces font partie des imaginaires et des pratiques des chercheurs et des chercheuses : la table de travail, la bibliothèque, le séminaire, sont classiquement ces espaces protégés de la recherche, des espaces dans lesquels le temps se déploie, les liens aux travaux passés et aux réflexions des collègues et des étudiant·es peuvent se tisser. Les maintenir vivants ouverts et hospitaliers³⁴⁹, peut être une manière de faire preuve de responsabilité, comme le précise Camille Louis, *« car l'hospitalité n'est pas la charité, elle n'est pas simplement faite de générosité envers cet autre que, d'emblée, l'on reconnaît comme son "ami". Elle est, comme l'indique son étymologie, une conjugaison d'hostilité et d'accueil. Elle implique forcément la mise au travail d'une certaine conflictualité, non dans la visée de sa résolution mais bien plutôt dans le façonnement d'un terrain de cohabitation où se mêlent proximité et distance, acceptation et frictions. Elle est un processus long, d'intensité variable et de fragilité constante qui en fait moins son problème ou son défaut que sa vitalité. Le "drame" de l'hospitalité nous présente cette dernière comme une abstraction toujours visée mais jamais atteinte ; une idée que l'on ne peut que représenter, en spectacle ou en caricature. Sa dramaturgie est tout autre : elle vient précisément remettre du mouvement (ergon) au lieu d'une action finie (drama), une action dé-finie mais du même coup éloignée de l'usage (ergon aussi) et de l'expérimenter (...) La politique de l'hospitalité conçue comme perpétuelle*

³⁴⁸ J'ai conscience d'avoir produit un déséquilibre : entre les hommes musiciens qui ont des prénoms et des noms dans ce travail et « les femmes du *Women Center* ». Cette conséquence du travail de terrain et des lieux est regrettable. Elle est explicable, si pas excusable, par mon souci au début des ateliers de ne pas « demander les noms ».

³⁴⁹ Il faut saluer les efforts titanesques des collègues qui défendent cette hospitalité de l'université en ouvrant des formations accueillantes et de grande qualité, en ouvrant des programmes aux étudiant·es en exil, en accueillant dans leurs laboratoires les chercheur·ses en exil. Voir par exemple le DU Hospitalité conjoint entre l'INALCO et l'Université Paris Descartes, le programme PILOT de l'Université de Lille.

inclusion, douloureuse et chanceuse, de l'altérité qui perturbe, hétérogénéise mais, du même coup, rend vivant »³⁵⁰.

7. Ouverture : politique de la frite...

Calais, le 29 mars 2019

Il est presque 13h et il fait beau aujourd'hui. Les arbres sont en fleurs dans le parc qui jouxte la gare. Je m'arrête à la frieterie, il y a la queue et ça débite, il s'agit de savoir ce qu'on veut et vite. Devant moi un homme en tenue de chantier, un autre sa sacoche à la main et deux femmes, l'une est très jeune, on devine qu'elles sont exilé·es. Dehors aux tables un groupe de jeunes gens, garçons et filles, sac de couchage à la main, se sont attablé·es, ils sont arrivé·es, légèrement. Ils attendent, les frites, et aussi, sûrement, que la vie, celle qu'ils et elles espèrent, démarre. Ils, elles attendent de pouvoir enfin trouver refuge. La radio diffuse une chanson qui raconte la nostalgie d'une immigrée portugaise. Une vieille chanson, un peu désuète, un peu Linda de Souza. Je ne l'aurais sans doute pas remarquée si les jeunes, visiblement érythréen·nes ou éthiopien·nes, fatigué·es de leur nuit trop courte passée dehors, n'avaient pas été là. Exils télescopés. J'essaie Shazam pour avoir le titre de la chanson, mais ça ne marche pas, trop vieux sans doute, pas dans les bonnes bases de données.

Les deux femmes demandent en anglais de la sauce avec les frites. Il y a au moins 8 grosses bouteilles sur le comptoir : les classiques ketchup, mayo, samouraï et tout un tas d'autres. Le serveur fatigué, lui aussi, de devoir enchaîner les frites et les grillades, les presse de choisir. Elles désignent du doigt la première, un peu rose avec un animal sur la bouteille. Je ne la connaissais pas celle-là. C'est mon tour, j'hésite sur la taille de la frite, je ne vais pas assez vite moi non plus. Le vendeur me dit : faudrait savoir.

Ici, on peut mettre du vinaigre sur ses frites, à l'anglaise.

Je m'attable et je suis prise dans le groupe, à côté de moi un des exilé·es a sorti son téléphone et balance sa *playlist*. Pas trop fort, je reconnais un ou deux titres de pop internationale, il met aussi un peu de rap et de musique éthiopienne et en arabe peut être soudanaise, décidément Shazam marche pas, trop de bruits parasites. Finalement c'est pas mal... on ne se laisse pas identifier si facilement. L'ambiance est détendue, des sourires passent sur les visages. Un peu d'inquiétude quand une voiture de la police municipale passe sans s'arrêter. Nous mangeons

³⁵⁰ Louis, C. (2019). dans Laurent de Sutter (dir.). *Postcritique*. PUF. 238.

nos frites tranquilles avec nos doigts qui deviennent un peu gras, sous les arbres en fleurs,
ensemble avec la musique en partage.

Bibliographie

Abu Lughod, L. (1991). Writing Against Culture. Dans R. Fox. *Recapturing Anthropology : Working in the Present Santa Fe: School of American research press* S. o. Press. pp. 137-162.

Adorno, T. W. (2003). *La dialectique négative*. Payot.

Agamben, G. (1995). *Moyens sans fins*. Payot-Rivages.

Agamben, G. (1997). *Homo Sacer*. Le Seuil.

Extrait de Agamben, G. (1995-2002). *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Éditions Payot et Rivages. Cité dans Agamben, G. (2018). Giorgio Agamben : « Qu'est-ce qu'un camp ? ». *Le Magazine, Jeu de Paume*.

<http://lemagazine.jeudepaume.org/2018/12/giorgio-agamben-quest-ce-quun-camp/>

Agier, M. (2008). *Gérer les indésirables des camps de réfugié-es au gouvernement humanitaire*. Flammarion.

Agier, M. (2008). *Gérer les indésirables, du camp de réfugié-es au gouvernement humanitaire*. Flammarion.

Agier, M. (2010). Le biopouvoir à l'épreuve de ses formes sensibles. Brève introduction à un projet d'ethnographie des hétérotopies contemporaines. *Chimères*, 74(3), pp. 259-270.

Agier, M. (2011). Je me suis réfugié là. *Le sujet dans la cité*, 2(1), pp. 90-99.

Agier, M. (2013). *La condition cosmopolite, l'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*. La Découverte.

Agier, M. (2016). *Les migrants et nous*. CNRS Editions.

Agier, M. (2017). L'exercice du monde. Une introduction au cosmopolitisme des anthropologues. *Raison présente*, 201(1), pp. 87-97.

Agier, M., & (dir.). (2014). *Un monde de camps*. La Découverte.

Agier, M. & Bouagga, Y., Galisson, M., Hanappe, C., & Pette, M. W. (2018). *La Jungle de Calais, les migrants, la frontière et le camp*. Presses Universitaires de France.

Akrich, M. (1994). Comment sortir de la dichotomie technique/société. Dans B. Latour, & P. Lemonnier, *De la préhistoire aux missiles balistiques : l'intelligence sociale des techniques*. La Découverte.

Allard, L., & Vanderbergue, F. (2003). Express yourself ! Les pages perso. Entre légitimation technopolitique de l'individualisme expressif et authenticité réflexive peer to peer. *Réseaux*, 117(1), pp. 191-219.

Arendt, H. (1951-2002). *L'Impérialisme. Les origines du totalitarisme*. Seuil.

Arendt, H. (1961). *Condition de l'homme moderne*. (G. Fradier, Trad.) Calmann-Lévy.

Arendt, H. (1972). *La crise de la culture*. Gallimard.

Aydın, Y. (2006). La fondation de l'École nationale turque : le « groupe des cinq » turc. *Études balkaniques*, 13, pp. 187-213.

Badiou, A. (1993). *L'Éthique, essai sur la conscience du mal*. Hatier.

Baily, J. (1997). The role of music in the creation of an Afghan National Identity, 1923-73. Dans Stoke, M. *Ethnicity Identity and Music*. Berg.

Bastard, I. & Cardon, D., Charbey, R., Prieur, C., & Cointet, J.-P. (2017). Facebook, pour quoi faire ? Configurations d'activités et structures relationnelles. *Sociologie*, 8(1), pp. 57-82.

Bauman, Z. (2016). *Strangers at our door*. Polity Press.

Becker, H. S. (1985). *Outsiders*. Métailié.

Becker, H. S. (1988). *Les mondes de l'art*. Flammarion.

Becker, H. S. (1999). L'étiquette de l'improvisation. Dans H. Becker, *Propos sur l'art*. L'Harmattan, pp. 15-22.

Becker, H. S. (2009). *Comment parler de la société*. La Découverte.

Becker, H. S., & Faulkner, R. R. (2009). *Do You Know... ? The jazz Repertoire in Action*. University of Chicago Press.

Bennet, A. (2004). Consolidating the music scene perspective. *Poetics*, 32, pp. 223-234.

Bensa, A., & Bazin, J. (1994). Les objets et les choses : Des objets à « la chose ». *Genèses*, 17, pp. 4-7.

Bensignor, F. (2014). Great Black Music. *Hommes & migrations*, 1307, pp. 194-200.

Bernard, F. (2015). L'actualité des notions d'engagement, d'émergence et d'institution. *Communication & Organisation*, 47, pp. 85-95.

Bernardot, M. (2016). De Lesbos à Calais s'enfoncer dans la métaphore liquide. Dans S. Lequette, D. Levergos, & (dir.), *Décamper! La Découverte*, pp. 28-39.

Biserna, E. (2017). *Soundborderscapes : pour une écoute critique de la frontière*. Consulté le Décembre 12, 2019, sur antiAtlas Journal#2 : <https://www.antiatlas-journal.net/02-soundborderscapes-vers-une-ecoute-critique-de-la-frontiere>

Boltanski, L. (1990). *L'amour de la justice comme compétences : trois essais de sociologie de l'action*. Métailié.

Bonnot, T. (2002). *La vie des objets*. Editions de la Maison des sciences de l'homme, Ministère de la Culture.

Born, G. (2011). Music and the materialisation of identity. *Journal of Material Culture*, 16(4), pp. 376-388.

Bouagga, Y. (2017). La Linière, l'impossible hospitalité en camp. *Plein droit*, 115(4), pp. 19-22.

Breviglieri, M., & Stavo-Debaugé, J. (2006). Sous les conventions. Accompagnement social à l'insertion : entre sollicitude et sollicitation. Dans coll., & F. Eymard-Duvernay (Éd.), *L'économie des conventions. Méthodes et résultats*, 2. La Découverte.

Brown, W. (2009). *Murs. Les murs de séparation et le déclin de la souveraineté étatique*. Les Prairies Ordinaires.

Butler, J. (2019). Ces corps qui comptent encore. *Raisons politiques*, 76(4), pp. 15-26.

Cardon, D. (2011). Réseaux sociaux de l'Internet. *Communications*, 88(1), pp. 141-148.

Casili, A. (2010). *Les liaisons numériques. Vers une nouvelle sociabilité ?* Seuil.

Cefaï, D., & (dir.). (2010). *L'engagement ethnographique*. École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Césaire, A. (1950-1955). *Discours sur le colonialisme*. Présence africaine.

Clifford, J. (1997). *Routes Travel and Translation in the late Twentieth Century*. Harvard University Press.

Clochard, O., Gastaut, Y., & Schor, R. (2004). Les camps d'étrangers depuis 1938 : continuité et adaptations. *Revue européenne des migrations internationales*, 20(2).

Courbet, D., Fourquet-Courbet, M.-P., Joule R.-V., Bernard, F. (2013). Communication persuasive et communication engageante pour la santé : Favoriser des comportements sains avec les médias, Internet et les serious games. *Publicité et Santé: des liaisons dangereuses ? Le point de vue de la psychologie*, pp. 21-46.

Coutant, A., & Stenger, T. (2010). Processus identitaire et ordre de l'interaction sur les réseaux sociaux numériques. *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, 1, pp. 45-64.

Cozzi, D. (2012). Expériences croisées. Comment les récits de la maladie d'autrui changent l'expérience du chercheur. *Corps*, 10(1), pp. 45-53.

Crenn, G. (2013). You can dance, you can jive... . *Volume!*, 10(1), pp. 75-89.

Da Lage, E. (2008). Politiques de l'authenticité. *Volume!*, 6(1-2), pp. 17-32.

Da Lage, E. (2017). Montrer et dire la guerre en temps de paix. Dans M. Gellereau, *Témoignages et médiations des objets de guerre en musée*. Presses Universitaires du Septentrion, pp. 43-54.

Da Lage, E. (2019). En quête d'asiles. Une enquête sur les pratiques musicales des exilé.e.s sur le camp de la Linière, Grande-Synthe, France. Dans Damon-Guillot, A. & Bachir-Loopuyt, T., *Une pluralité audible*. PUF.

Da Lage-Py, E. (2000). *Des chants au monde : l'authenticité musicale, réseaux dispositifs et médiations*. [Thèse de doctorat, Université Paris 8].

Dalbavie, J. (2004). Exposer des objets sonores : le cas des chansons de Brassens. *Volume!*, 2(2), pp. 145-161.

Dalbavie, J., Da Lage, E., & Gellereau, M. (2016). Faire l'expérience de dispositifs numériques de visite et en suivre l'appropriation publique : vers de nouveaux rapports aux œuvres et aux lieux de l'expérience ? *Études de communication*, 46, pp. 109-128.

Dehail, J. (2015). Repenser les enquêtes de publics, changer le musée : Le cas du musée d'instruments de musique du point de vue de ses visiteurs. *Musées et Recherche – Expérimenter et coopérer : dialogues sur le sens de l'innovation*, pp. 149-168.

Dell' Agnese, E., & Amilhat Szary, A.-L. (2015). Borderscapes: From Border Landscapes to Border Aesthetics: Introduction. *Geopolitics*, 20(1), pp. 1-10.

DeNora, T. (2001, Septembre). Quand la musique de fond entre en action. *Terrain*, 37, pp. 75-88.

Denouël, J. (2011). Identité. *Communications* (1), pp. 75-82.

Derrida, J. (1997). *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort !* Galilée.

Despret, V. (2013). *En finir avec l'innocence. Dialogue avec Isabelle Stengers et Donna Haraway*. Actuel Marx confrontation. PUF.

Dhée, A. (2016). Les gens d'ici. Dans Samuel Lequette, (dir). (2016). *Décamper! La Découverte*.

Dickson-Swift, V., James, E. L., Kippen, S., & Liamputtong, P. (2009). Reserching sensitive topics: Qualitative Research as Emotion Work. *Qualitative Research*, IX(1), pp. 61-79.

Didi-Huberman, G. (2009). *Survivance des lucioles*. Les Editions de Minuit.

Diminescu, D. (2010). Migrants connectés. T.I.C., Mobilités et migrations. *Réseaux*, (159).

Diminescu, D. (2010). Présentation. *Réseaux*, 159(1), pp. 9-13.

Djigo, S. (2016). *Les migrants de Calais, enquête sur la vie en transit*. Agone.

Dubois, M. (2007). La construction métaphorique du collectif : dimensions implicites du prêt-à-penser constructiviste et théorie de l'acteur-réseau. *L'Année sociologique*, 57(1), pp. 127-150.

Dulong, R. (1998). *Le témoin oculaire, les conditions sociales de l'attestation personnelle*. École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Duytschaever, A., & Tisserand, C. (s.d.). Le camp de Grande-Synthe : l'humanitaire aux deux visages . *Hommes & Migrations*, 1317-1318(2), pp. 118-122.

Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Seuil.

Fassin, D. (2008). L'éthique, au-delà de la règle. Réflexions autour d'une enquête ethnographique sur les pratiques de soins en Afrique du Sud. *Sociétés contemporaines*(71), pp. 117-36.

Favret-Saada, J. (2009). *Désorcèler*. L'Olivier.

Fleury, C. (2015). *Les irremplaçables*. Gallimard.

Foucault, M. (2001). *Dits et écrits. Tome 2 : 1976-1988*. Gallimard.

Galitzine-Loumpet, A. (2016). Habiter l'Exil. Le corps, la situation, la place. Dans S. Lequette, & L. V. Delphine, *Décamper! La Découverte*, pp. 116-129.

Galitzine-Loumpet, A. (2018). *L'exil en ses objets : culture matérielle et représentations de l'expérience migratoire* » – inédit. INALCO.

Gellereau, M. (2005). *Les mises en scène de la visite guidées*. L'Harmattan.

Gellereau, M. (2018). Processus dynamique, pratiques hybrides et engagement de la recherche : les médiations culturelles en débat. *Études de communication*, 50(1), pp. 57-74.

Giet, S. (2004). La légitimité envisagée sous l'angle de l'exclusion. Tentative de généalogie d'un discours obstiné. Dans Giet, S. *La Légitimité culturelle en questions, Pulim*, pp. 213-242.

Ginsburg, C. (1980). signes, traces, pistes, Racines d'un paradigme de l'indice. *Le Débat*, 6, pp. 3-44.

Glissant, E. (1993, novembre). Le cri du monde. *Littératures*, « *Hommage à Édouard Glissant* ».

Glissant, E. (2009). *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*. Gallimard.

Gomart, E., Hennion, A., & Maisonneuve, S. (2000). *Figures de l'amateur*. La Documentation française.

Gonzalez, P. (2006). L'institution du divin et du collectif ou les politiques du réel de la prédication évangélique. *Études de communication*, 29, pp. 53-67.

Granjon, F., & Denouel, J. (2011). Penser les usages sociaux des technologies numériques d'information et de communication. Dans F. Granjon, & J. Denouël, *Communiquer à l'ère numérique. Regards croisés sur la sociologie des usages*. Presses des Mines, pp. 7-43.

Grant, M. J. (2014). Pathways to music torture. *Transposition*, 4. <https://doi.org/10.4000/transposition.494>.

Grossberg, L. (1984). Another boring day in paradise: rock and roll and the empowerment of everyday life. *Popular Music*, 4, pp. 225-258.

Guenebaud, C. (2017, 4 avril). *Dans la frontière, migrants et lutte des places dans la ville de Calais*. [Thèse de doctorat, Université de Lille].

Guenif-Souilamas, N. (2010). Le corps-frontière, traces et trajets postcoloniaux. Dans coll., & A. Mbembe (Éd.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française* (pp. 217-229). La Découverte.

Guenif-Souliamas, N. (2010). Le corps-frontière, traces et trajets post-coloniaux. Dans M. Achille, V. François, & B. F. al., *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*. La Découverte.

Guibert, G., & Bellavance, G. (2014, Automne). La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine. *Cahiers de recherche sociologique*, 57.

Hanappe, C. (2018). Comment fabriquer de l'hospitalité urbaine ? Partir du cas de Grande-Synthe. *Hommes & Migrations*, 1323(4), pp. 69-80.

Hanappe, C. (2018). Le site de La Linière à Grande Synthe. Camp ou quartier ? *Multitudes*, 64(3), pp. 110-114.

Haraway, D. J. (2013). SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far. *ADA, a journal of gender, new media and technology*, 3.

Haraway, D. J. (2007). *Manifeste cyborg et autres essais*. (D. Gardey, & L. Allard, Trads.) Exils Editeurs.

Hert, P. (2014). Le corps du savoir : qualifier le savoir incarné du terrain. *Études de communication*, 42, pp. 29-46.

Hesmondalgh, D. (2013). *Why music matters*. Wiley and sons.

Hoggart, R. (1970). *La Culture du pauvre*. Éditions de Minuit.

Hopper, K. (2010). De l'ethnographie à l'engagement. Les limites du témoignage pour les sans abri. Dans D. Cefai, & (dir.), *L'engagement ethnographique*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, pp. 473-491.

Ignatieff, M. (2004). The seductiveness of Moral Disgust. *Social Research*, 71(3), pp. 549-568.

Ingol, T. (2013). *Making Anthropology, Archeology, Art and Architecture*. Routledge.

Jankowski, F., Le Marec, J., Defives, B., Tania, K.-W., & Neyra, M. (2015). Photo-ethnographie et élaboration collective de savoirs. Le cas d'un programme interdisciplinaire et participatif au Sénégal. *Techniques & Culture*, 64, p. 244.

- Jeanneret, Y. (2004). « Une monographie polyphonique. Le texte de recherche comme appréhension active du discours d'autrui ». *Etudes de communication*, 27(1).
- Kaiser, M. (2009). Le concept de « scène » : entre activité artistique locale, réseau stylistique global et vie sociale urbaine. *Revue 2.0.1(2)*, pp. 49-53.
- Kaplan, C. (2000). *Questions of travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Duke University Press.
- Kaplan, C. (2000). *Questions of travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Duke University Press.
- Kopytoff, I. (1986). The cultural biography of things: Commoditization as process. Dans Appadurai, A. *The social life of things : commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, pp. 64-91.
- Kun, J. (2005). *Audiotopie, Music, Race and America*. University of California Press.
- Laacher, S. (2010). *De la violence à la persécution, femmes sur la route de l'exil*. La Dispute.
- Laacher, S. (2018). *Croire à l'incroyable, un sociologue à la Cour nationale du droit d'asile*. Gallimard.
- Laacher, S. (2018). *Croire à l'incroyable, un sociologue à la Cour nationale du droit d'asile*. Gallimard.
- Laborde, D. (2005). *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*. Elkar.
- Laplantine, F. (2003). *De tout petits liens*. Mille et Une Nuits.
- Laugier, S. (2011). Le care comme critique et comme féminisme. *Travail, genre et sociétés*, 26(2), pp. 183-188.
- Le Caisne, L. (2007). De si dangereux condamnés, construction sociale de la dangerosité en prison. *Journal des anthropologues*, 108-109, pp. 183-210.
- Le Caroff, C. (2015). Le genre et la prise de parole politique sur Facebook. *Participations*, 12(2), pp. 109-137.
- Le Guern, P. (2012). Patrimonialiser les musiques populaires et actuelles. *Questions de communication*, pp. 7-159.

Le Guern, P. (2012). Un spectre hante le rock... L'obsession patrimoniale, les musiques populaires et actuelles et les enjeux de la « muséomomification ». *Questions de communication*, 22, pp. 7-44.

Le Marec, J. (2007). *Publics et musées. La Confiance éprouvée*. L'Harmattan.

Lecadet, C. (2014). les temps des camps, la guerre, le refuge, la mémoire. Dans Agier, M. & Lecadet, C. *Un monde de camps*. La Découverte, pp. 172-179.

Lecadet, C., & De Hasque, F. (2019). *Après les camps, traces mémoires et mutations des camps de réfugié-es*. Academia L'Harmattan.

Leclerc-Olive, M. (2015). Au-delà des épistémologies sédentaires. *Parcours anthropologiques*, 10(1), pp. 24-45.

Leclerc-Olive, M. (2018). Transmettre l'expérience, une priorité? *Journal des anthropologues, Hors-Série*, pp. 53-57.

Lortat-Jacob, B. (1987). *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Sélaf.

Maitilasso, A. (2014). « Raconte-moi ta migration » : l'entretien biographique entre construction ethnographique et autonomie d'un nouveau genre littéraire. *Cahier d'études africaines*, 213-214, 241-266.

Margalit, A. (1999). *La Société décente*. Climats.

Margalit, A. (2002). *Ethics of Memory*. Harvard University Press.

Mattelart, T. (2011). *Piratages audiovisuels, les voies souterraines de la mondialisation culturelle*. INA De Boeck.

Mattelart, T. (2019, 30 avril). Les diasporas à l'heure des technologies de l'information et de la communication : petit état des savoirs. *tic&société*, <http://journals.openedition.org/ticetsociete/600>.

Mattelart, T. (2019). Les pratiques médiatiques et communicationnelles au sein des foyers issus de l'immigration, entre le local et le transnational. Retour sur une enquête. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 17. <https://doi.org/10.4000/rfsic.6613>

Mazzocchetti, J. (2017). Dire la violence des frontières dans le rapport de force que constitue la procédure d'asile. Le cas de Ali, de l'Afghanistan en Belgique. *Revue des migrations internationales*, 33, pp. 91-113.

- Mbembe, A. (2016). *Politiques de l'inimitié*. La Découverte.
- McIntyre, A. (1981). *After virtue, a study in Moral theory*. Duckworth.
- Pette, M. (2015). Les associations dans l'impasse humanitaire ? *104*(1), pp. 22-26.
- Pratt, M. L. (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge.
- Puig, N. (2008). Entre villes et camps : musiciens palestiniens au Liban. *Autrepart*, 45, pp. 59-72.
- Quéré, L. (1989). Les boîtes noires de Bruno Latour ou le lien social dans la machine. *Réseaux*, 7(36), pp. 95-117.
- Quet, M. (2009). S'indigner à nouveau : réflexions sur un dispositif de désignation de l'injustice. *Quaderni*, 68, pp. 123-130.
- Radway, J. (2000, Troisième Trimestre). Lectures à « l'eau de rose ». Femmes, patriarcat et littérature populaire. *Politix*, 13(51), pp. 163-177.
- Rancière, J. (1993). *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*. Le Seuil.
- Revault d'Allonnes, M. (2016). *Temps et politique*. Presses de Sciences Po.
- Ricoeur, P. (1986). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Seuil.
- Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Seuil.
- Saglio-Yatzimirsky, M.-C. (2018). *La voix de ceux qui crient*. Albin Michel.
- Saglio-Yatzimirsky, M.-C. (2018). « Le philosophe et l'exilé de Calais : construire l'agir-ensemble. Entretien avec Étienne Tassin », *Journal des anthropologues*, hors-série, n°5, pp. 19-29.
- Schütz, A. (2006). Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux. *Sociétés*(93), pp. 15-28.
- Siamak, & Lakraa, H. (2018). Entre subjectivation et dé-subjectivation. La « crise de la parole » face à l'expérience de l'exilé. *Journal des anthropologues*, hors-série(5), pp. 59-77.
- Smith, D. E. (1987). *The Every day world as problematic: A feminist sociology*. Toronto University Press.

Solomos, M. (2019, 4 avril). *21 avril 1967, 11 septembre 1973 : que peut la musique ?* Récupéré sur Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société. <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=899>

Spivak, G. C. (1988). Can the Subaltern Speak. Dans C. Nelson, & G. Larry, *Marxism and the interpretation of Culture* (pp. 271-313). University of Illinois Press.

Stengers, I. (1997). *Cosmopolitiques 7, Pour en finir avec la tolérance*. La découverte.

Stengers, I. (2002). Une politique de l'hérésie, entretien avec Isabelle Stengers. *Vacarme* (19), pp. 4-13.

Stengers, I. (2007). La proposition cosmopolitique. Dans J. Lolive, & e. al, *L'émergence des cosmopolitiques*. La Découverte, pp. 45-68.

Stengers, I. (2017). Préface. Dans A.-L. Tsing, *Le champignon de la fin du monde*. La Découverte, pp. 7-18.

Straw, W. (1991, octobre). Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music. *Cultural Studies*, 5(3), pp. 361-375.

Straw, W. (2014). La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine : genèse, actualités et perspectives. *Cahiers de recherche sociologique* (57), pp. 17-32.

Tarius, A. (1993). Territoires circulatoires et espaces urbains : Différentiation des groupes migrants. *Les Annales de la recherche urbaine*,(59-69), pp. 51-60.

Tarius, A. (2016). Les routes euro-méditerranéennes discrètes de l'exode moyen-oriental. Mobilités et accueils. *Multitudes*, 64(3), pp. 101-109.

Tonnelat, S. E. (2012). La dimension sensible des problèmes publics. *Raisons Pratiques*, pp. 163-190.

Trom, D. (1997, juillet). Voir le paysage, enquêter sur le temps. Narration du temps historique, engagement dans l'action et rapport visuel au monde. *Politix*, 10(39), pp. 86-108.

Tsing, A. L. (2017). *Le cahmpignon de la fin du monde, sur les possibilités de vivre sur les ruines du capitalisme*. La Découverte.

Velasco-Puffleau, L. (2019). No sound is innocent. Réflexions sur l'appropriation et la transformation de l'expérience sonore de la violence extrême. *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*.

Villani, M., & al., e. (2015). L'engagement (scientifique) sensible. Stratégies d'enquête sur les thèmes de la sexualité, la séropositivité et le secret. *Civilisations*, 64(1), pp. 45-56.

Voirol, O. (2011). L'intersubjectivation technique : de l'usage à l'adresse. Pour une théorie critique de la culture numérique. Dans J. Denouel, & F. Granjon, *Communiquer à l'ère numérique, retours croisés sur la sociologie des usages*. Presses des Mines, pp. 127-157.

Vollaire, C. (2016). Des enclaves postcoloniales. Dans S. Lequette, D. Levergos, & (dir), *Décamper!* La Découverte, pp. 168-177.

Vollaire, C. (2017). *Pour une philosophie de terrain*. Créaphis.

Weil, S. (2018). *Contre le colonialisme*. Payot Rivages.

White, B. W. (2011). *Music and Globalization : Critical Encounters (Tracking Globalization)*. Indiana University Press.

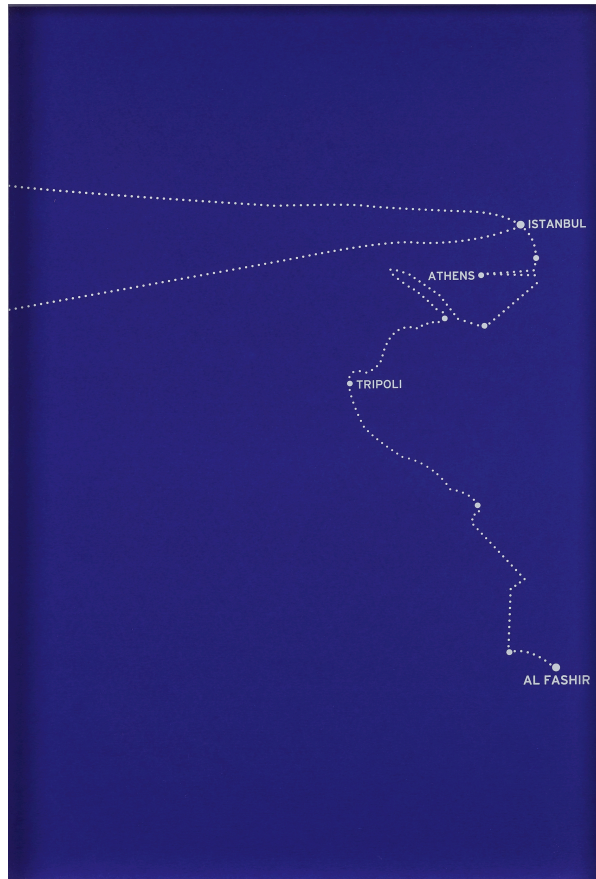
Winkin, Y. (1996). Le touriste et son double. Eléments pour une anthropologie de l'enchantement. Dans S. Ossman. CNRS Editions.

Woolley, A. (2014). *Contemporary Asylum Narratives*. Palgrave Milgram.

(2004). Glissements de terrains: Entretien avec Jeanne Favret-Saada. *Vacarme*, 28, 4-12. <https://doi.org/10.3917/vaca.028.0004>.

La musique, le temps, le camp Faire du terrain en fermant les yeux

Bouchra Khalili, *The Constellations* (2011), sérigraphie sur papier



Volume 2

Mémoire de synthèse

En vue de l'Habilitation à Diriger des Recherches en Sciences de l'Information et de la Communication.

Présenté par Émilie Da Lage

Joëlle Le Marec, Pr. en Sciences de l'Information et de la Communication
Alexandra Galitzine-Loumpet, Anthropologue, HDR
Alexandra Saemmer, Pr. en Sciences de l'Information et de la Communication
Bruno Raoul, Pr. en Sciences de l'Information et de la Communication
Denis Laborde, Anthropologue, Directeur de recherche au CNRS,
Directeur d'études EHESS.
Tristan Mattelart, Pr. en Sciences de l'Information et de la Communication
Pauline Escande-Gauquié MCF en Sciences de l'Information et de la Communication

Directrice
Rapporteuse
Rapporteuse
Examineur
Examineur

Examineur
Rapporteuse interne

VOLUME 2

Je tiens à remercier ici mes parents, et plus particulièrement ma mère, fidèle relectrice qui a témoigné ainsi de manière discrète, mais continue, son soutien à mon travail.

Mon compagnon François Debruyne pour l'amour des écoutes partagées, pour la vie, tout simplement, que nous nous aménageons, pour nos enthousiasmes et pour l'attention constante qu'il manifeste aux autres et pour la grande liberté avec laquelle nous nous accordons.

Les enseignants et enseignantes du département Culture de l'Université de Lille et particulièrement Marion Dalibert, Florian Vörös, Cédric Terzi, Fabienne Duszynski, Stéphanie Pryn, Juliette Dalbavie, David Vandiedonck, Elodie Sevin, Laurence Allard, pour l'énergie mise ensemble dans l'animation de formations qui me sont très précieuses, mais également celles et ceux qui sont passés par nos bureaux apportant leurs envies et leurs pratiques.

Les secrétaires pédagogiques Virginie Bailleul et Audrey Metgy qui s'engagent dans nos formations avec cœur et patience.

Mes compagnes et compagnons de recherche et d'écriture et plus particulièrement David Vandiedonck, François Debruyne, pour nos premiers pas joyeux dans les mondes de la recherche en Sciences de la communication, Michèle Gellereau pour m'avoir embarquée dans ses aventures de recherche-action.

Les étudiants et étudiantes qui feront nos demains et donnent tous les jours du sens à nos métiers. Si je leur laisse un peu moins de place dans ce volume que dans le cours de ma vie professionnelle, je voudrais en ouverture dire l'importance des séances de travail avec elles et eux, et l'immense richesse et ouverture que la fréquentation de ces générations successives nous apporte.

Les magnifiques artistes qui accompagnent et fabriquent avec moi Radio Fréquence Monde : l'équipe d'Attacafa d'abord (pour ça et bien pour les éblouissements, les rencontres passionnantes et pour une aventure de 25 ans), ainsi que Alice Damour, scénographe, Liza Callaert, altiste, Frédérique Lamblin, conteuse, Sarah Lecarpentier, metteuse en scène.

L'équipe incroyable des Non Lieux de l'Exil et plus particulièrement Alexandra Galitzine-Loumpet pour son énergie sans faille à faire vivre cet espace d'échange et de construction

VOLUME 2

intellectuelle et Saskia Cousin, celle à qui je ne dirais jamais non, pour nos aventures partagées depuis les escarpolettes roubaisiennes.

Les personnes ami·es et soutiens qui ont relu et supporté mes doutes et angoisses devant l'harmonisation des bibliographies et la rigueur de l'écriture inclusive : Audrey Caudron, Frédérique Lamblin, Etienne Huber.

Je remercie très vivement Joëlle Le Marec dont l'engagement, le soutien et le travail constituent une boussole, et bien plus. Son art de regarder un peu autrement, de considérer les espaces et les pratiques, me porte depuis de longues années, depuis qu'elle a construit un cours à Lille « Publics et pratiques » que j'ai donné alors que j'étais jeune thésarde. Les lectures, liées à la reprise de ce cours, les discussions et les conseils discrets, efficaces, jamais prodigués sur le mode de l'injonction, ont contribué à mon attachement à ce métier.

Je remercie bien sûr les membres du jury pour avoir accepté de siéger, lire et discuter ce travail.

AVANT PROPOS	3
1. CONSIDERER LES MONDES DE LA MUSIQUE	4
1.1. LES MUSIQUES DU MONDE, DU REFUGE AU GHETTO ?	9
1.2. PRODUIRE LA DIVERSITE, ECOUTER « LE MONDE »	16
1.2.1. LA PRODUCTION « DES MONDES »	16
1.2.2. LES MUSIQUES DU MONDE ENTRE ENGAGEMENT ET REFLEXIVITE CRITIQUE	17
1.2.3. L'OREILLE DES PUBLICS OCCIDENTAUX COMME « UNIVERSELLE »	23
1.2.4. TERRAIN 2 : FAIRE EN SITUATION POST-COLONIALE	29
1.2.5. DISPOSITIFS DE MEDIATION ET PRODUCTION DE L'ALTERITE EN MUSIQUE	43
1.3. COMPRENDRE LES MEDIATIONS SOCIO-ECONOMIQUES ET LES ENVIRONNEMENTS GEOPOLITIQUES	46
1.3.1. LES COLLECTIONS DE MUSIQUES DU MONDE, ENTRE PATRIMONIALISATION ET MARCHANDISATION	46
1.3.2. L'IMPORTANCE DES REGULATIONS ET DES ARENES INSTITUTIONNELLES	48
1.4. SITUER UN TRAVAIL CRITIQUE ET S'ENGAGER DANS LES DISCUSSIONS THEORIQUES	51
1.5. MUSIQUE ET CULTURE DE L'ECOUTE	57
1.5.1. CARTOGRAPHIE DES PRATIQUES : DE LA SALLE DE TD A LA RECHERCHE	58
2. PENSER A PARTIR DES ATTACHEMENTS	65
2.1. DE LA MUSIQUE A LA VILLE, DES CARTES AUX PARCOURS	66
2.1.1. REPARTIR DES PRATIQUES	67
2.1.2. TRAVAILLER LA REFLEXIVITE	68
2.1.3. FAIRE APPARAITRE LES COMPETENCES	68
2.1.4. LA PRODUCTION DE SOI	70
2.2. APPROCHE CRITIQUE DE LA PASSION COMME REGIME NORMATIF DE L'ACTION	71
2.2.1. PARTICIPEZ !!!	72
2.2.2. BRISBANE, VILLES CREATIVES ET LIQUIDATION DU PASSE	75
2.2.3. LES MURS ONT DES VOIX, OUVRIR D'AUTRES PERSPECTIVES SUR LA TRANSFORMATION URBAINE	78
2.2.4. L'IMPORTANCE DU RAPPORT A L'HISTOIRE	81
2.4. COLLECTIONNEURS, LE SERIEUX DE LA PASSION	83
2.4.1. AVANCER EN TERRAIN MINE	86
2.4.2. UNE RECHERCHE SOUS CONTRAT	88
2.5. DE L'IMPORTANCE DE L'IMAGINATION	90
3. PENSER ENSEMBLE	92
3.1. OUVRIR DES ESPACES DE RENCONTRES	92
3.2. LA VIE DE LABORATOIRE ET AU-DELA	95
3.2.1. GERIICO AU DEFI DES POLITIQUES D'EVALUATION ET DE LA FUSION DES UNIVERSITES	95
3.2.2. DES TRAVAUX D'ART CREATION	98
3.2.3. PRATIQUES PEDAGOGIQUES	98
3.2.4. COMPRENDRE CE QUI NOUS ABIME : LA RARETE DES POSTES, LA PRECARISATION ET LE PILOTAGE POLITIQUE DE LA RECHERCHE	105
UN MOMENT D'ENGAGEMENT	107

Avant-propos

Ce travail de synthèse d'une carrière de plus de 20 années dans les mondes de la recherche et de l'enseignement supérieur articule deux modes d'écriture. Le récit, qui m'a paru important pour contextualiser les travaux publiés, rendre compte également d'une expérience de recherche qui se compose avec un engagement associatif. J'ai employé une écriture plus académique et analytique pour les conclusions et questionnements tirés de mes publications antérieures ou interventions.

Chaque partie s'appuie donc plus particulièrement sur un ensemble de textes repris dans un encadré en fin de partie. Ce volume fait peu de place à mes recherches actuelles sur l'exil et la migration puisque c'est le thème du second volume, original qu'il aurait été malvenu de résumer.

1. Considérer les mondes de la musique

« Exiger la considération (jusque dans l'émotion de pitié d'ailleurs), c'est demander à la fois que l'on scrute les états de réalité et les idées qu'ils énoncent, c'est demander que l'on dise les choses avec justesse et qu'on les traite avec justice, en les maintenant avant tout dans leurs droits. »¹

Macé, M. (2017). *Sidérer/considérer*. Verdier. 37.

Mon engagement dans la recherche en Sciences de la communication entremêle les fils épars de la vie. Celui de mon attachement à un lieu, la métropole lilloise, où je suis née et dans laquelle je travaille depuis plus de 20 ans. Un engagement au sein de l'association Attacafa, qui œuvre sur ce territoire, qui a été l'un de mes terrains de thèse, de laquelle je suis devenue présidente et qui reste un lieu d'action et de recherche. Ce fil s'est noué à celui des questions et des engagements politiques anti-racistes, âprement discutés dès l'adolescence à la table familiale, qui m'ont toujours poussé à saisir les enjeux de la diversité culturelle, de la production de l'altérité, rendue curieuse des mises en récit des mondes et des cultures, et enfin le fil de mes attachements et goûts musicaux, qui sont aussi amicaux et amoureux, comme pour nous tous et toutes. Ce travail est donc comme un jeu de ficelles² joué à plusieurs.

Comme le souligne Vinciane Despret³, il n'est pas facile de préciser quand commence une vie universitaire, mais souvent on se raconte une histoire, certains se sont construits une mythologie fondatrice qui lie leur identité profonde à leur envie de savoir. Pour moi, sans doute comme pour beaucoup d'autres, il s'agit plutôt de l'agencement imprévisible de circonstances, de lectures et de rencontres. Sans doute est-ce également la suite d'une expérience forte, que je raconte sous la forme d'une vignette ethnographique dans les premières pages de ma thèse. Cette expérience me porte encore aujourd'hui, peut-être d'ailleurs plus que jamais.

¹ Macé, M. (2017). *Sidérer/considérer*. Verdier. 37.

² La référence au jeu de ficelle est un clin d'œil au travail de Donna Haraway, voir Haraway, D. (2020). *Vivre avec le trouble*. Les éditions des mondes à faire.

³ Desprets, V. (2020). Vinciane Despret. Livre 1. Quand fait-on commencer la vie universitaire et comment on peuple... [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mTrpOZ0NmFc>

« Madrid, octobre 1992, El Caracol lève son rideau sur deux artistes gitans. Dans la salle une attente respectueuse. Ici il faut payer, et cher, pour entrer dans l'un des hauts lieux du Flamenco madrilène. Pourtant dans la salle, il n'y a que des habitués ou presque, gitans pour la plupart venus en famille écouter le frère, le cousin ou l'ami. Les femmes sont belles, elles tiennent sur leurs genoux des petites filles qui déjà droites et fières, battent la mesure de leurs mains et de leurs pieds. Soudain un « Eso es ! » vient ponctuer une copla, la communication nécessaire à la venue du duende est en train de s'établir, et pendant un long moment, les deux artistes expriment la communion avec le public (...).

Le samedi soir au Caracol est devenu pour moi alors étudiante à l'université Complutense de Madrid, une espèce de rite. Née à Lille, la peau plutôt claire, bercée par la musique classique européenne, incapable tout d'abord de *palmejar*, je me trouvais plongée, une fois la porte en forme de soleil franchie, dans un monde diamétralement opposé à ce que je pensais être. Et pourtant un monde qui résonnait intensément.

Peu à peu intrigués par ma constance et ma concentration, les gitans commencèrent à m'adresser la parole, à corriger le battement de mes mains, jusqu'au jour où, la veille de mon départ, ils m'ont invitée à les suivre dans le petit bar où ils se réunissaient après les spectacles...

De ce voyage à Madrid j'ai gardé l'amour du chant profond et surtout l'intime conviction que la musique n'était pas qu'un objet de délectation pour mélomane, qu'elle avait quelque chose à voir avec un pouvoir d'agir sur soi, que plus tard je tenterais de saisir. »⁴.

Je découvrirai au fil de mes recherches, en lisant la sociologie fine d'Antoine Hennion⁵ et de tant d'autres, les travaux de mes collègues et amis François Debruyne et David Vandiedonck, en travaillant sur l'enchantement à la suite d'Yves Winkin⁶, la banalité et la centralité de ces expériences d'enchantement dans nos attachements musicaux. Je découvrirai ensuite la balance entre l'activité et la passivité propre à l'expérience musicale, les multiples ruses et ritualisation de leurs écoutes que les amateurs et amatrices déploient pour se laisser agir par la musique. En

⁴ Da Lage-Py, E. (2000). Des chants au monde : l'authenticité musicale, réseaux dispositifs et médiations. [Thèse de doctorat, Université Paris 8].

⁵ Hennion, A. (1993). *La passion musicale, Une sociologie de la médiation*. Métailié.

⁶ Winkin, Y. (2001) Le touriste et son double, éléments pour une anthropologie de l'enchantement. Miroirs maghrébins : itinéraires de soi et paysages de rencontre. *CNRS éditions*, pp. 133-143. Yves Winkin a fait partie de mon jury de thèse et m'a encouragé à creuser cette notion.

lisant *les Variations Goldberg* de Nancy Huston, en lisant Peter Szendy⁷, j'ai compris aussi la multiplicité des expériences d'écoute et la normativité des discours sur la « bonne écoute » celle qui arrête les pensées et suspend le temps, et ses ravages. En lisant plus tard Tia DeNora⁸ j'ai vu comment il pouvait être possible de prendre au sérieux la pluralité des expériences d'écoute, qui ne sont jamais d'ailleurs uniquement orales, et des modes d'évaluation des situations musicales ordinaires, l'hégémonie des formes d'écoute bourgeoises et masculines qui impliquent que l'on ait le temps de s'asseoir dans un fauteuil et d'écouter « sans rien faire » que d'écouter : une écoute « savante », « érudite », celle que les critiques mettent en scène dans leurs papiers, une écoute qui sait reconnaître « les pionnier·es » et « défricheur·ses »⁹ qui leur offrent ce plaisir de « l'inouï » sans jamais, d'ailleurs, que les ancrages coloniaux de ces valeurs ne soient questionnés. La thèse m'a donné les outils pour me méfier plus tard de ces descriptions toujours risquées, car prises dans le tissu de récits exotisants dont nous héritons¹⁰.

Enfin, je me suis avancée dans un monde d'hommes, le travail en sciences sociales, en sociologie comme en Sciences de la communication sur la musique était, cela change un peu, largement masculin, tout comme les mondes professionnels de la musique. Des chercheuses comme Hyacinthe Ravet¹¹ ou encore Marie Buscatto ont travaillé sur l'importance des hégémonies masculines dans les mondes professionnels de la musique, notamment sur les carrières des musiciennes. Marie Buscatto a très bien analysé la manière dont sa position de femme dans un monde d'hommes avait nourri sa recherche sur les hiérarchisations sexuées à l'œuvre dans le monde du jazz¹². Elle raconte également les « plans » qui lui sont proposés en tant que chanteuse elle-même.

Dans mon travail sur le terrain, à la fois comme chercheuse et comme bénévole au sein de l'association Attacafa, organisatrice de concerts de musiques du monde dans laquelle je milite depuis 25 ans, je l'ai éprouvé plus d'une fois. L'une des premières fois que j'ai exposé mon

⁷ Huston, N. (1993). *Les variations Goldberg*. Actes Sud ; Szendy, P. (2001). *Écoute une histoire de nos oreilles*. Minuit. David Vandiedonck et moi avons eu la chance de pouvoir éditer un extrait du premier chapitre du roman de Nancy Huston et avec François Debruyne, de nous entretenir avec Peter Szendy pour le numéro 17 de la revue MEI. Voir Da Lage-Py, E. & Vandiedonck, D. (2003). *Musique : Interpréter l'écoute*, MEI, 17.

⁸ Par exemple, DeNora, T. (2000). *Music in every day life*. Cambridge University Press.

⁹ Mon travail de journaliste pendant plusieurs années pour le média Mondomix et une commande auprès du Quai Branly ont été de bons postes d'observation pour ce type de pratiques.

¹⁰ Ici je renvoie encore au travail de Donna Haraway.

¹¹ Ravet, H. (2011). *Enquête sur les femmes et la musique*. Ed. Autrement.

¹² Buscatto, M. (2005). Femme dans un monde d'hommes musiciens. *Volume !*, 4(1), pp. 77-93.

travail de recherche à l'un des tourneurs avec lesquels Attacafa avait l'habitude de travailler et avec lequel j'avais envie de m'entretenir, celui-ci m'a répondu qu'il fallait que je m'apprête à devoir « coucher ». Je suis restée interloquée et je ne lui ai pas proposé d'entretien ! Au fil du temps, j'ai appris à esquiver, j'ai pris ma place. J'ai assisté et parfois subi maintes fois, souvent impuissante, les remarques sexistes, allant parfois jusqu'à l'agression, qui m'étaient adressées ou adressées à d'autres femmes, musiciennes ou non¹³.

Il m'est aussi arrivé plus d'une fois d'être surprise par l'absence de femmes chercheuses lors des colloques et des rencontres scientifiques sur la musique, lors d'interventions dans des journées professionnelles¹⁴, je dois dire que les rencontres sur la muséographie de la guerre ou consacrées aux questions urbaines, d'autres de mes terrains, ne brillaient pas non plus par leur grande mixité. Lors de colloques, j'ai dû répondre à des questions sur le « biais » que mon genre pouvait introduire dans mon travail de terrain. J'ai dû également apprendre à sourire et à ne pas me laisser déstabiliser par les remarques paternalistes « bienveillantes ».

Au début de ma carrière, j'ai eu la chance d'être encadrée en thèse par Armand Mattelart qui m'a d'emblée mise en garde et demandé explicitement si j'étais prête à affronter le sexisme du monde universitaire. Je me souviens de l'une de ses phrases, « *vous savez que vous serez jugée par des hommes* », lors d'une conversation dans laquelle il m'exposait les difficultés de reconnaissance qu'avait rencontré sa femme Michèle. J'ai également eu la chance de mener initialement mon travail avec deux hommes, David Vandiedonck et François Debruyne qui n'ont pas effacé mes contributions, ne m'ont pas délégué le travail d'ingénierie de la recherche, avec qui j'ai pu travailler en bonne intelligence. Ils ont, je le crois, contribué à rendre très heureux et joyeux mon début de carrière. Aujourd'hui avec François Debruyne, devenu depuis mon compagnon, nous échangeons régulièrement sur la manière dont certain·es collègues s'adressent différemment à lui, également spécialiste des questions musicales, ou à moi, ou par exemple nous sollicitent ensemble sur des questions dont je suis spécialiste, mais le sollicitent seul sur ces propres sujets.

¹³ Pour comprendre la banalité de ces agressions dans les mondes des musiques actuelles voir la plateforme D.I.V.A., le compte Instagram Balance Ta Major, Change de disque ou le collectif anonyme #MusicTooFrance.

¹⁴ Il m'est même arrivée d'être la seule femme présente, comme par exemple lors des rencontres du collectif RPM en 2016 (la vidéo de l'intervention est ici : <https://www.youtube.com/watch?v=bMEHD8b6-kM>). Avant mon intervention, l'organisateur « prévenant » m'a demandé une dizaine de fois si « ça allait aller... » tout en confortant la confiance des autres intervenants, masculins.

Toutes ces questions ont traversé mon travail de recherche et l'ont sans conteste affecté. Heureusement, elles ne l'ont pas englouti, et elles ne m'ont pas empêchée d'écouter celles et ceux qui ont accepté de partager leurs expériences, leurs goûts, leurs lectures et d'abord les étudiant·es. Les hasards aussi et les envies de collaboration, avec Michèle Gellereau notamment, qui a été pour moi une partenaire de recherche importante, m'ont poussée ailleurs vers d'autres terrains, ceux de la ville et des attachements que les habitant·es nouent avec leur quartier, des attachements mêlant critiques réflexives et engagements sensibles, faits d'attention et d'histoires entremêlées. L'importance pour nous des attachements amateurs, nous ont également menées toutes deux vers des enquêtes avec des collectionneurs¹⁵ privés d'objets de guerre.

Ces fils se sont tissés grâce à des rencontres importantes. Avec Elisabeth Fichez d'abord qui m'a accueillie en Sciences de l'information et de la communication pour y diriger mon DEA. Je venais de Sciences Politiques, je n'avais pas fait de recherche. J'ai dû apprendre les bases, découvrir les auteurs et autrices. Ce qui m'a séduite dans la discipline est son caractère d'interdiscipline et la grande liberté que j'y ai trouvée. Une grande liberté confortée par mon directeur de thèse Armand Mattelart, qui, les yeux pétillants, m' enjoignait à lire sans m'arrêter aux frontières, qu'elles soient disciplinaires ou nationales. J'ai découvert avec lui les *cultural studies* et les études post-coloniales dans les années 90, avec précaution pour l'académisme qui parfois affleurait de certains textes, et enthousiasme pour des manières neuves pour moi de poser les questions, de reprendre la question des rapports de pouvoir et la place de la culture, d'ouvrir aussi des utopies et des mondes possibles. J'ai aussi compris le travail important que les intellectuel·les des Suds avaient entrepris pour penser les impérialismes culturels, le rôle géopolitique des industries culturelles et créatives. Je me souviens de temps de discussion passionnants, et de bouffées d'air intellectuel, même si je restais souvent en plan avec mes questions de méthode, de technique d'enquête, de format. Ce travail de thèse a été le moment d'un grand exercice de la liberté académique à une époque où les questions que nous, thésard·es, pouvions nous poser, les méthodes que nous choissions de mettre en œuvre, nos curiosités bibliographiques étaient accueillis par les chercheurs et chercheuses en poste, accompagnés plus facilement parce que nous n'avions pas à cadrer nos recherches à l'intérieur des appels à projet (un terme qui n'existait quasiment pas), des « axes prioritaires » du

¹⁵ Nous avons travaillé exclusivement avec des collectionneurs hommes, je ne féminise donc pas collectionneur dans ce volume.

laboratoire, de l'Idex ou Isite, des priorités de la Région, de l'Agence Nationale de la Recherche, etc. J'ai mené ma thèse sans financement, en travaillant, comme chargée de cours, journaliste, baby-sitter. Cela ne serait peut-être plus possible aujourd'hui. Cette précarité était parfois pesante, mais elle n'avait rien de commun avec celle que vivent les doctorant·es d'aujourd'hui, elle était aussi supportable grâce à la possibilité de trouver un poste relativement rapidement après la soutenance, dans une université certes déjà sous-financée. Cette précarité était aussi supportable en raison de la sécurité relative à ma position sociale en général, de mes réseaux dans les mondes de la culture qui me permettaient d'envisager d'autres carrières¹⁶. La pression à la publication pendant la thèse était moindre également, nous pouvions attendre d'avoir construit un savoir un peu solide et partageable avant de nous lancer à toute force dans la rédaction d'articles et la communication lors de colloque. En revanche, nous étions sans doute moins encouragé·es au travail collectif, et la position toute puissante des directeurs et directrices sur les carrières pouvaient mener à des situations d'emprise, de harcèlement, qui n'ont pas disparu, mais qui peuvent être un peu limitées par le recours aux comités de thèse et qui sont dénoncées grâce au courage des étudiant·es d'aujourd'hui.

1.1. Les musiques du monde, du refuge au ghetto ?

Dans le résumé de ma thèse, et l'élaboration du projet de recherche à l'appui de ma candidature à la qualification comme Maîtresse de conférences, je proposais de considérer la manière particulière dont « les mondes des musiques du monde » ont instauré leurs frontières, poreuses. Pour cela j'ai observé de l'intérieur, comme programmatrice, chercheuse invitée régulièrement dans le réseau professionnel, journaliste spécialisée pour le journal défunt Mondomix, en contribuant à différents projets, la façon dont les thématiques et les questions que les professionnel·les se posaient évoluaient au fil des années. L'une de ces questions n'a pas changé et se pose encore aujourd'hui : la catégorie s'est construite à partir d'une mise en critique permanente de ses frontières et de son périmètre, et les professionnel·les, mais également de nombreux chercheur·ses¹⁷ n'ont cessé de tenter de lui donner un sens indissolublement éthique, politique et esthétique. Je me suis également plongée dans les archives de la collection de disques Ocora Radio France, j'ai eu accès à quelques disques de la collection personnelle de son directeur technique à l'époque, mais j'ai aussi choisi d'explorer les archives gardées à la Bibliothèque Nationale de France. J'ai donc fait l'expérience de ce lieu cruel pour les

¹⁶ Je reconnais là le privilège qui était le mien de pouvoir continuer des études supérieures y compris sans poste.

¹⁷ Voir le travail, entre autres, en France mené autour du séminaire de recherche de Denis Laborde à l'EHESS, aux États-Unis par Timothy Taylor, en Grande Bretagne par David Hesmondhalgh et Martin Stokes.

chercheurs et les chercheuses. Les doubles portes si lourdes, la mise en scène de la séparation entre nature et culture, une nature engagée et inaccessible, la cafétéria sans fenêtre. Comme si le bâtiment lui-même façonnait pour moi une expérience désagréable de la mise en scène du grand partage moderne que je me proposais de traquer par ailleurs dans les archives. Mais je garde également de ce moment le plaisir d'ouvrir les boîtes oubliées, l'admiration devant le travail patient et attentionné d'archivage, la diligence mise à rendre disponibles les documents. Ces boîtes contenaient essentiellement les catalogues de la maison de disques, quelques documents officiels qui signalaient les principales étapes de sa vie institutionnelle de la fin des années 50 à nos jours. Ces boîtes m'ont mises sur la piste d'une histoire post-coloniale de la musique avec ses héros et héroïnes, encore célébrés aujourd'hui sous les figures de l'explorateur et du défricheur, comme Charles Duvelle¹⁸ ou Pierre Schaeffer. Bien sûr, comme toutes les archives, elles étaient lacunaires, les catalogues ne pouvaient rendre compte à eux seuls des négociations, tensions, crispations, aménagements et résistances qui font l'Histoire. Comme l'énonce si justement Arlette Farge, en convoquant la pensée de Michel de Certeau, *« l'archive a quelque chose à voir avec le défunt ou encore avec l'absence, le manque. Que ce soit paradoxal et cohérent en même temps ne doit pas étonner, car si l'archive est pléthorique, quasiment déferlante pour quiconque travaille avec elle, elle est aussi un leurre car le manque oppose sa présence énigmatique à l'abondance des documents. De fait l'archive ne manque pas, mais elle crée du vide et fabrique du manque. Utiliser l'archive aujourd'hui, c'est traduire ce manque en question, savoir que, si grâce à elle il peut y avoir de la connaissance, il faut d'abord se délivrer patiemment de la sympathie naturelle qu'on éprouve pour elle, la considérer comme un morceau de savoir qui dérange et pose question et ne donne aucune réponse immédiate. Pour pouvoir, avec elle faire sens il faut la désapprendre et comprendre qu'avec elle d'abord se lit le deuil de ce que nous ne saurons jamais »*¹⁹. Il se trouve que par l'archive, en essayant de *« travailler sur son énonciation, sur ce qui s'échappe d'elle »*²⁰ je tentais par ailleurs de comprendre l'immense histoire d'archivage des traditions musicales que constitue la collection Ocora et sa place dans l'histoire plus vaste de la catégorie « musiques du monde ». Je suis passée des archives aux rencontres professionnelles du secteur, aux backstages des festivals, j'ai expérimenté la difficulté de trouver une juste place dans l'action quand on se

¹⁸ En 2019, France Culture a consacré un épisode de sa série « une histoire française de l'exploration sonore » à Charles Duvelle et à son passage à l'Ocora, le deuxième épisode est consacré au Belge Marc Hollander et à son label Crammed, connu notamment pour avoir enregistré et lancé le groupe congolais Konono n°1.

¹⁹ Farge, A. (1991). L'archive, moyen de communication et constitution du sujet historique. Un voyage à travers les archives judiciaires du XVIIe siècle. *Réseaux*, 9(46), 44. <https://doi.org/10.3406/reso.1991.1829>.

²⁰ Farge, A., *op. cit.*, 45.

nourrit par ailleurs des théories critiques qui nous invitent à déconstruire les normes, à considérer les médiations. Cette partie tentera de raconter ce travail d'articulation entre le travail sur Ocora réalisé pendant la thèse et mon engagement dans Attacafa qui court de mon entrée en thèse à aujourd'hui. Je m'autoriserai donc le mode du récit, en complément de l'élaboration théorique qui le sous-tend, afin de restituer une expérience de recherche qui passe par un engagement de long terme sur le terrain qui se poursuit encore aujourd'hui.

« *Le refuge, c'est d'abord un abri créé dans un contexte hostile. (...) Sa permanence, sous certaines conditions fait advenir le ghetto* ».

Agier, M. (2013). *Campement urbain*. Payot. 32.

L'histoire²¹ est désormais connue. En 1987, dans un pub londonien, un ensemble de professionnels britanniques lancent une vaste opération de marketing pour faire place, dans les magasins de disques, sur les ondes des radios, aux musiques qu'ils défendent : celles qui viennent des Suds et que parfois ils, elles hybrident à la variété internationale. Ils, elles s'accordent sur le terme « *World Music* », l'opération est un succès. Peter Gabriel a lancé *Real World*, le mur de Berlin va bientôt tomber, les artistes se mobilisent contre l'apartheid. La bande son du « village global » est prête, elle est produite en Europe.

1999, dans la Grande Halle de la Villette à Paris. Je me suis glissée parmi les participant-es. Gildas Lefeuvre, journaliste spécialisé et observateur de l'industrie musicale française, présente une étude sur « les musiques du monde et leurs publics » commandée par l'association Zone Franche, réseau de professionnels des « musiques du monde » en France créé en 1990. J'observe le petit monde des musiques du monde français, réuni à l'initiative du Ministère de la Culture pour réfléchir à l'avenir de ce que désormais le ministère nomme « un secteur ». Si tout le monde semble savoir ce qu'il défend, semble bien faire partie du même monde, Gildas Lefeuvre soulève, une fois de plus, le problème qui ne cesse de hanter le « secteur ». Pour faire son étude quantitative, il faut qu'il établisse les frontières de la catégorie. Comment border ce monde social plus qu'esthétique ? Il prend comme exemple Ricky Martin. S'il inclut Ricky Martin dans son étude, le poids du « secteur » augmente de facto, mais la pop latine *made in*

²¹ L'introduction de ce texte a été publiée en partie dans le catalogue Da Lage, E. (2019). *Les musiques du monde, du refuge au ghetto*. Paris-Londres 1962-1989, Music Migrations. Musée National de l'Histoire de l'immigratio. Rassemblement des Monuments Nationaux, pp. 172-173.

Miami de Ricky Martin n'est-il pas le symbole même de l'hégémonie d'une industrie musicale nord-américaine contre laquelle celles et ceux ici rassemblés ont lutté et luttent encore ? Ricky Martin n'a pas besoin de refuge, mais l'exclure de la catégorie, n'est-ce pas refuser aux artistes labellisés « musiques du monde » le succès promis par les majors ? N'est-ce pas faire du refuge, un ghetto ?

La scène se passe cette fois en 2007 à Séville lors du Womex, grand-messe de l'industrie musicale des musiques du monde en Europe. Je suis chargée de faire les comptes rendus des conférences avec la jeune ethnomusicologue Marta Amico. Un journaliste nord-américain ouvre le placard : à l'heure des pensées post-coloniales, il serait temps de repenser le grand partage entre nous et les autres que semble acter encore et toujours « les musiques du monde » ou la « *World Music* » entendues comme « musiques des autres », ne vaudrait-il pas mieux que la catégorie disparaisse ? Peut-être, bien sûr, entend-on dans la salle. Mais il y a un *showcase*. Andy Palacio and the Garifuna collective va jouer, le Belize s'est invité sur la planisphère des musiques du monde et c'est ça la grande nouveauté de ce Womex, la salle se vide à toute allure, le placard se referme.

En 2017 en Pologne, toujours au Womex, cette fois je n'y suis pas faute du temps disponible, mais je regarde le programme de ce que je suis en train de manquer. L'une des conférences est intitulée « The Death of the Music Genre The limit of traditional categories in a digital age », les plateformes de streaming semblent bouleverser la donne et effectivement, l'instauration de ces nouvelles médiations socio-techniques, économiques et sémiotiques vont redessiner une fois de plus les frontières de la catégorie.

Le 14 février 2020, les Victoires de la Musique fêtent leurs 35 ans. Le 16 janvier 2020, le réseau Zone Franche publiait un communiqué de presse :

Zone Franche, le réseau des musiques du monde, prend acte des changements annoncés par l'organisation des Victoires de la Musique pour la 35^{ème} édition qui se déroulera le 14 février prochain et dénonce la mise à l'écart des artistes et expressions musicales représentant la diversité culturelle.

Si le réseau ne peut que se féliciter du renouvellement et de l'agrandissement de l'Académie des votants, avec l'ouverture du vote au grand public, il pointe le caractère préjudiciable de la suppression de cinq catégories de genre parmi les treize existantes (album des musiques du monde, de musiques électroniques, de rap, de musiques urbaines et de rock).

En effet, si nous partageons la volonté affichée de vouloir « gommer une certaine subjectivité sur les choix des catégories de genre musical par artiste », tant il est vrai que les musiques de la diversité que nous défendons concernent tous les styles musicaux, il faudrait alors, pour que cette « objectivisation » ne soit pas dommageable, que la pluralité des artistes et des expressions culturelles puissent trouver une place dans les huit catégories restantes.

Or, force est de constater, au regard de la liste des nominés, que la diversité de la production artistique française n'est pas prise en compte, limitant et restreignant les choix à quelques artistes dont nous ne remettons en cause ni le talent, ni la légitimité à être lauréats, mais qui ne représentent qu'une petite partie de cette production.

Il y aurait donc un gros trou dans la raquette des Victoires 2020. Avec l'absence totale d'artistes relevant de la diversité culturelle, incarnant le lien ou l'ouverture vers d'autres identités, origines, horizons, terreau pourtant fertile à la création musicale, quel qu'en soit le genre.

Des artistes reflétant aussi simplement les couleurs de nos rues, de nos écoles, de notre culture et de notre société d'aujourd'hui.

Pour rappel, les Victoires de la musique ont permis de mettre en lumière et parfois révéler de formidables artistes des musiques du monde, depuis près de 30 ans. Et nous saluons ici la réussite de ce temps d'exposition médiatique

Pour n'en citer que quelques-uns : I Muvrini, Manu Chao, Cesária Évora, Rachid Taha, Tiken Jah Fakoly, Amadou et Mariam, Souad Massi, Yael Naim, Rokia Traoré, Hindi Zahra, Salif Keita, Jehro, Ibrahim Maalouf, Rivière Noire, Calypso Rose, -M-, Toumani Diabaté, Sidiki Diabaté, Fatoumata Diawara, ou Camélia Jordana en 2019, se sont vus décernés les Victoires de l'album de musiques traditionnelles ou de musiques du monde.

Ces derniers continuent pour la plupart leur parcours avec succès et ont aussi inspiré une nouvelle génération d'artistes pleine de talent, que de nombreux pays nous envie. Aucun d'entre eux ne figure parmi les nominés 2020.

En l'état, la nouvelle organisation proposée cette année risque d'avoir pour effet immédiat de « gommer », purement et simplement du panel des artistes mis en lumière une partie de la scène musicale de notre pays.

Aussi, nous demandons aux organisateurs et partenaires publics des Victoires de la musique 2020, de mettre en œuvre les dispositions et correctifs nécessaires afin de conserver la prise en compte d'artistes et d'expressions qui incarnent le pluralisme et la diversité culturelle.

Afin que les prochaines Victoires de la musique ne sonnent pas comme celles de l'uniformisation musicale. Car la musique et la diversité restent, avant tout, de belles victoires.

La disparition de la catégorie « musiques du monde », apparue dans les Victoires de la musique en 1992, s'inscrit dans un paysage musical en recomposition et marque, un peu, la fin d'un monde²². De 1992 à 1999, les victoires avaient été attribuées à des albums de musiques traditionnelles corses, celtes, ou à des chanteurs et chanteuses de variétés françaises puisant, pour un album, dans les répertoires des musiques traditionnelles régionales. Les années 2000 au contraire, vont s'ouvrir à Souad Massi, Césaria Evora, Rokia Traoré. Des artistes, qui portent des répertoires et des modernités algériennes, maliennes ou cap verdiennes.

Les débats et polémiques, historiquement situés, ont dessiné les frontières du monde social fragile et en constante redéfinition, des musiques du monde en Europe. De l'anti-impérialisme, d'abord colonial puis américain *versus* l'enthousiasme postmoderne et technophile pour un village global, à la promotion de la diversité culturelle au risque de l'assignation musicale, identitaire et territoriale, plus de 60 années de lutte esthétique et politique façonnent et fracturent la catégorie. Il règne aujourd'hui un air de fin d'un monde. Celles et ceux qui étaient à la Grande Halle de la Villette prennent leur retraite sur un sentiment de doute : les festivals qu'ils ont soutenus, les médias qu'ils ont créés, les collections qu'ils ont patiemment composées, les réseaux qu'ils ont animés ont-ils encore un sens ? Ils, elles étaient les héros de

²² Cette décision prend sens dans le mouvement de suppression de la catégorie *World Music* des Grammy Awards afin de rompre avec l'histoire post-coloniale de la catégorie.

l'antiracisme des années 80 et 90, mais l'antiracisme a changé, leurs engagements anti-impérialistes ont été déconstruits, ils ont pris de plein fouet les critiques post-coloniales, et assistent à la fois à leur relative réussite – les artistes des Suds sont appelés à quitter le refuge de la catégorie musique du monde, un refuge qui s'était parfois transformé en ghetto – et dans le même temps à la destruction même du refuge.

La critique post-coloniale de la catégorie, nécessaire et à laquelle j'espère avoir participé activement depuis mon travail de thèse, passe aussi souvent sous silence l'incroyable force critique qui a, de fait, traversé les festivals, productions, mondes professionnels, une critique contre le centralisme républicain, pour la reconnaissance des langues locales, nourries des alliances entre militant·es occitan·es, basques ou breton·es et musicien·es racisé·es, et subalternisé·es dans les dynamiques des industries musicales transnationales. Les voix dissidentes marocaines, algériennes et d'ailleurs se sont rencontrées et ont trouvé, sur les scènes des festivals, des espaces d'expression qui ont donné force à leurs combats locaux, tout en faisant face à l'inscription de leurs expressions artistiques dans des univers de sens différents²³.

Enfin, la catégorie elle-même, relativement récente et faiblement instituée, peine à survivre aux transformations des industries musicales contemporaines. Sur la plateforme de *streaming* Deezer, elle a tout simplement disparu. Les disques produits par les pionniers et pionnières du secteur ou par des maisons de productions locales sont réédités massivement sur les plateformes et les DJ « *diggers* »²⁴ extraient des « pépites » des stocks, envoyant sous les projecteurs tour à tour le zouk antillais ou le kwaito sud-africain tout se ménageant un rôle de révélateur universel. Les relations de pouvoir qui organisent l'économie politique et symbolique du secteur, elles, sont toujours aussi asymétriques et l'imaginaire de l'extraction et de la découverte toujours aussi présent.

Ainsi, sans nier le caractère problématique et l'histoire trouble de la catégorie, sans refuser de voir les tendances lourdes, considérer les mondes nécessite également de porter attention à la complexité de leur composition, souvent si peu homogène, aux frictions et discordances qui alimentent leur dynamique.

²³ Voir le très bon travail de Marta Amico. Par exemple Amico, M. (2018). La fabrique d'une musique touarègue : Analyse comparée, du Sahara à la *World Music. L'Homme*, 227-228, 179-208. <https://doi.org/10.4000/lhomme.32979>. Un artiste qui symbolise pour moi ces croisements politiques est le musicien occitan Manu Théron.

²⁴ Nous reviendrons sur cet imaginaire de l'extraction qui alimente de manière continue l'histoire de la circulation des musiques du monde.

1.2. Produire la diversité, écouter « le monde »

1.2.1. La production « des mondes »

Comme toute catégorie, les musiques du monde fonctionnent comme un monde social organisé autour de « conventions » au sens de Howard Becker et Anselm Strauss²⁵, pratiquées et permettant la coopération entre les acteurs et actrices de la production musicale, artistes, labels, distributeurs et distributrices, et les publics de ces musiques. Ces conventions sont stabilisées dans des dispositifs de médiation plus ou moins évolutifs : catalogues de maison de disques, rubriquage des magazines spécialisés, rayons de disques²⁶ et aujourd'hui sites de distribution en ligne ou de streaming musical. En retour ces conventions permettent la validation des productions concernées comme « musiques du monde », c'est à dire des productions à apprécier en fonction des critères d'évaluation des musiques du monde, parmi lesquels l'authenticité, articulé à celui de diversité ont été centraux.

Pour le monde des musiques du monde, les discussions importantes qui ont accompagné l'élaboration à l'UNESCO de la Déclaration Universelle sur la Diversité Culturelle, adoptée en 2005, mais également auparavant la Convention pour la Sauvegarde du Patrimoine Immatériel ont recadré les discours de légitimation de la catégorie et de son importance. Très engagées sur ces questions, les acteurs et actrices principales des mondes des musiques du monde, notamment la Maison des Cultures du Monde à Paris, se sont investies dans la négociation des termes de la charte, ont suivi les discussions et se sont appuyées sur la déclaration pour légitimer leurs actions. Les discussions autour de la « diversité culturelle » ont également été au cœur des discussions et des principes fédérateurs de l'association professionnelle Zone

²⁵ Pour une discussion sur la distinction des mondes de l'art chez Becker entendu comme le produit d'activités collective et chaîne coopération, et de monde social chez Anselm Strauss, entendu comme une « aire culturelle » voir Hammou, K. (2012). Les Mondes de l'art comme activité collective. Dans Benghozi, P.-J. & Paris, T. Howard Becker et les mondes de l'art. Colloque de Cerisy, Ecole Polytechnique Eds, pp. 195- 205.

Ici je qualifie les mondes des musiques du monde comme des mondes sociaux de l'art. Dans ma thèse j'insistais sur les « tiers symbolisant » qui faisaient tenir ces mondes hétérogènes, des tiers symbolisant dont la stabilisation et la négociation étaient à la fois un enjeu de rapports de force et de pouvoir dans les différentes arènes de la négociation (presse spécialisée, association professionnelle, place et prestige dans réseaux des industries culturelles) et le résultat d'ajustements dans les chaînes de coopération propres au monde.

²⁶ J'ai publié plusieurs fois sur cette question. Voir Da Lage-Py, E. (1998). La collection de disques de musiques du monde, exemple de pratiques de médiation. *Études de communication*, 21, pp. 67-81 ; Da Lage-Py, E. (2000). Des chants au monde : l'authenticité musicale, réseaux dispositifs et médiations. [Thèse de doctorat, Université Paris 8] ; Da Lage-Py, E. (2003). Les collections de disques de musiques du monde entre patrimonialisation et marchandisation. *Culture & Musées*, 1(1), 89-107 ; Da Lage, E. (2008). Politiques de l'authenticité. Dans *Volume !*, 6(1/2). Voir également le travail de Nicolas Jaujou : Jaujou, N. (2002). Comment faire notre Musique du monde ? *Cahiers d'études africaines*, 168, 853-874.

Franche qui voit le jour en 1990 sous l'impulsion de Franck Tenaille, journaliste et militant. Cette notion apparaît dans le champ institutionnel comme l'une des clés pour résoudre les conflits de valeurs entre promoteurs et promotrices historiques des musiques traditionnelles du monde, incarnées par les acteurs comme Attacafa ou la Maison des Culture du Monde, les collections de disques comme Ocora, et les acteurs et actrices qui s'inscrivent dans les esthétiques hybrides « de la mondialisation » et des musiques amplifiées. Historiquement, le festival Musiques métisses est l'un des lieux de tissage important du jazz aux musiques actuelles des Suds et à la sono mondiale²⁷. Cette notion sera toutefois toujours problématisée, tout comme d'ailleurs, je l'ai déjà dit, le principe même de la catégorie. Les différents « États Généraux des Musiques du Monde », organisés par Zone Franche en 2009 à Sciences Po Paris, puis en 2013 à Marseille²⁸ seront des lieux de discussions critiques alimentées par les travaux en anthropologie de la musique qui se développent notamment sous l'impulsion de Denis Laborde à l'EHESS et l'Institut de Recherche sur les Musiques du Monde, partenaire de Zone Franche.

L'histoire des musiques du monde croise largement l'histoire de la colonisation et les rapports postcoloniaux que l'Europe tisse avec le reste le monde, mais aussi celle du développement mondialisé des industries musicales, ainsi que le déploiement d'une idéologie de la globalisation culturelle post-moderne²⁹. Cette histoire se poursuit aujourd'hui dans un nouveau contexte : celui de la numérisation des collections et leur mise en ligne via des dispositifs médiatiques particuliers que sont les plateformes de *streaming* musical. Les conventions d'écoute et de production, patiemment instituées par les professionnel·les et leurs publics, inscrites et vivantes dans les dispositifs de médiation antérieurs, se trouvent, de fait, renégociées.

1.2.2. Les musiques du monde entre engagement et réflexivité critique

²⁷ Nom donné à la scène parisienne des années 80-90 médiatisée par Actuel et Radio Nova, qui rendent compte de l'importance de Paris comme scène caractérisée par la rencontre entre des musicien·nes africain·nes de différents pays tels Manu Dibango, Ray Lema, etc.

²⁸ Voir, entre autre, la thèse de Sandrine Teixido : Teixido, S. (2018). *Du festival Africolor à Mulhouse, capitale du monde : musiques, territoire et politique*. [Thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales].

²⁹ Da Lage, É. & Debruyne, F. (2015). *Les refrains de la mondialisation. Variations critiques, dissonances et consonances de l'économie politique de la communication et des cultural studies*. *Réseaux*, 192(4), pp. 115-142.

a. La critique de la production post-coloniale de « l'authenticité » musicale

Ma thèse reposait sur le souci de faire apparaître le tissu épais de médiations qui produit quelque chose comme « des musiques traditionnelles du monde » : collections de disques, concerts et festivals, pratiques professionnelles de production et pratiques de réceptions. Des pratiques elles-mêmes travaillées par des idéologies, des histoires. Dans un monde dans lequel la convention résolument moderne de « l'authenticité » réglait l'attribution de la valeur de la musique et des expériences musicales, la justesse d'une technologie d'enregistrement et d'un style, je me suis attachée à décrire le fourmillement des médiations et la façon dont elles travaillaient à se rendre invisibles. L'agencement de ces « médiations auto-évanouissantes », produit une impression d'immédiateté, l'impression d'avoir accès « directement » à la musique, elle-même naturellement « attachée » à des territoires précis.

Je me suis appuyée pour cela sur un concept élaboré par Théodor Adorno, notamment dans *le Jargon de l'authenticité*³⁰, celui de « constellation ». Adorno voit comment la notion moderne d'authenticité est le produit d'un « jargon » qui produit l'oubli de la constellation des concepts, objets, productions culturelles, qualifiés d'authentiques. Cette coupure empêche toute pensée critique et la constitution d'un savoir solide.

La force de ce concept pour moi, revisité³¹ par rapport à celui d'Adorno, est de permettre de travailler l'histoire, la persistance de phénomènes anciens, le travail de mise en liens des éléments de la constellation par l'observateur ou l'observatrice, sans pour autant abolir le hasard et l'imprévu³².

La thèse a donc été le début d'une enquête sur le fonctionnement des médiations musicales pour retrouver l'opacité des médiations socio-techniques, sémiotiques, socio-économiques, symboliques et idéologiques. Comme guide je m'étais à l'époque choisie peu de femmes, sans en avoir conscience, cela dit je m'étais bien entourée : Michel De Certeau et sa réflexion sur « la beauté du mort », James Clifford³³ et son analyse des récits ethnographiques et de l'importance de l'écriture « des autres » et la production conjointe de l'altérité et de

³⁰ Adorno, T.W. (2003). *Le jargon de l'authenticité*. Payot Rivage.

³¹ C'est un peu un des paris de cette habilitation qui entend reprendre ce concept à Adorno et autoriser, comme une profanation son voisinage dans une nouvelle constellation, lié au travail de Starhawk et de tant d'autres à priori ce qu'Adorno détesterait s'il nous était possible de le convoquer aujourd'hui.

³² Pour une élaboration du concept de constellation, voir l'introduction du Volume 1 « Faire du terrain en fermant les yeux ».

³³ Je remercie Joëlle Le Marec pour ce conseil de lecture qui a changé radicalement mon travail de thèse ouvrant des perspectives et des mondes nouveaux.

l'authenticité, Antoine Hennion et Howard Becker pour l'analyse des mondes sociaux, l'attention aux conventions, mais aussi aux dispositifs socio-techniques, et à une conception pragmatiste de la musique, Bruno Latour, difficilement contournable à l'époque, et son anthropologie symétrique de la modernité, Jean Davallon pour son analyse fine des processus de patrimonialisation.

L'un de mes soucis était de faire apparaître les tissus et entremêlements de cet assemblage de médiations sans perdre la question du pouvoir, sans les « égaliser » ni les dissoudre dans la figure du réseau latourien. Pour cela, j'étais armée par mon directeur de thèse Armand Mattelart, critique de ces métaphores du réseau.

Lors de mes plongées dans les archives d'Ocora, j'ai eu accès aux catalogues de la collection, David Vandiedonck engagé également dans son travail de thèse sur les collections de musique classique, m'a suggéré de prêter attention aux modes de classement des disques, d'abord dans une perspective informée par l'économie politique de la communication, pour comprendre les logiques de fonctionnement socio-économiques de la collection, repérer la fameuse dialectique du tube et du catalogue³⁴. J'ai en fait été confrontée à une collection qui ne fonctionnait pas exactement comme cela, et dont la vocation patrimoniale, couplée au fait que la collection était publique, engendrait des mécanismes propres de fonctionnement. J'avais aussi à ma disposition les éditoriaux des catalogues et donc le type de discours que les différentes équipes avaient construit autour de la collection. J'ai conduit deux opérations conjointes, l'analyse des catalogues et une contextualisation des choix de classement qui apparaissaient comme « naturels ».

Ocora est l'une des plus anciennes collections de disques de musiques traditionnelles, son analyse permettait ainsi de comprendre comment le monde des musiques du monde s'était développé sur la base de ces premières collections, les collections de « musiques traditionnelles du monde » constituant une forme de matrice à partir de laquelle en France le secteur s'est organisé, non sans tensions.

³⁴ Cette dynamique, caractéristique du fonctionnement économique des industries culturelles, se traduit par un équilibre entre des productions (des tubes) dont les ventes sont élevées sur des durées courtes et le fond de catalogue dont les ventes sont faibles mais sur une durée longue. Pour une discussion de ce principe, voir par exemple : Bouquillion P. & Miège, B., Moeglin, P. (2013). *L'industrialisation des biens symboliques*. PUG. Et bien sur Vandiedonck, D. (1999). *Qu'est ce qui fait tourner le disque classique ?* Presses Universitaire du Septentrion.

b. Collectionner le monde

« *Ocora Radio France, le monde entier l'a composée pour vous* »³⁵

L'enthousiasme et les ambiguïtés de la période qui ouvre la fin des colonisations et des indépendances se retrouve dans l'histoire de la collection, héritière de la SORAFOM créée en 1956³⁶ et confiée à Pierre Schaeffer, auteur d'un rapport pour le ministère de la France d'Outre-Mer sur la politique radiophonique dans ces territoires. Dans un monde dans lequel la France veut préserver une place d'influence au milieu de la guerre froide que se livrent les États-Unis et l'URSS, la SORAFOM développe la coopération technique. Pour Pierre Schaeffer, il s'agit d'accompagner la décolonisation en cours, grâce notamment à la formation de technicien·es africain·es et la production d'émissions localement pour un public local. Pour le ministère, il s'agit de préserver la voix de la France et son influence. La tension est forte, mais Pierre Schaeffer parvient à développer une école de formation, le studio école de maison Lafitte, et développe les radios locales. Pierre Schaeffer craint que le développement de la radio ne produise la disparition de traditions musicales, mais croit dans la nécessité pour les pays africains de se doter de ces outils de "communication modernes". Il développe une politique de collectage intensive et constitue des archives, guidé par les principes de l'ethnomusicologie dite « d'urgence ». Mais, en octobre 1957, Pierre Schaeffer est remercié et remplacé par Robert Pointillon, chef de cabinet du ministre de l'Outre-Mer, préoccupé surtout par le maintien de la présence française en Algérie et soucieux de contenir l'information. Cette mainmise politique suscite alors quelques remous et une première grève.

La SORAFOM laissera place à l'Office de la Coopération Radiophonique dont la collection conserve les initiales. Les statuts sont publiés au Journal Officiel le 18 avril 1962. L'histoire se poursuit sous l'impulsion d'un autre homme, compositeur et musicien, Charles Duvelle, qui prend la direction de l'Ocora. Celui-ci plonge avec bonheur dans les archives constituées par Pierre Schaeffer et en saisit le potentiel. L'organisme développe rapidement une division d'exploitation dans laquelle on trouve une « *phonothèque qui sert notamment à éditer dans le commerce des disques d'expression africaine authentique (...) Désormais le monde entier peut*

³⁵ Slogan historique de la collection.

³⁶ Voir mon travail de thèse et également Menu, É. (2015). Ethnofiction ou audiovérité : une histoire partielle d'Ocora. *Audimat*, 4, 91-128. <https://doi.org/10.3917/audi.004.0091>. Etienne Menu a aussi réalisé la série France Culture une histoire française de l'exploration sonore, volume 1. Voir Menu, E. (2019). Une histoire française de l'exploration sonore [Émission de radio]. France Culture. <https://www.franceculture.fr/emissions/la-serie-musicale-dete/une-histoire-francaise-de-l'exploration-musicale>.

découvrir les chants Bamoun, les rythmes du Dahomey ou du Niger, les psalmodies camerounaises, la musique Maure ou Baoulé, le verbe des griots. La tradition africaine est mise à l'écoute universelle. »³⁷

Peu à peu la collection s'ouvre à d'autres régions du monde et développe des pratiques de collection basées sur l'exhaustivité et la permanence qui correspondent clairement à une ambition : embrasser l'ensemble des « musiques authentiques » du monde³⁸ et réaliser, via leur patrimonialisation, la dialectique de l'universel et du particulier. Dans ce processus, « l'authenticité » des musiques collectées et distribuées est le gage de la représentativité de la collection.

A l'écart des histoires habituelles, centrées sur les figures fondatrices de la collection, Pierre Schaeffer ou Charles Duvelle, souvent héroïsés, les catalogues d'Ocora Radio France montrent que la collection est le résultat de pratiques multiples qui construisent un monde musical à la cohérence produite grâce à la mise à l'écart des pratiques médiatrices.

Chez Ocora, cela se traduit par un quadruple mouvement. Le premier consiste à couper la musique collectée de ses conditions de collecte et de remplacer le lien qui l'unissait à son histoire par un lien qui le relie aux autres musiques collectées au sein de la collection. Ainsi le processus même de production de la collection est peu à peu occulté. Cela passe par le rejet en fin de catalogue des noms des collecteurs et collectrices des disques, la disparition progressive de la mention des conditions même de collectes dans les livrets. Le second est de faire de la musique collectée le produit d'un processus de collecte scientifique. Dans ce cas, une partie du travail de collecte est mis en avant : celle du scientifique, avec ses gages « de neutralité » et « d'objectivité ». L'ethnomusicologue est décrit comme étant celui ou celle qui permet non la traduction, mais la reproduction objective de la tradition, capable de s'introduire au cœur des espaces musicaux traditionnels inaccessibles sans les altérer. Le troisième repose sur une conception fixiste de la tradition et de l'interprète comme l'instrument transparent de sa préservation. Enfin, le discours sur la technologie insiste sur la capacité de la technologie de haute-fidélité de n'être qu'un intermédiaire dont la valeur réside dans sa capacité à ne pas

³⁷ Plaquette de présentation de l'Ocora (1962). Archives de la Bibliothèque nationale.

³⁸ La collection renoncera au terme authentique dans ses éditoriaux après 2001, pour le remplacer par « meilleures musiques ».

transformer, et non dans sa dimension de médiation³⁹. Cette façon de procéder tend à faire disparaître l'action médiatrice de la technique, des méthodes de collectes – les effets liés au genre des collecteurs et collectrices par exemple – et présente la collection elle-même comme un mode d'accès non médié aux musiques authentiques « du monde », représentante « fidèle ».

Les disques d'Ocora Radio France sont des disques de musique dite traditionnelle, sacrée ou profane, populaire ou savante. Ils lient la question de l'authenticité à la tradition, et les deux termes tournent en boucle : une musique traditionnelle est une musique authentique et une musique authentique est une musique traditionnelle. En ce sens les pratiques des responsables d'Ocora Radio France⁴⁰ ne diffèrent guère des pratiques des ethnologues et ethnomusicologues (qui participent d'ailleurs activement à la constitution de la collection). James Clifford, Johannes Fabian⁴¹ et les tenant·es des ethnologies critiques⁴² ont déconstruit les représentations du monde et des cultures produites ainsi. Ocora est pris dans le mouvement de son temps, la collection produit une écoute du monde dans laquelle chaque tradition est bien séparée et isolée, à l'abri des frontières nationales qui découpent le monde de l'après colonisation. Ocora est la membrane, une sorte de vitrine qui protège et sépare « le monde authentique des autres » tout en le livrant à l'oreille occidentale.

Or, le monde que nous présente Ocora Radio France au cours de son histoire a largement évolué avec les rapports que la France a entretenus avec le reste du monde et principalement avec ses anciennes colonies.

Dès l'adoption d'un mode de classement, en 1964, les disques sont présentés par pays, et assez rapidement le nom du « pays » sert de titre au disque et d'entrée dans la collection. Par ailleurs, de larges références à l'appartenance nationale sont aménagées, de 1962 à 1969 les hymnes nationaux de plusieurs pays figurent dans la collection. Ce classement géographique et

³⁹ Pour davantage de détails sur cette question voir Da Lage-Py, E. (2000). *Des chants au monde : l'authenticité musicale, réseaux dispositifs et médiations*. [Thèse de doctorat, Université Paris 8].

⁴⁰ En parallèle à l'étude des catalogues, j'ai réalisé plusieurs entretiens avec le directeur technique de la collection de l'époque : Serge Noel Ranaïvo.

⁴¹ Clifford, J. (1996). *Malaise dans la culture*. Ensb ; Fabian, J. (1983-2014) *Time and the other*. Columbia University Press.

⁴² Voir notamment le travail important de Lila Abu Lughod. Abu Lughod, L. (1993). *Writing Women's Worlds: Bedouin Stories*. University of California Press ; Abu Lughod, L. (1991). *Écrire contre la culture. Réflexions à partir d'une anthropologie de l'entre-deux*. Dans Fox, R. (dir.), *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. School of American Research Press, pp. 137-162.

alphabétique ne se superpose pas avec un classement par aire géographique et naturalise l’ancrage de ces musiques dans un territoire limité, borné par les frontières nationales. Les musiques sont ensuite déclinées en fonction du groupe social qui les porte : musiques Dogon, Bamoun, etc. Les Dogon, Bamoun sont de ce fait ramenés à une composante d’un État-Nation. Il faut attendre les années 80 pour voir apparaître des entrées ne correspondant pas à un État. Toutefois les entrées sont toujours géographiques et se combinent à des identifications de groupes présentés comme ethniques⁴³. En ce sens les pratiques d’Ocora ne rompent pas avec les anciennes pratiques coloniales d’organisation et d’exposition du monde. Elles s’inscrivent dans des habitudes d’appréhension du monde par le public européen, construites à partir d’une vision post-coloniale du monde. « *Monde compartimenté, manichéiste, immobile, monde de statues* »⁴⁴ dirait Frantz Fanon.

1.2.3. L’oreille des publics occidentaux comme « universelle »

Enfin, jusqu’au milieu des années 70, le monde musical représenté est le monde de l’Autre : celui de l’Afrique ou de l’Asie. L’Europe en est absente, elle fera son entrée via les musiques celtiques et les musiques d’Europe Centrale. La France attendra le mouvement de revendication régional. L’Europe est celle qui écoute « le monde », qui déploie une « écoute universelle », que revendique Ocora dans ces premiers éditoriaux. Cette séparation classique entre nous et elles-eux permet de respecter le grand partage de la modernité dirait Bruno Latour⁴⁵. D’un côté, un monde divers, traditionnel, naturel et un peu magique, à préserver, collectionner et observer, source d’un plaisir de l’amateur-riche en quête de nouveauté et de l’autre le monde homogène de la modernité, parfois porteur des innovations sociales et politiques, parfois destructeur, mais toujours, finalement, source de l’universel et de la norme.

a. Préserver ou fixer les différences ?

L’histoire d’Ocora et la genèse de la collection montre qu’au départ il y a un mort⁴⁶ : ce mort est directement lié à la violence du processus colonial et de celui des décolonisations politiques

⁴³ Amselle, J.-L. & M’Bokolo, E. (2005). *Au cœur de l’ethnie. Ethnies, tribalisme et État en Afrique*. La Découverte, 2005. Ces auteurs et autrices ont montré que l’une des caractéristiques de la colonisation a été de fixer, d’organiser et de cloisonner un monde africain fait de circulations et d’échanges et d’avoir participé de ce fait à la constitution et à la naturalisation d’appartenances ethniques.

⁴⁴ Fanon, F. (2002). *Les damnés de la terre*. La Découverte. 53.

⁴⁵ Latour, B. (2006). *Nous n’avons jamais été modernes, essai d’anthropologie symétrique*. La Découverte.

⁴⁶ Cette « petite botanique de la mort que l’on appelle la culture » a été dénoncée en leur temps par Chris Marker et Alain Resnais dans le court métrage *Les statues meurent aussi*, produit par Présence Africaine en 1953.

qui marquent la naissance d'états-nations dont le processus de constitution a pu, lui aussi, être violent.

La musique reconstruite, sauvegardée et désincarnée par le biais du disque, confiée à des chercheur·euses ou des amateur·rices éclairé·es au Nord, la musique désarmée livrée à l'étude et à l'écoute hédoniste, décontextualisée, gagne sa légitimité dans les circuits culturels hégémoniques du Nord. Michel de Certeau, Julia Kristeva et Jacques Revel⁴⁷ avaient analysé un phénomène semblable à propos de la littérature de colportage, et James Clifford⁴⁸ analyse la perte du caractère de fétiche, et donc la perte de la puissance de l'objet dans les processus de collection et d'exposition des objets dans les musées d'ethnographie et les musées d'art, cette analyse, qui n'est pas nouvelle⁴⁹, a été largement réactivée à l'occasion de la création du musée du Quai Branly et reprend aujourd'hui différemment dans le cadre du mouvement de restitution⁵⁰.

J'ai retrouvé bien après ma soutenance, sous la plume de Jonathan Sterne, la description du phénomène pour les États-Unis. *Une histoire de la modernité sonore* montre très bien comment le génocide des indien·nes aux États-Unis s'est accompagné d'une politique de collectage et de la production d'une figure romantique de l'Indien en voie de disparition. Cet usage de l'enregistrement phonographique comme une manière de garder trace de ce que la « modernité » détruit est très « moderne » elle correspondrait par ailleurs à un éthos de la conservation⁵¹.

Dans le chapitre intitulé *Une tombe résonnante*, Jonathan Sterne écrit que « *le temps phonographique est le fruit d'une culture qui a appris à produire des conserves ou embaumer des corps pour se protéger d'une « décrépitude » apparemment inévitable. Cette sensibilité il a fallu la forger dans le médium lui-même, de façon littérale. La permanence, ou du moins la longévité de la voix est une promesse que les hommes font à d'autres hommes dont ils ne*

⁴⁷ De Certeau, M. & Julia, D., Revel, J. (1970). La beauté du mort, le concept de culture populaire. Dans *Politique aujourd'hui*, pp. 3-23.

⁴⁸ Clifford, J. (1996). *Malaise dans la culture: l'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*. Ensbba.

⁴⁹ Voir le très beau film déjà cité de Chris Marker et Alain Resnais *Les statues meurent aussi*.

⁵⁰ Voir le travail en cours dans le cadre de l'ANR ReTours dirigée par Alexandra Galitzine-Loumpet, Saskia Cousin et Anne Doquet : <https://retours.hypotheses.org/>.

⁵¹ Dans les perspectives nouvelles de recherche il serait intéressant de croiser ces travaux avec ceux des historien·nes de la « mise en parc » et des « zoos » dans la période coloniale et post-coloniales qui développent ces dernières années des analyses critiques. Voir Blanc, G. (2020). *L'invention du colonialisme vert*. Flammarion. Et surtout le très beau livre de Ferdinand, M. (2019). *Pour une écologie décoloniale*. Seuil. Autour de cette question, des collaborations pourraient être entamées avec notamment François Ribac.

peuvent qu'imaginer l'existence future. Le phonographe n'a pas permis l'avènement d'une nouvelle temporalité discordante au sein de la culture. Au contraire c'est cette sensibilité moderne bourgeoise qui a permis l'avènement du phonographe»⁵². Aux États-Unis, en anthropologie, l'enregistrement est envisagé comme le moyen de sauvegarder les voix de cultures indiennes décrites et imaginées comme « à l'agonie », il faut bien dire qu'elles sont mises à rude épreuve par les politiques de destruction et d'assimilation des indien·nes qui se succèdent. Mais ces « cultures à l'agonie », sont aussi imaginées comme ne faisant pas totalement partie de la même contemporanéité que celle, moderne, des anthropologues elles·eux-mêmes, leur destruction, comme le note Johan Fabian, est souvent interprétée comme un phénomène quasi naturel lié à la force historique de la modernité. Cette histoire des débuts de l'anthropologie de la musique et de l'ethnomusicologie et de ses développements marque également l'histoire de la constitution d'Ocora dans les années 60 et la politique de l'ethnomusicologie d'urgence.

b. Politiques de l'authenticité, dénaturiser et ouvrir la question post-coloniale

Après la thèse j'ai continué à travailler sur le caractère situé et politique de la production de l'authenticité musicale. Celle-ci apparaît d'autant mieux si l'on regarde comment les pays ayant accédé à l'indépendance, en fonction de leur propre position dans les clivages politiques qui structurent ces périodes post-indépendances, déploient eux aussi des discours sur l'authenticité musicale⁵³, et valorisent comme authentique un tout autre genre de musiques que celles qu'Ocora, et plus largement les grandes institutions de conservation, lieux de négociation de « l'authenticité » en Europe.

Les liens entre territoire, musique et politique s'organisent autour de technologies aux capacités de diffusion peu coûteuses et efficaces comme la radio qui permettent de nouvelles explorations esthétiques et politiques. La radio, le disque, puis plus tard le cinéma pour l'Inde et l'Égypte, accompagnent et participent des politiques culturelles des États nouvellement indépendants.

Ainsi, les Égyptien·nes pourront assister depuis les quatre coins du pays aux concerts radio diffusés d'Oum Kalthoum, les Malien·nes pourront entendre le tradi-moderne Salif Keita et le Super Rail Band ou encore Boubacar Traoré chanter les mérites du Mali, le père de Nusrat Fateh Ali Khan adaptera lui le Qawwali devenu « pakistanais » pour la radio nationale, plus

⁵² Sterne, J. (2015). *Une histoire de la modernité sonore*. La Découverte, 2015. 444.

⁵³ C'est le cœur de l'article « Politiques de l'authenticité » paru dans la revue *Volume !*

tard, dans les années 90, Nusrat Fateh Ali Khan l'adaptera aux scènes européennes et sera l'une des voix importantes samplées par les générations post indépendances en Angleterre⁵⁴. En ethnomusicologie cette question a été travaillée par exemple par John Baily⁵⁵ qui montre l'importance de la radio nationale, créée dans les années 60, dans le développement d'une esthétique musicale propre à l'Afghanistan et produite comme afghane. Vassili Rivron⁵⁶ montre quant à lui l'importance de la radio publique au Brésil dans la constitution d'une identité nationale musicale brésilienne autour de la samba, promue musique nationale, et dans le processus de légitimation de la musique populaire.

Entre 2000 et 2010 je me suis intéressée à l'édition en France et Europe de rééditions de « musiques des indépendances », et plus généralement à l'intérêt pour les musiques urbaines des années 60 et 70, celles-ci s'accompagnent d'un discours et de formes de mythification particulière, sur un âge d'or politique et esthétique. Encore une fois, ces musiques sont « découvertes » ou « redécouvertes ».

Pour les sons plus contemporains, des figures masculines de producteurs et passeurs, comme Vincent Kenis du label belge Crammed qui produit Konono n°1, ou l'anglais Damon Albarn mettent en scène dans leurs aventures musicales⁵⁷. Les pratiques éditoriales sont loin d'être toutes équivalentes, et ces questions font aujourd'hui l'objet de réflexions et de repositionnement, mais l'histoire coloniale continue de nourrir une géographie, un imaginaire, des pratiques de la production musicale.

c. Des dispositifs de savoir-pouvoir

Mon travail pris en considération l'articulation entre les pratiques éditoriales d'Ocora Radio France, mais plus largement de la production musicale de musiques traditionnelles, à la

⁵⁴ Asian Dub Fondation. Nusrat Fateh Ali Khan est passionnant à cet égard, il a été aussi bien l'un des grands représentant « traditionnel » du Quawwali pour Ocora Radio France qui a enregistré et diffusé ses concerts au Théâtre de la Ville, la voix de l'album *La dernière tentation du Christ* produit par Peter Gabriel pour Real World symbole du post modernisme world des années 90, et une des grandes voix inspirantes et retravaillées dans les esthétiques *Banghra* des indo-pakistanaï-es immigré-es en Grande-Bretagne.

⁵⁵ Baily, J. (1997). *The role of music in the creation of an Afghan National Identity, 1923-73.* ; M. Stokes (1997). *Ethnicity Identity and Music : The Musical Construction of Place (Ethnicity and Identity Series)*. Berg.

⁵⁶ Rivron, V. (2005). *Enracinement de la littérature et anoblissement de la musique populaire : étude comparée de deux modalités de construction culturelle au Brésil (1888-1964)*. [Thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales].

⁵⁷ C'est particulièrement vrai pour Damon Albarn notamment dans le projet *DRC Music Project* imaginé avec l'ONG Oxfam. Voir : <https://vimeo.com/29956683>.

production du savoir sur la musique et principalement donc à l'ethnomusicologie⁵⁸. Cela m'a conduit, dans la première partie de ma thèse, à analyser le discours et les pratiques des ethnomusicologues, et l'histoire de la discipline en prise avec l'histoire coloniale et post-coloniale. J'ai repris bien plus tard le fil de cette histoire dans le cadre d'un article co-écrit avec François Debruyne pour la revue *Réseaux*.

Reprendre le fil de ce travail m'a permis de relier ce que j'avais produit en thèse aux travaux qui se conduisaient aux États-Unis, à l'arrivée des problématiques développées par les *cultural studies*, dans les départements de musicologie anglais et américains. Un travail finalement d'« archéologie du savoir » sur la musique⁵⁹. Guidés par les travaux d'Edward Saïd et de Gayatri C. Spivak⁶⁰, plusieurs travaux se sont attachés à déconstruire les savoirs musicologiques et anthropologiques sur la musique. Kofi Agawu⁶¹ par exemple analyse la production du savoir occidental sur les musiques dites « Africaines » c'est-à-dire essentiellement sub-saharienne entre l'Allemagne, la France et les États-Unis à partir d'une posture différentialiste. Ce faisant, il montre les liens entre un ordre colonial, racialisant et hiérarchisant, et les discours de la musicologie occidentale, confinant les musiques non-occidentales (i.e. non-modernes) dans une altérité naturalisée. Cette déconstruction des savoirs produits sur les musiques du monde est liée à une considération des conséquences contemporaines de cette « discothèque coloniale » et de son articulation avec les pratiques contemporaines des industries musicales⁶².

⁵⁸ Les rapports d'Ocora avec l'ethnomusicologie ne sont pas simples et se sont modulés au fil des différentes directions. D'autres collections, dont celle du Musée de l'Homme sont encore plus directement adossées à la recherche en ethnomusicologie.

⁵⁹ Voir Da Lage, É. & Debruyne, F. (2015). Les refrains de la mondialisation : Variations critiques, dissonances et consonances de l'économie politique de la communication et des *cultural studies*. *Réseaux*, 192, 115-142. <https://doi.org/10.3917/res.192.0115>.

⁶⁰ Saïd, E. (1980). *L'orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*. Seuil. ; Chakravorty, S.-G. (1988). *Can the Subaltern Speak ?* Dans Nelson, C. & Grossberg, L. *Marxism and the interpretation of Culture*.

⁶¹ Agawu Kofi, « Contesting difference, A Critique of Africanist Ethnomusicology », in Clayton M., Herbert T. et Middleton R. (eds), *The Cultural Study of Music, An Introduction*, New York, Routledge, p. 205-218.

⁶² J'ai analysé les transformations de la « production de la diversité » sur les plateformes de *streaming* et constaté l'apparition de nouvelles médiations informatisées : algorithmes de recommandation, mais aussi de médiations graphiques comme la carte du monde utilisée par Spotify ou <https://radiooooo.com/> associée à la valorisation d'une figure d'exploration et d'extraction : celle du *digger*.

Voir Da Lage, É. (2014). Mettre en ordre le divers, produire la diversité. *Colloque international La fabrique de la diversité en musique. De la World Music au Patrimoine Culturel Immatériel*. Maison des Cultures du Monde, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Centre Georg Simmel.

Cette déconstruction des savoirs sur la musique est le point de départ d'une compréhension d'une géographie racialisée des industries musicales construite sur un ordre discursif occidental-centré. Cet ordre fixerait et organiserait les flux du capital et les « langages » de la qualité esthétique ⁶³. « Qui enregistre pour qui ? », « qui performe pour qui » dans quelles situations, deviennent des questions centrales.

Dans mon cas, mon travail de thèse, permettait de démonter le fonctionnement d'un « dispositif de savoir-pouvoir » sur les corps et les sens : la collection de musiques du monde, s'organise autour d'une « mise en ordre du monde »⁶⁴. Ce processus d'ordonnement du monde, qui s'adosse à une captation, parfois violente et vécue comme des vols, de formes musicales traditionnelles, impose les conditions de visibilité, d'audibilité et d'intelligibilité du monde et dans le même temps, il a longtemps fait disparaître les autres possibilités de composition des mondes de la musique, celles par exemple qui feraient apparaître l'histoire des diasporas, les mondes de la musique politiques et identitaires composés à partir de l'histoire de la traite et décrits par Paul Gilroy dans *l'Atlantique Noir*⁶⁵, celles qui naissent des modernités alternatives⁶⁶, afropolitaines⁶⁷. Celles-ci ne remplacent pas, mais coexistent, créolisent et relationnent avec les formes musicales enregistrées et épurées par Ocora. Depuis ma thèse, la discipline s'est largement transformée ainsi que les paysages médiatiques qui ouvrent des accès à ces formes musicales, au risque d'ailleurs de leur dépolitisation⁶⁸.

En Europe, et particulièrement en France, la catégorie « musiques du monde » sera le lieu de frottement entre les acteurs et actrices qui se revendiquent héritier·es et continuent le travail de collectage et de patrimonialisation des musiques traditionnelles du monde, les tenant·es de la *World Music* faite de remixage, de *sampling* et d'hybridation des musiques traditionnelles avec les musiques électroniques et la pop music occidentales, et enfin les acteurs et actrices des musiques actuelles qui prêtent attention aux artistes des Suds et aux artistes vivant en diaspora dans les grandes capitales européennes, Paris, Londres, Bruxelles ou Berlin. A Paris, dans les

⁶³ Wong, D. (2004). *Speak it louder*. Routledge.

⁶⁴ Foucault, M. (2015). Surveiller et punir. Dans Foucault, M. *Œuvres II*. Gallimard, pp. 261-613.

⁶⁵ Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Verso.

⁶⁶ Quijano, A. (1999). Coloniality of Power and Eurocentrism. Dans Therborn, G. *Modernity and Eurocentrism*.

⁶⁷ Mbembe, A. (2005). Afropolitanism. Dans S. Njami and L. Duran. *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent, Johannesburg*. Johannesburg Art Gallery/Jacana Media, 28.

⁶⁸ Gilroy, P. (2011). *Darker Than Blue. On the Moral Economies of Black Atlantic Culture*. Harvard University Press.

années 80, le courant dit de la « sono mondiale » s'organise autour de Radio Nova, et des premiers grands festivals comme Musiques Métisse⁶⁹.

Si tous héritent à des titres divers de cette histoire coloniale et post-coloniale, il convient de préserver les différences et la diversité de ce monde « des musiques du monde ». Ce monde professionnel et social est tout à la fois un espace de résistance face à la globalisation anglo-américaine, militant pour la circulation des artistes des Suds, en prise avec les mouvements de migration et d'immigrations et un espace d'expressions pour des artistes parfois en rupture avec leurs gouvernements nationaux quand ceux-ci basculent dans des formes autoritaires et dictatoriales. C'est le cas de l'angolais Bonga par exemple, ou des kurdes en exil comme Siwan Perven. Cela n'empêche pas que la catégorie soit aussi un lieu de reproduction et de réactivation de représentations et de discours qui ne parviennent pas à rompre avec le paradigme colonial de la production d'un monde « des autres »⁷⁰.

Il me semblait déjà important à l'époque de tenter de prendre en compte de la complexité du « trafic » identitaire à l'œuvre chez les artistes, sujets postcoloniaux, prendre en compte leur capacité à agir, et resituer les discours de, et sur, la différence, dans des politiques de l'identité, mais également en déjouant les assignations à apparaître à travers les cadres identitaires⁷¹ produits par les professionnel·les des mondes des musiques du monde. Dépasser la critique un peu monolithique pour entrer dans la complexité des pratiques m'a été donnée, partiellement⁷², par l'ethnographie participante depuis mon rôle dans l'association Attacafa démarrée pendant la thèse et que je poursuis aujourd'hui.

1.2.4. Terrain 2 : Faire en situation post-coloniale

« *C'est important de pouvoir aller du village à la lune et de revenir* ». Manu Dibango en parlant des Têtes Brulées. Citation tirée de la série documentaire *Paris c'est l'Afrique*, réalisée par Philippe Conrath⁷³.

⁶⁹ Voir le catalogue de l'exposition déjà cité : *Paris-Londres Music Migrations (1962-1989)*. Musée national de l'histoire de l'immigration.

⁷⁰ Aubert, L. (2012). *La musique de l'autre*. Georg.

⁷¹ Ces sujets ont également été abordés en anthropologie du tourisme aux prises avec la question de la production de l'authenticité dans un monde post-colonial. Voir par exemple les travaux d'Anne Doquet ou de Saskia Cousin. Ces travaux m'ont été très précieux.

⁷² Je ne peux reconnaître que toute connaissance est située, et qu'elle est donc partielle.

⁷³ Conrath, P. (2020, 6 mai). *Paris c'est l'Afrique : Les précurseurs (épisode 1)* [Vidéo]. PAM | Pan African Music. <https://pan-african-music.com/paris-cest-lafrique-les-precurseurs/>

1995, Opéra de Lille. Je rentre dans la salle rouge, aux fauteuils un peu élimés⁷⁴. Seul le parterre est ouvert et nous sommes peu nombreux·ses. Je suis surprise, car à l’affiche ce soir-là, il y a le Taraf de Haïdouks. Le groupe connaît un beau succès depuis la sortie du film de Tony Gatlif *Latcho Drom*. Il a été médiatisé et la tournée est belle. L’association Attacafa a programmé la soirée. Le concert est une très belle réussite, malgré la salle un peu vide qui renforce la distance entre le public assis et l’énergie du groupe qui occupe la scène.

En sortant, je regarde de plus près la programmation de cette association lilloise, un festival dédié aux voix du monde, un temps appelé « festival pluriel » et des concerts réguliers à la Rose des Vents, une scène nationale à la programmation de théâtre contemporain plutôt audacieuse. Rapidement, je décide de contacter son directeur Bouchaïb Miftah. Je lui parle de mon projet de thèse, et lui fait part de mon intérêt pour la programmation de la structure. Il m’invite au concert suivant, à la Rose des Vents.

Je découvre rapidement la précarité de l’association, l’économie de bout de ficelles, je découvre aussi un homme incroyable impliqué dans les luttes pour l’égalité des années 80 tant en France qu’au Maroc qu’il a fui étudiant pour échapper à la chape de plomb politique⁷⁵. Il s’engage dans le mouvement associatif et l’éducation populaire et politique. Il devient membre du conseil d’administration de l’association Travail et Culture proche du parti communiste et de la CGT, puis plus tard, du réseau européen Banlieues d’Europe, il navigue entre les foyers de travailleur·ses discute avec les militant·es de la Ligue des droits de l’homme, il est un personnage important du monde des cafés et des bars de la ville, maîtrisant l’art de saisir les histoires et de sentir la ville-monde, d’entretenir des réseaux d’amitiés. Tout un monde de l’engagement anti-raciste, et plus largement des luttes pour la reconnaissance de ce qui ne s’appelait pas encore les droits culturels.

Je découvre également les financements spécifiques accordés aux associations étiquetées comme œuvrant pour la reconnaissance des « cultures de l’immigration », comme le Fonds d’Action Sociale qui a joué un rôle important dans l’émergence d’associations locales et porté des initiatives peu soutenues par ailleurs en France, et dont l’histoire embrasse l’histoire

⁷⁴ L’Opéra de Lille fera l’objet de travaux de réfection importants de 1998 à 2003.

⁷⁵ Le monde professionnel des musiques du monde a fait place à des figures comme Bouchaïb Miftah. Voir par exemple Bensignor, F. (2020). Saïd Assadi : un parcours exemplaire. *Hommes & migrations*, 186-190.

coloniale et post-coloniale de l'immigration en France⁷⁶. Je découvre aussi le flou et l'ambiguïté des motifs de soutien public qui maintiennent la distinction entre culture et socio-culturel. Je me rends compte, surtout, que le sous-financement de l'association n'est pas qu'une question de « savoir-faire technique », pour cela les premiers rendez-vous avec les technicien·nes de la culture dans les collectivités sont suffisants pour apprécier les regards, les « remises en place » qu'endurent Bouchaïb Miftah. Bien sûr, et heureusement, dès la création de l'association il y a eu des ouvertures et des aventures, des rencontres, celle, par exemple, avec Maurice Fleuret que racontait Bouchaïb Miftah régulièrement et qui lui a donné la confiance suffisante pour monter les premières grandes aventures artistiques d'Attacafa dans le cadre du Festival de Lille⁷⁷, la compagnie d'Armand Gatti et une médaille d'honneur de la Ville d'Avignon pour la création plastique de l'artiste marocain Hajhouj, mais surtout le plaisir d'accueillir des artistes incroyables, Nusrat Fateh Ali Khan, Ali Akbar Khan, Paco de Lucia entre autre, et de participer pleinement à la grande bataille pour la reconnaissance des cultures du monde en France. La situation de l'association se stabilisera au cours des années, sans jamais véritablement devenir confortable. Il a dû, toute sa carrière, batailler pour une égalité jamais acquise.

Il crée l'association en 1984, dans la foulée de la marche pour l'égalité et contre le racisme à laquelle il a participé, et dans le grand mouvement associatif porté par la possibilité, enfin pour les étranger·es de créer des associations. Il fait de l'ouverture des lieux de culture « légitimes » son cheval de bataille. Pour lui, ce sont les artistes représentant des traditions musicales du monde, porteuses de culture et d'histoire, mais aussi les publics des quartiers populaires ou non, issu·es de l'immigration qui doivent y avoir droit de cité. Il militera également pour être subventionné sur les budgets alloués à la culture et non au social, quitte d'ailleurs à voir ses subventions se réduire. L'impression d'y être, mais sur un strapontin ne le quittera pas.

Dans une interview parue en 1992 dans la revue *Hommes et Migrations*⁷⁸, Bouchaïb Miftah détaille la politique ambitieuse de cette petite association. Il y déploie tout le registre classique des acteurs et actrices culturel·les de cette époque, et revendique l'importance de l'authenticité

⁷⁶ Elkarati, N. (1989). Les grandes étapes de l'histoire du fonds d'action sociale. Dans *Hommes et Migrations*, 1121, pp. 20-29. Le FAS est devenu le FASILD en 2001. En 2006, un nouvel organisme, l'Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances (ACSÉ) est chargée de la conduite et du financement des actions menées en faveur des habitant·es des quartiers prioritaires, dans le cadre de la Politique de la ville, ainsi que des actions de prévention de la délinquance et des discriminations.

⁷⁷ Le Festival de Lille est un évènement créé par Maurice Fleuret à Lille lors du premier mandat de Pierre Mauroy. Maurice Fleuret deviendra le directeur de la musique et de la danse au Ministère de la Culture lorsque Pierre Mauroy deviendra Premier ministre, il sera l'artisan de la Fête de la musique.

⁷⁸ Miftah, B. & Elisabeth, C. (1992). Attacafa : Lille à la découverte des cultures du monde. Dans *Hommes et Migrations*, 1157, le Nord Pas-de-Calais, pp. 47-50.

des traditions musicales présentées. Il mentionne d'ailleurs les collaborations avec les artistes ayant été enregistré·es chez Ocora Radio France. Éclairée depuis les combats de Bouchaïb Miftah, la question de l'authenticité musicale, prend une nouvelle dimension, elle n'est plus simplement le garant de l'ordre du monde post colonial, mais également le gage de la dignité des formes musicales et culturelles présentées, une prise et une ouverture pour les défendre et garantir leur place dans les théâtres et les lieux culturels de la culture la plus légitime. L'authenticité proclamée des artistes est également la démonstration d'un savoir-faire de programmation dépendant de son réseau d'artistes et d'une connaissance fine des musiques traditionnelles du monde.

Avec Bouchaïb, je découvre un art de la bagarre, de la ruse et de l'aménagement propre à celles et ceux qui doivent opérer sans maîtrise, en nomade⁷⁹, contraint·es de négocier une place et, pour cela, devoir faire avec, y compris des agressions racistes. Plus d'une fois je sors stupéfaite d'une réunion ou d'un rendez-vous devant la violence de l'attaque. Ici, un directeur des Affaires Culturelles de la DRAC Nord-Pas-de-Calais qui nous accueille en 2009 d'un « *tient voilà Bouchaïb... alors tu as amené ta smala !* » désignant les trois personnes qui l'accompagnent, dont le directeur de la Laiterie à Strasbourg, alors président du réseau Banlieues d'Europe, venu pour envisager la tenue d'un colloque du réseau à Lille, là un tutoiement dépréciant.

Je découvre la maille dense des mécanismes d'assignation, le manque de diversité des milieux politiques et culturels, leur manque de connaissance du monde et de ses marges. Un manque de connaissance qui peut se muer rapidement en mépris de protection. A Lille, la politique locale des années 80-90 est en effet très peu inclusive comme le montre l'enquête remarquée de Romain Garbaye⁸⁰. Il détaille le fonctionnement d'une « machine politique » lilloise à exclure les élites issues de l'immigration de la vie publique, basée sur une très faible ouverture du personnel politique, une stratégie de subordination des associations et de divisions des groupes issus des minorités. De fait, le sous financement chronique alimente la rivalité entre les rares associations, comme Maqam, aujourd'hui disparue, et Attacafa, qui tentent de faire vivre une programmation culturelle articulée à la fois à la réalité de la diversité des habitant·es de la ville et en prise avec le monde en structuration des musiques du monde en France. Cette politique très différente de celle de la Ville de Roubaix s'infléchira avec l'arrivée de Martine Aubry à la Mairie, toutefois les élu·es « issu·es de l'immigration » sont aujourd'hui encore rares et ils sont

⁷⁹ Le slogan de l'association est « scène universelle nomade ». De nombreux textes, dont certains que j'ai produit, reprennent la manière dont l'association définit l'universel : un universel latéral, ancré.

⁸⁰ Romain, G. (2005). *Getting Into Local Power. The Politics of Ethnic Minorities in British and French Cities*. Blackwell.

amenées, à quelques exceptions près, à devoir se spécialiser dans la politique de la ville et la représentation des quartiers périphériques.

La faible diversité des élus trouve un écho dans la faible diversité des responsables culturels. Un manque de diversité qui perdure encore aujourd'hui, tant localement cette fois qu'à l'échelle nationale et apparaît dans les critiques récurrentes adressées aux mondes de la culture depuis le milieu des années 2000⁸¹.

Cette faible diversité va de pair avec une relative méconnaissance des grandes traditions musicales du monde, à l'exception bien sûr de quelques amateurs et amatrices de musique classique indienne du Nord ou de Flamenco. L'écart entre l'importance internationale et la virtuosité de certains musiciens et orchestres présentés et l'accueil des professionnels des salles de spectacles, la difficulté à trouver des espaces pour cette programmation m'est apparue dans un premier temps, abyssale. Là encore la situation a évolué, même si certains directeurs et directrices de structures culturelles subventionnées revendiquent encore, assez crânement parfois, une forme d'inculture⁸². Si les choses changent doucement, il reste un vrai différentiel d'accueil, de niveau de production et de reconnaissance des artistes, nous y reviendrons.

Cette condition minoritaire, articulée à un déficit de reconnaissance, Bouchaïb Miftah sait en rire, aujourd'hui encore, alors qu'il a pris sa retraite, en lançant régulièrement à la cantonade dans un de ses bars favoris « *Nous les femmes* ». Il pointe ainsi, avec l'humour et la légèreté qui lui sont coutumières, les égalités de façades, sa propre condition minoritaire, et l'intrication du sexisme et du racisme de la société. Malgré l'humour, celle-ci a laissé des traces dans son corps et son esprit. Le racisme comme le sexisme ont des conséquences pour les personnes qui en sont victimes. Bouchaïb Miftah a dû développer une attention constante, nécessaire pour occuper une place à la lisière des mondes culturels légitimes, incarnant physiquement

⁸¹ Le collectif Décoloniser les arts dénonce régulièrement la répartition racialisée des tâches dans les mondes de la culture : le ménage, la sécurité et certaines fonctions subalternes assurées par des personnes non blanches. D'ailleurs, à Attacafa l'une des éthiques de travail est de s'assurer que les personnels de sécurité vont bien, de discuter de la programmation, voire si c'est possible de leur donner des invitations pour des membres de leur famille ou de leurs amis. Attention, comme le souligne Bell Hooks (voir Hooks, B. (2003). *Teaching Community*. Routledge. 56) il est faux de dire que les mondes de la culture sont simplement un « océan blanc ». Cela fait disparaître la contribution des personnes racisées, même si celles-ci sont largement minoritaires. Sur cette question, voir également le travail de Maxime Cervulle (Cervulle, M. (2017). Exposer le racisme. *Exhibit B* et le public oppositionnel. *Études de communication*, 48, 37-54. <https://doi.org/10.4000/edc.6775>). Ce travail a été développé dans son HDR, soutenue le 4 décembre 2020, à l'Université Paris 8.

⁸² Encore en 2020 un programmateur me confiait ne pas s'y connaître et se méfier des concerts « couscous merguez » (sic.) ce genre de remarques racistes exprimées en public dans des institutions labellisées est révélatrice de ce qui est considéré comme dicible.

« l'Autre » de la République dans des réunions, vernissages et premières, résistant à se blanchir, à gommer son accent, et, tout à la fois, toujours assigné à sa « différence ». Supporter ce *double bind* est éprouvant. Il ne s'agit pas ici de « simplement » faire face à des remarques parfois racistes, mais également d'évoluer au sein d'un monde institutionnel officiellement anti-raciste, et pourtant si homogène et si peu ouvert à la diversité⁸³. Comme le souligne Christine Delphy, les effets, y compris psychologiques, de ce *double bind* permanents sont peu étudiés⁸⁴. Ils avaient pourtant été déjà travaillés par Abdelmalek Sayad dans *Les paradoxes de l'altérité*⁸⁵.

a. Les paradoxes de l'altérité

L'histoire de l'association s'inscrit par ailleurs dans l'histoire de l'institutionnalisation des musiques du monde en France. Elle révèle également les rapports entre le développement des musiques du monde et celui de la reconnaissance des « cultures de l'immigration » dans les politiques publiques en France⁸⁶. Cette histoire a été portée par un secteur associatif et militant sous-financé et relativement fragile, très incarné, puisque peu institutionnalisé.

Au début des années 2000, après ma soutenance de thèse, le paysage professionnel des musiques du monde change, de nouveaux intermédiaires comme les tourneurs, la technicisation de l'organisation de spectacle imposent de nouvelles pratiques professionnelles, incarnées par les jeunes professionnel·les qui sortent des formations aux métiers de la culture. Des formations dans lesquelles j'interviens par ailleurs.

Les réflexions timides sur les droits culturels obligent également une nouvelle forme de considération des « cultures de l'immigration » même si elles restent extrêmement timides.

L'arrivée d'une nouvelle salariée, formée aux métiers de la culture, infléchit la dynamique de l'association. À Attacafa, j'ai peu à peu pris une place dans l'écriture des présentations de saison, dans la rédaction des dossiers de subvention et dans la communication de la structure. Mon travail de thèse d'analyse critique de la production de l'authenticité sera également l'un des moteurs de cette transformation, tout en ouvrant des failles dans ma collaboration avec l'association. En 2004 par exemple, alors que Lille était « Capitale Européenne de la Culture », je me suis opposée à une opération désirée par Bouchaïb Miftah consistant à reconstituer la

⁸³ Voir les travaux de Maxime Cervulle.

⁸⁴ Le sociologue Saïd Bouamama mène actuellement une enquête sur les conséquences psychiatriques des discriminations racistes. Les conclusions de l'enquête devraient être disponibles en 2022.

⁸⁵ Sayad, A. (1991). *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*. De Boeck.

⁸⁶ Voir Escafré Dublet, A. (2014). *Immigration et politiques culturelles*. La Documentation française.

place Jeema El Fna de Marrakech sur la Grand-Place de Lille. Une telle opération, s'inscrivant dans l'histoire des reconstitutions des expositions universelles, était impensable pour moi. Bien sûr le cadre même de l'opération Lille Capitale Européenne de la Culture et ses week-end dédiés à des villes du monde prêtait à de telles opérations, et le désir de profiter de cette occasion pour gagner des financements, en partie compréhensible de son point de vue⁸⁷. J'ai quant à moi préféré quitter la ville, manifester mon opposition à cette opération et mon refus d'y prendre part. Cet épisode marque toutes les ambiguïtés et les difficultés de positionnement, au tournant des années 2000 pour les acteurs et actrices culturel·les des musiques du monde, les arbitrages complexes entre la survie économique des structures fragilisées, les injonctions à se conformer à un imaginaire exotique et dépolitisé du monde, les habitudes acquises de survie par la ruse, et les marges de résistances et de propositions alternatives qu'il s'agit d'habiter.

Mon engagement dans l'association Attacafa est resté solide malgré tout, puisque j'ai accepté d'en prendre la présidence en 2007.

J'ai aussi vu comment mon arrivée à la présidence de l'association avait pu rassurer les élues à la culture⁸⁸, qui pouvait nouer avec moi une forme de connivence. Une place fragile toutefois puisque j'étais une des rares femmes présidentes d'une association culturelle de relative envergure. La longue histoire de l'association a été l'occasion d'opérations de transmissions, de négociations d'un héritage et d'une histoire, traduite et recontextualisée, une histoire d'ajustements à des contextes sociaux, politiques, institutionnels et professionnels changeants.

b. Publics désirés, publics marginalisés

⁸⁷ En écho aux jeux d'auto-exotisation de certains artistes pour correspondre aux attentes supposées des publics occidentaux et des professionnels des musiques du monde, j'ai pu observer la manière dont nombres d'acteurs et d'actrices locales se conformaient à ce genre d'attentes dans le cadre des grands événements culturels, dont les enjeux sont des enjeux d'attractivité du territoire. Pour le week-end consacré à Istanbul par exemple, l'équipe de lille3000, l'association organisatrice de l'évènement, a fait appel à des restaurateurs et restauratrices majoritairement kurdes qui ont accepté de « jouer les turcs », le hammam a également joué la partition orientalisante organisée par lille3000, tout en riant en coulisse du manque de culture, de connaissances de l'équipe. Ces mécanismes d'auto-orientalisation stratégiques sont fréquents dans les économies du tourisme et de la gastronomie, mais aussi de la culture. Ils ont été décrits par exemple par Greg Umbach et Dan Wishnoff dans « Strategic self-orientalism : urban planning policies and the shaping of New York City's Chinatown, 1950-2005 ». Voir Umbach, G. & Wishnoff, D. (2008). Strategic self-orientalism : urban planning policies and the shaping of New York City's Chinatown, 1950-2005. Dans *Journal of Planning History*, 7(3), pp. 214-238. À Paris, voir Chapuis, A. & Jacquot, S. (2014). Le touriste, le migrant et la fable cosmopolite. *Hommes & migrations*, 1308, pp. 75-84.

⁸⁸ Sous les mandats de Martine Aubry le poste d'élue à la culture a été confié successivement à deux femmes. Catherine Cullen de 2001 à 2014 et Marion Gauthier, le poste est aujourd'hui occupé par Marie-Pierre Bresson.

La Rose des Vents, Villeneuve d'Ascq, décembre 1999⁸⁹

Attacafa accueille ce soir-là un concert de musique marocaine, du châabi. Le hall de la Rose des Vents bruisse, les publics se frôlent en attendant l'ouverture des portes de la scène nationale qui programme du théâtre contemporain, de la danse, et plusieurs fois par an des musiques du monde en partenariat avec Attacafa. Les murs sont habillés par les affiches reprenant l'esthétique de la saison et le programme du cinéma d'art et d'essai le Méliès associé au théâtre. Certaines archives et livres sont exposés dans de petites vitrines qui courent le long du mur. Des piles de programmes de saison, beaux et épais, au graphisme avant-gardiste, sont disposés sur le comptoir d'accueil. Les groupes d'ami·es se retrouvent, s'attendent parfois sur le parvis en face du théâtre, et quelques spectateurs et spectatrices en profitent pour griller une cigarette. Deux groupes de femmes se forment dans le hall, les yeux brillants d'excitation, elles parlent fort et rient, elles connaissent l'ensemble, et surtout la chanteuse, programmée ce soir. Je les vois régulièrement pour les concerts de musique marocaine, berbère ou arabo-andalouse, je connais certaines d'entre elles, elles sont médecin, enseignante, l'une d'elles travaille au Conseil régional.

Je suis au bar avec Bouchaïb Miftah. Il est tendu, comme d'habitude avant les concerts, le sourire un peu crispé, une bière pour faire passer l'anxiété. Des habitué·es viennent le saluer. Je viens de laisser les musiciens et la chanteuse en loge. Comme souvent je suis un peu amère, le directeur de la Rose des Vents n'est pas là, le catering est minimal, quelques fruits secs, des bouteilles d'eau. Nous avons été accueilli·es par un « vous êtes en retard » de rigueur, nous sommes pourtant toujours à l'heure, mais il s'agit là d'une réputation qui colle à la peau de Bouchaïb. Heureusement, la balance s'est bien passée, l'ingénieur du son commence à avoir l'habitude de certains instruments – ce soir *oud*, *derbouka*, violon et *kanun*. Il prend le temps d'écouter chacun·e, place les micros et m'écoute même un peu pour le réglage et l'équilibre général. Au fil des années j'ai pu mesurer le travail important des ingénieur·es du son. Il n'est pas simple de se repérer dans la grande variété des instruments, pour certains inconnus des ingénieur·es du son plus habitué·es des batteries, guitares électriques ou ensembles classiques européens. Cela représente une vraie gageure et nécessite un travail important de médiation. A cela s'ajoute la question de la langue, mais aussi des différences de cultures sonores, qui peuvent compliquer les communications avec les artistes. J'ai toujours aimé assister aux balances pour écouter le son qui se construit peu à peu.

⁸⁹ Vignette réécrite d'après ma thèse, p. 315.

Les portes s'ouvrent, le public entre et découvre le plateau simplement habillé de quelques tapis amenés par Bouchaïb. La scénographie est minimale et le travail sur les lumières très basique. Au fil de la soirée, les spectateurs et spectatrices marocain·es, celles et ceux qui connaissent le répertoire, comprennent les paroles, commencent à participer, soulignant une strophe de poésie particulièrement belle ou une envolée de voix. Au bout de quelques morceaux certain·es se lèvent enroulent un foulard à leur taille et commencent à danser sur l'avant-scène. Leurs proches les prennent en photo. Les musiciens et la chanteuse sourient encouragé·es, mais des tensions et des manifestations de gêne se font sentir dans la salle. Ces formes de participation semblent empêcher les autres spectateurs et spectatrices de jouir du concert comme ils et elles l'auraient souhaité, à travers une écoute silencieuse, recueillie. A la sortie la joie explosive des un·es se mêle aux regards courroucés des autres aux habitudes d'écoute bousculées.

L'histoire de l'association a accompagné celle des lieux de spectacle vivant qui s'ouvrent un peu à ces musiques dans les années 80 tout en les maintenant souvent « à l'écart ». Au cours des années 90 une importante littérature s'est développée en ethnoscéologie pour comprendre les effets de la circulation mondialisée des spectacles et concerts de musiques traditionnelles du monde. Cette littérature articulée par le paradigme de la traduction⁹⁰, postulait inmanquablement un « original » et les débats étaient toujours posés en termes négatifs de perte, de perversion ou au contraire de respect de « l'authenticité », confortant du même coup le pouvoir d'agir des « traducteur·rices ». Ce travail de réflexion mené par des acteurs actrices des mondes de l'art articulant un travail académique et culturel a irrigué le monde des musiques du monde.

Il est remarquable que plusieurs de ces lieux « pionniers » soient des lieux de culture dite légitime. Le Théâtre de la Ville et la Maison des Cultures du Monde à Paris sont des lieux qui, en France, consacrent un intérêt « savant » pour des musiques qui, elles, ne sont appréhendées souvent que par rapport à leur altérité – qu'elles soient savantes, populaires, religieuses ou non, ce qui compte c'est qu'elles soient représentatives d'une « autre » culture. Lors de mon travail de thèse, puis de ma longue expérience de terrain avec Attacafa, j'ai pu constater à quel point les artistes enregistré·es ou présenté·es sur scènes dans les années 80, 90, mais jusqu'au milieu des années 2000, étaient tenu·es par l'obligation à « représenter », qui est une constante de la condition minoritaire. Ces artistes sont parfois présenté·es dans leurs qualités propres, mais le plus souvent comme « représentant·es authentiques » d'un genre musical et d'une région du

⁹⁰ Voir le travail important de Françoise Gründ et Shérif Khaznadar à la Maison des Cultures du Monde.

monde. Dans le même temps, certains choix des organisateurs et organisatrices de tournée valorisaient également ce qui apparaissait comme le plus « étrange » aux oreilles occidentales. C'est le cas par exemple pour la fascination qu'a exercé le chant diphonique monghol par exemple. Ces pratiques de mises en scène d'une différence inscrite jusque dans les techniques corporelles des artistes, a ouvert des réflexions et des points de vigilance dans les discussions collectives autour des programmations d'Attacafa. En effet, la longue histoire des exhibitions hante en partie l'histoire des musiques du monde, le fameux placard de l'histoire coloniale et post-coloniale, d'autant plus difficile à ouvrir que l'éthos même et les valeurs du monde professionnel des musiques du monde s'est construit sur l'anti-racisme, l'ouverture et les liens, la lutte contre la sous-représentation des artistes des Suds au Nord et des impérialismes, coloniaux et post-coloniaux. La notion d'authenticité qui traverse par ailleurs l'histoire de la pensée critique de la modernité occidentale et de l'histoire de l'art⁹¹, a été configurée de manière particulière dans le monde des musiques traditionnelles du monde, prise dans les scories de l'histoire coloniale et du grand partage moderne entre « nous » et les « autres ».

c. La production des « musiques du monde » comme musiques pour « oreilles savantes »⁹²

Disques et concerts, ne sont pas seulement des dispositifs de production d'un discours sur la musique et la culture « des autres », ce sont aussi des dispositifs qui cadrent et organisent des champs d'expérimentation intellectuelle et sensorielle pour le spectateur et la spectatrice, l'auditeur et l'auditrice, ils sont des modes de connaissance implicites de notre environnement, matériel, social, perceptif, normatif, etc. Ce cadrage est le produit d'une accumulation de médiations, nous avons passé en revue celles, auto-évanouissantes, liées aux processus d'authentification des musiques enregistrées dans le cadre des collections historiques de musiques traditionnelles du monde. Pour le spectacle vivant, il faut détailler l'importance de la salle et de sa programmation habituelle, son histoire, sa configuration spatiale, sa place et son poids symbolique dans l'économie de la culture qui lui donne son caractère d'institution culturelle et son pouvoir légitimant, qui organise en partie les conduites des publics et des professionnel·les, il y a également les feuilles de salles et les programmes, documents de

⁹¹ Cook, N. (2006). *Musique, une très brève introduction*. Allia.

⁹² Les idées développées dans cette partie ont fait l'objet d'une présentation à Liège, lors d'un séminaire organisé par Christine Servais : « Enjeux de reconnaissance et légitimité des pratiques culturelles savantes non européennes », Journée d'études Immigrés et culture cultivée, le 3 juin 2016 à l'Université de Liège.

communication et de médiation qui participent de la constitution du public du concert à travers une adresse commune, les médiations techniques, les ingénieur·es du son et leurs instruments de captation, d'amplification et de spatialisation du son qui réalisent un énorme travail sur la matière sonore à partir de conventions de ce qu'est un « bon son », l'ensemble des acteur·rices, tourneur·ses, managers, programmateur·rices, qui participent à produire le concert, à le mettre en forme. Enfin, les collections de disques, concerts et les festivals, s'accompagnent d'un discours éthique sur « l'efficacité » de ces productions dans la lutte contre le racisme, dans l'avènement d'un humanisme curieux de la différence. La première partie de ma thèse analysait la production des feuilles de salle et des éditoriaux de programmes, et montrait la manière dont les publics étaient imaginés. Ces programmes valorisaient des capacités « d'ouverture » à l'altérité tant des professionnel·les de ce monde que des auditeur·rices et spectateur·rices, validant leurs « compétences cosmopolites » tout en préservant l'universalité de leur position. Le travail d'Attacafa prend sens à l'intérieur de ce monde social et technique et participe d'une volonté d'inscrire les musiques traditionnelles à l'intérieur des mondes de l'art, savants et légitimes. Cette inscription a nécessité de porter le discours d'authenticité requis par les « oreilles savantes », celles des programmeurs, programmatrices, directeurs et directrices de ces lieux, celles de leurs publics et envisagé par Bouchaïb Miftah comme garante de la dignité et de l'égalité des formes culturelles présentées. Il a consisté aussi à tenter de faire place malgré tout aux publics de la métropole, dans leur diversité, à valoriser leurs savoirs et compétences, à soutenir les pratiques (par exemple en soutenant un cours de *oud* depuis des années).

Dans ma thèse, je détaillais les choix de programmation de « beaux » spectacles « visuellement compatibles avec les plateaux des salles », ou d'artistes dont la virtuosité pouvait correspondre au type de « virtuosité » reconnue par les publics et les partenaires de l'association, au travail avec les ingénieur·es du son qui ont permis à ces musiques et musicien·nes de trouver place dans les lieux de culture légitime. En prenant appui sur les différentes controverses qui pouvaient prendre place au sein des mondes des musiques du monde, j'ai également tenté de rendre compte des questions politiques et éthiques à partir desquelles les professionnels, par ailleurs pris dans des réseaux de coopération, mais aussi de rivalité, d'affrontement, d'obligations, devaient agir, opérer des choix, des compromis pour *in fine* faire tenir leur monde⁹³. L'objectif de mon travail était de montrer que, dans ces conditions, la question de

⁹³ Becker, H. S. (2006). *Les monde de l'art*. Flammarion.

« l'authenticité » devait être posée à partir des conditions et opération de sa production comme tiers symbolisant⁹⁴ des conventions faisant tenir le monde des musiques du monde, dans sa complexité⁹⁵.

Dans le cadre de mon activité à Attacafa j'ai souvent assisté aux concerts privés dans les réseaux locaux diasporiques. Les demandes de mises en contact avec les musicien·nes en tournée officielle pour des concerts privés sont fréquents, et sont parfois sources de tensions avec les équipes de production qui doivent prendre soin des musicien·nes en tournée. Bouchaïb Miftah, et aujourd'hui Emmanuelle Niquet-Chatelet, la nouvelle directrice de la structure, sont fréquemment sollicitée pour l'organisation de ces soirées privées, d'autant que Bouchaïb Miftah est très connu dans les réseaux des diasporas africaines et nord africaines locales, il arrive aussi que des ami·es des musicien·nes habitent la métropole et il faut alors composer entre les protocoles et règles des lieux de spectacles et les demandes d'accès et de participation à l'organisation des connaissances des artistes. Les artistes développent des savoir-faire qui consistent à s'ajuster aux différentes attentes, construites par les publics en contextes diasporiques, à saisir les jeux de distinction joués par les organisateurs et organisatrices de telles soirées. Lors de ces soirées, de tels jeux sont repérables et se mêlent, selon les circonstances, au plaisir de l'entre-soi amateur et de la possibilité de jouir de la présence des musicien·nes hors du cadre contraint de la salle dans laquelle certaines pratiques d'écoute sont subalternisées.

Les conventions d'écoute dans les salles de concerts et de spectacles vivants légitimes tendent en effet à disqualifier des pratiques spectaculaires pourtant basées sur des savoirs de la participation active et maîtrisée au spectacle. De fait, se lever pour danser, interpellé un·e musicien·ne est vécu non seulement comme un dérangement, mais apparaît également comme disqualifiant socialement pour des publics habitués à l'écoute silencieuse et frontale des salles occidentales. Et de fait, j'ai souvent rencontré, comme dans la vignette introductive, la frustration de publics devant la disqualification de leurs pratiques spectaculaires lors de

⁹⁴ Quéré, L. (1982). *Les miroirs équivoques, aux origines de la communication*. Aubier.

⁹⁵ Le déplacement que l'attention savante accorde à ces musiques a également été l'objet d'une ethnographie des créations musicales de l'Abbaye de Royaumont, conduite sous la direction de Jean-Loup Amselle, avec Eloi Fiquet, Julien Raoult et Anaïs Pourrouquet. Voir Amselle, J.-L. & Fiquet, E., Pourrouquet, A. (2006). *Musique, Anthropologie, Transculturalité*. [Conférence]. Abbaye de Royaumont, École des Hautes Études en Sciences Sociales. ligne <https://www.royaumont.com/fr/archives-des-colloques>. Anaïs Pourrouquet décrit très bien également un concert privé dans la diaspora malienne d'un des artistes invités à Royaumont. Sur l'analyse des conventions, voir également Bachir-Loopuyt, T. (2008). Le tour du monde en musique. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 21, pp. 11-34.

concerts dans les salles de spectacles vivants, alors que, par ailleurs, ils fréquentent ces lieux habituellement, et en maîtrisent parfaitement les conventions.

Ce qu'il leur est interdit par l'esthétique de la relation qui s'impose dans ces moments c'est bien la possibilité de participer à un monde commun, non en s'effaçant, en y devenant invisible, mais en le créolisant en sortant de la place assignée à l'immigré : celui qui n'a pas le temps, qui n'aurait pas les capacités culturelles de participer au commun et n'est appréhendable que par sa trajectoire migratoire, la douleur de celle-ci...

Ici, les conséquences de la structuration des mondes de la culture autour du couple savant/populaires ont la particularité d'opérer une rupture entre des musiques dites « du monde » qui, mises en forme et produites comme objets de connaissance et de découverte pour des oreilles « curieuses » et « savantes » ont droit de cité et intègrent des lieux légitimes et la tenue à la marge de ces lieux des publics migrants ou diasporiques de leurs savoirs et de leurs pratiques, une exclusion qui n'est pas sans relation avec les transformations conjointes des politiques migratoires et des formes de la migration⁹⁶.

Pourtant ces publics sont, sous une modalité particulière, « désirés » car perçus comme faisant partie des « publics éloignés ». À Attacafa, il n'est un secret pour personne qu'une des raisons pour lesquelles les concerts que nous proposons sont programmés dans certaines salles est lié à la volonté des programmeur·rices et directeur·rices de ces salles, de faire venir dans les lieux de culture légitime des publics racisés, imaginés comme forcément populaires et « éloignés » de la culture sans que jamais l'articulation entre la classe et la race ne soit questionnée. Ni que le discours excluant de la « découverte » ne soit discuté. Aujourd'hui, celle qui incarne ce public est « la femme voilée », et il n'est pas rare qu'un·e directeur·rice de salle nous dise à la sortie d'un concert, « c'est bien, il y avait des femmes voilées ». Ces publics deviennent dès lors hyper visibles pour les organisateur·rices et indiquent que des « publics éloignés » étaient bien présents lors du concert, et que les lieux sont bien inclusifs, alors même que la sociologie des responsables de la programmation, l'esthétique générale de ces lieux reste inchangée⁹⁷.

Si Bouchaïb Miftah, en tant qu'homme marocain, a subi le poids des injonctions contradictoires et les effets des assignations identitaires d'un milieu culturel et politique socialement et

⁹⁶ Voir également les études des publics des festivals de musiques de monde menées par Emmanuel Négrier dans Négrier, E. (2014). *Les musiques du monde et leur(s) public(s)*. Le Mot et le Reste.

⁹⁷ Voir le travail réalisé par les associations H/F sur le genre et Décolonisons les arts sur la race.

culturellement homogène, il en est de même pour les publics racisés, dont les pratiques sont peu imaginées dans les dispositifs spectaculaires, parfois stigmatisés et délégitimés, tout en étant désirés en tant qu'éléments de la légitimation des politiques culturelles menées par les institutions. En effet, cette timide reconnaissance ne va pas jusqu'à déplacer les modes de programmation habituels de la plupart des lieux de la « culture savante » qui restent extrêmement eurocentrés, même si les pratiques sont en train, doucement, de changer.

A l'ouverture du musée de Quai Branly en 2007, Aminata Traoré, ancienne ministre de la culture du Mali avait déclaré, « *nos œuvres ont droit de cité là où nous sommes interdits de séjour* », soulignant le décalage entre le régime esthétique de célébration d'œuvres, dont le commerce reste largement inéquitable et puise ses origines dans la colonisation et la fermeture des frontières de l'Europe aux désirs migratoires. La difficulté à prendre en compte la transformation des formes de migrations liées à la mobilité et à la circulation dans un monde où l'accès à la circulation et au passage des frontières est de plus en plus inégal. La conjonction dans le temps, liées par Aminata Traoré et Daniel Mermet entre l'expulsion du squat de Cachan et l'ouverture du Quai Branly avait alors permis de lier ces deux événements dans l'espace public.

Dans le monde du spectacle vivant cette tension est perceptible dans la politique de visa de plus en plus restrictive, dans la multiplication des procédures de contrôle, à tous les niveaux, y compris celui des salles de spectacle, de la légalité de la présence en France des musicien·nes. Ces contrôles sont parfois vécus comme des humiliations par les artistes invité·es, sans compter le stress et la difficulté à organiser les tournées et résidences de travail avec un haut niveau d'incertitude pour les professionnel·les des musiques du monde. La question de la circulation des artistes est d'ailleurs au cœur des revendications qui fédèrent les acteurs et actrices des musiques du monde comme en témoigne l'importance de la commission « visa artistes » de l'association Zone Franche créé en 2009. L'activisme du comité visa artistes a permis théoriquement de simplifier les procédures administratives depuis 2016. Dans les faits, la sous-traitance par les ambassades et consulats du traitement de la prise de rendez-vous pour le dépôt des dossiers a contribué à allonger les délais et à opacifier les procédures, surtout lorsque les musicien·nes ne sont pas reconnu·es comme professionnel·les dans leurs pays d'origine. La possibilité de vivre de la musique « en professionnel·le » est extrêmement inégale en fonction des pays du monde, et par ailleurs ce terme de « professionnel·le » se comprend dans un système-monde de la culture qui produit la musique comme activité « professionnelle » selon les conventions propres au professionnalisme dans les pays du Nord, ce qui ne correspond pas,

loin de là, à l'ensemble des pratiques musicales, y compris que l'on pourrait qualifier localement de professionnelles⁹⁸.

1.2.5. Dispositifs de médiation et production de l'altérité en musique

Ma thèse, et ses prolongements m'a donc permis d'envisager les opérations de médiations de la fabrication d'une « authenticité musicale » particulière, inscrites dans les techniques, des opérations, des lieux et des institutions, dans une histoire post-coloniale des relations de la France et de ses « autres ». Ce travail a été porté depuis une posture critique, sous tendue par la volonté faire apparaître le travail social et culturel nécessaire à l'enchantement⁹⁹ – l'impression d'immédiateté, d'être en prise avec le vrai, de la présence musicale « authentique ». Le recours à la notion d'enchantement, telle que travaillée par Yves Winkin, permet d'appréhender le travail des publics nécessaire à sa production.

La production de l'authenticité repose également sur l'oubli de l'histoire. L'exemple le plus frappant est celui de l'affirmation, dans les discours publics et dans certains discours savants autour des musiques traditionnelles du monde, du fait que le disque a permis « la mise en circulation universelle » de ces musiques, oubliant du même coup les multiples circulations d'instruments, et de musicien·nes qui ont forgé les esthétiques traditionnelles locales. Circulations précoloniales, mobilités forcées pendant la colonisation et l'esclavage, politique d'exhibition, entre autres, cet oubli de l'histoire des mobilités permet de préserver une rhétorique de la découverte. La production de l'authenticité repose sur la rupture préalable, entre l'ici et l'ailleurs, un passé et le présent, le disque ou le spectacle « authentique » agit comme un lien transparent : un miracle. L'authenticité, censée garantir la conformité de la représentation avec la nature même de la musique fonctionne grâce à un réseau dense et à des dispositifs de médiation plus ou moins opaques et complexes impliquant des discours, des hommes et des femmes, des techniques, des institutions. La collection de musique du monde, mais c'est le cas également de certains festivals et concerts, repose sur un double fantasme : celui d'un monde composé de cultures collectionnables et identifiables, et d'un public idéal qui

⁹⁸ Voir par exemple Olivier, E. (2014). Composer avec le monde. *Volume !*, 10(2). 7-27. J'ai aussi abordé cette question via l'universalisation du droit d'auteur avec François Debruyne, voir Da Lage, E., Debruyne F. (2011). Les formes de la mobilisation contre le piratage au Mali : quand les artistes de la diaspora expérimentent leurs tactiques locales. Dans *Piratages audiovisuels, les voies souterraines de la mondialisation culturelle*, INA- De Boeck, pp. 27-50.

⁹⁹ Winkin, Y. (2001). Proposition pour une anthropologie de l'enchantement. Dans Rasse, P. & Midol, N., Triki, F. (dir.). *Unité-Diversité. Les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*. L'Harmattan. 169-179.

se passerait de médiations. Or les dispositifs de collection sont opaques, épais, et il convient de ne pas les simplifier, mais au contraire de les resituer, de comprendre également dans quelles constellations ils font sens. L'oubli de la constellation revient à donner corps à ces discours du miracle, celui de la communication interculturelle parfaite, transparente, entre entités purifiées. Ces opérations de médiation sont aussi des opérations de sélection, d'élimination des sons et des pratiques musicales considérées comme « impures ». La question de l'authenticité dépasse de loin le monde des musiques traditionnelles du monde¹⁰⁰, et cette question vient de faire l'objet d'un numéro de la revue *Volume !* consacré au hip-hop¹⁰¹.

Ce travail est daté, il correspond à une époque particulière de la constitution du monde des musiques du monde en plein bouleversement¹⁰². Bouchaïb Miftah est parti à la retraite, les salles de musiques actuelles s'ouvrent enfin aux musiques produites dans les Suds, ainsi qu'à celles produites ici et née des histoires des migrations¹⁰³, même si d'autres formatages et relations de pouvoir continuent à organiser cette scène transnationale en mutation. Toutefois, et au-delà des effets de formatage tant de la musique elle-même que des pratiques d'écoute, il convient de comprendre les arts de la composition que certain·es acteur·rices, musicien·nes, producteur·rices ou auditeur·rices ont déployé dans les mondes des musiques du monde et que j'ai pu saisir en y participant activement. S'affirmer comme marocain et acteur culturel en France pour Bouchaïb Miftah, se retrouver dans une même condition minoritaire pour des artistes de cultures régionales subalternisées et des artistes issu·es de l'immigration ou en lutte dans leurs propres pays comme cela a été le cas pour LoJo et Tinariwen, ou encore pour Manu Théron à Marseille, jouer des codes et passer d'un espace social à un autre en se jouant des effets de pouvoir de chaque situation, trouver de la joie à créer ensemble et dessiner un horizon cosmopolite¹⁰⁴ possible.

¹⁰⁰ Cook, N. (2008). *Musique, une introduction*. Allia.

¹⁰¹ Sonnette, M. & Guillard, S. (dir.) (2020). Le monde où rien, légitimité et authenticité dans les musiques Hip-Hop, *Volume !* 17(2).

¹⁰² Voir par exemple les principes éthiques pour la sauvegarde immatérielle votés par l'UNESCO en 2015 et notamment le point 8 : la nature dynamique et vivante du patrimoine culturel immatériel doit être respectée en permanence. L'authenticité et l'exclusivité ne doivent pas constituer de préoccupations ni d'obstacles à la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel

¹⁰³ Voir le travail autour du prix Musiques d'ici. <http://prixdesmusiquesdici.com/site/> Bensignor, François. « Musiques « d'Ici », quelles transmissions ? », *Hommes & Migrations*, vol. 1332, no. 1, 2021, pp. 251-258.

¹⁰⁴ Sur la possibilité de revendiquer le cosmopolitisme comme horizon libérateur depuis des positions subalternes voir Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia*, Columbia University Press, 2004.

Je me souviens avoir renoncé à la publication de ma thèse, sans doute à l'époque, en 2000 les questions post-coloniales n'avaient pas encore la place qui est la leur aujourd'hui, mais surtout la perspective critique portée alors me semblait à la fois juste et importante parce que peu développée en France, mais dans le même temps manquer la complexité d'un monde relativement fragile porté aussi par des artistes, producteurs et productrices, chercheurs et chercheuses qui au-delà des discours donnent de l'importance à des traditions musicales, produisent des disques et des concerts incroyables, se battent pour que les artistes puissent circuler, en prennent soin.

Da Lage-Py É. (2006). Le public, ce "tiers légitimant". Dans Giet, S., (dir) *La légitimité culturelle en questions*. Pulim, pp. 21-38.

Da Lage, É. (2008). Politiques de l'authenticité. Dans *Volume !*, 6(1/2).

Da Lage-Py, É. (2003). Les collections de disques de musiques du monde entre patrimonialisation et marchandisation. *Culture & Musées*, 1(1), 89-107. <https://doi.org/10.3406/pumus.2003.1168>

Da Lage-Py, É. (1998). La collection de disques de musiques du monde, exemple de pratiques de médiation. *Études de communication*, 21, pp. 67-81.

Da Lage-Py, É. & Vandiedonck, D. (2001). Impression d'originalité. « Les hommes ressemblent plus à leur temps qu'à leur père ». *Études de communication*, 24(2), pp.107-123.

Da Lage-Py, É. (2003). Interprétation musicale et filiation ou l'opacité retrouvée, MEI 17, pp.95-107.

Da Lage-Py, É. (2000). *Des chants au monde : l'authenticité musicale, réseaux dispositifs et médiations*. [Thèse de doctorat, Université Paris 8].

1.3. Comprendre les médiations socio-économiques et les environnements géopolitiques

Une partie du travail d'analyse sur la circulation des musiques du monde a nécessité de prendre en compte ses médiations socio-économiques, et particulièrement le rôle de structuration de l'industrie du disque et des formes de marchandisation particulières des musiques traditionnelles du monde qu'elle a orchestrées.

Ce travail, engagé pendant mon DEA sous la direction d'Elisabeth Fichez, s'est poursuivi dans la thèse et dans les collaborations au long court au sein notamment de la Maison des Sciences de l'Homme - Paris Nord et de l'Observatoire des mutations des industries culturelles de 2004 à 2013. L'environnement scientifique de la Maison des Sciences de l'Homme de Paris Nord, le dialogue avec les travaux de Bernard Miège, Philippe Bouquillion, Tristan Mattelart, David Vandiedonck notamment m'ont permis d'agencer diverses pensées critiques dans mon travail, d'un côté les études culturelles, le travail sur le style, les discours et l'histoire coloniale et post-coloniale, un style d'enquête ethnographique et d'un autre côté une analyse plus « macro » du rôle des procédures de marchandisation et de reproduction des musiques du monde, des politiques culturelles et industrielles menées à des échelles internationales, celles de l'UNESCO et de l'OMPI par exemple. Ce dialogue a été l'occasion de réflexions sur la compatibilité des approches critiques entre les études culturelles et l'économie politique critique, menées avec François Debruyne et en dialogue avec les chercheurs et chercheuses qui s'engageaient elles et eux aussi dans la production de ce dialogue.

1.3.1. Les collections de musiques du monde, entre patrimonialisation et marchandisation

L'une des premières conséquences de mon travail a été de mettre en évidence les variations et les spécificités des formes de marchandisation et d'industrialisation de la musique, à la fois dans une perspective historique, mais aussi sectorielle. Le travail mené sur les collections de disques de musiques traditionnelles a révélé l'hybridation entre procédures de patrimonialisation et de marchandisation, et les caractéristiques de la mise en collection des musiques traditionnelles du monde. Ces caractéristiques tiennent à l'hybridation des logiques et dynamiques patrimoniales de mise en collection basées sur une double quête d'exhaustivité et de représentativité des collections, aux dynamiques plus globales des industries musicales, celles du tube et du catalogue, de la réédition et de la valorisation du fond portées par des

innovations technologiques. Repérer de telles caractéristiques et spécificités permettent de faire droit aux singularités historiques et à l'organisation spécifique des différents mondes de la musique. Ceux-ci ne sont pas réductibles à des logiques sociales déterminées par des processus d'industrialisation homogènes.

En effet, le disque de musiques traditionnelles a permis de rendre possible les circulations transnationales et translocales, le long des circuits particuliers des industries musicales, de traditions musicales qui avaient déjà circulé pour certaines, mais sous d'autres formes et le long d'autres réseaux – ceux liés aux mobilités diasporiques, ceux des exhibitions coloniales, il a également permis sa fixation et son accumulation possible au sein de grandes collections publiques et privées. En investissant le marché du disque et en cherchant à augmenter leur diffusion, le monde du disque traditionnel et celui de la recherche en ethnomusicologie, se trouvent liés au sein de collections placées au cœur de logiques concurrentes : la logique patrimoniale et la constitution de collections et leur présentation, et les logiques marchandes et industrielles qui traversent les mondes de la musique.

Les pratiques éditoriales d'Ocora et de grandes collections de musiques traditionnelles du monde sont décalées par rapport aux pratiques éditoriales communes dans les mondes de la musique, y compris dans ceux à la dimension patrimoniale importante comme la musique classique¹⁰⁵. L'entrée par les pratiques différenciées de politique éditoriale, s'inscrit dans la longue tradition de pluralisation des « industries culturelles » et de leurs socio-économies historiquement contextualisées, développées en Sciences de l'information et de la communication, et qui permet de pluraliser le syntagme « Industrie culturelle » forgé par Adorno et Horkheimer tout en préservant une approche critique. Pour Bernard Miège¹⁰⁶, les industries culturelles gardent la trace de leur histoire marquante « *non sans conflits ni longues gestations, à partir de formes artisanales [...] et en correspondance avec les valeurs sociales et culturelles qui sont attachées à la culture et à l'information.* »¹⁰⁷

Cette histoire implique de comprendre les politiques publiques et formes de régulation de la production et de la distribution des productions culturelles. En effet, ce sont bien comme productions spécifiques, porteuses de valeurs, d'identités, que les productions culturelles entrent sur le marché, et c'est également cette spécificité qui détermine l'importance des politiques publiques de régulation dans le champ de la production culturelle. Par ailleurs, c'est

¹⁰⁵ Vandiedonck, D. *op. cit.*

¹⁰⁶ Miège, B. (1996). *La société conquise par la communication. I. Logiques sociales*. PUG.

¹⁰⁷ Miège, B. (2017). *Les industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de la communication*. Presses universitaires de Grenoble. 191.

ce caractère qui rend difficilement prévisible le succès de ces productions et explique les stratégies socio-économiques de réduction des risques développées par les industries culturelles.

1.3.2. L'importance des régulations et des arènes institutionnelles

Le fait d'avoir travaillé aux côtés d'Armand Mattelart m'a donné un cadre pour comprendre l'histoire des collections de disques de musiques traditionnelles en rapport avec les débats et enjeux géopolitiques de la régulation, de la production et de la diffusion de la culture dans le monde d'après la colonisation, et ainsi replacer la réflexion sur l'authenticité musicale, puis l'émergence de la rhétorique de la diversité culturelle, dans une constellation historique de concepts et de notions, discutés et disputés dans des arènes particulières dont la plus importante est sans doute l'UNESCO.

Les collections de disques de musiques du monde sont contemporaines de la naissance de nouvelles notions qui voient le jour après la Seconde Guerre mondiale et qui se renforcent avec les décolonisations. Les idées de dialogue entre les cultures, d'histoire mondiale des arts, mais aussi la notion de patrimoine commun de l'humanité, portées entre autres par l'UNESCO. Pour Armand Mattelart, l'idée de dialogue entre les cultures et ses corollaires, conçue dans le cadre d'une libre circulation des idées et des cultures est l'une des réponses que l'Occident invente pour faire face à la question que lui pose le « réveil des peuples ». La patrimonialisation et la mise en valeur du patrimoine matériel dans un premier temps, puis la prise en compte du patrimoine immatériel, apparaissent pour l'UNESCO comme l'une des voies possibles au développement des pays du Sud. En 1996, le septième chapitre du rapport *Notre diversité créatrice* s'intitulait « le patrimoine culturel au service du développement »¹⁰⁸. Si l'article ne cache pas les problèmes liés à la constitution d'une véritable « industrie du patrimoine » et plus particulièrement les problèmes liés à la mise en tourisme de masse des sites, la répartition inégale des revenus du tourisme culturel, il n'en reste pas moins que le souci de l'UNESCO, comme le montre les travaux critiques développés sur les débats menés dans les années 90 et largement discutés par Armand Mattelart et Tristan Mattelart, est de trouver des points de consensus entre des conceptions politiques différentes de la valorisation de la culture et du patrimoine. Armand Mattelart montre que la conception libre échangiste s'impose dans les années 80 et 90, mais les problèmes rencontrés dans les débats permettent aussi de saisir les

¹⁰⁸ Commission de Cuellar. (1996). *Notre diversité créatrice*. Commission mondiale de la culture et du développement. UNESCO.

tensions entre un modèle de développement fondé sur l'appropriation privée et la circulation de biens et de services et le fait que ces mêmes biens et services soient par ailleurs considérés comme des biens collectifs, des communs difficilement attribuables. Les termes utilisés montrent la tendance à la réification engagée dans les politiques de patrimonialisation associées aux logiques de valorisation marchande par les industries culturelles. Le sous texte est clair: la défense d'un droit inaliénable à la communication et à la circulation des productions culturelles. Il m'a ainsi été possible de suivre les fils de l'émergence et des discours sur la préservation du patrimoine immatériel, de la diversité culturelle, puis de leur articulation avec l'émergence du paradigme des industries créatives¹⁰⁹.

L'un des outils de développement de la marchandisation de la musique, mais aussi au cœur des questions contemporaines relatives à l'appropriation culturelle, est celle du développement d'une logique propriétaire de la création musicale et de son interprétation via le développement du droit d'auteur et des droits voisins. L'un des effets de l'intérêt des industries musicales pour les musiques traditionnelles du monde est l'ouverture de questions relatives au droit d'auteur. Dans ma thèse j'ai mis au jour l'importance des « œuvres de compilation et d'anthologie » dans les collections via à la fois le type de travail que les ethnomusicologues pouvaient produire sur place, mais également la reconnaissance de l'anthologie comme œuvre de l'esprit ouvrant donc à des droits d'auteurs, là où les musiques collectées relevaient pourtant du domaine public¹¹⁰. Ces dynamiques s'inscrivent dans l'histoire longue des rapports que les artistes et scientifiques européens ont entretenu avec le reste du monde ainsi que de l'articulation entre la valorisation marchande des traditions musicales, envisagées comme des ressources culturelles, et les entreprises de connaissance¹¹¹. Ce travail pose les bases d'une réflexion sur un concept

¹⁰⁹ J'ai pu participer au Projet ANR piloté par Philippe Bouquillon : « Des théories des industries culturelles et éducatives aux théories des industries créatives », entre 2009 et 2012.

¹¹⁰ L'une des formes de captation des musiques traditionnelles du monde, qui ressortent du domaine public, a résidé dans la reconnaissance des anthologies comme œuvre de l'esprit ouvrant aux droits d'auteur, ainsi les anthologies des musiques du Mali, du Niger etc., se sont multipliées et ont été protégées par le droit d'auteur au bénéfice de celui ou celle qui a réalisé l'anthologie. Les questions éthiques liées au droit d'auteur sont prises en charge par les acteurs et actrices des musiques du monde, plusieurs cas de réemplois de musiques traditionnelles dans des productions *mainstream* ont fait l'objet de travaux, pour suivre plusieurs exemples de la complexité du droit d'auteur et de ses transformations. Voir Aubert, L. (2010). Woodstock en Amazonie et la superstar du ghetto de Kingston, *Gradhiva*, 12, 140-157. Et plus largement l'ensemble du Numéro 12 de la revue *Gradhiva*.

¹¹¹ Voir également le travail sur les exhibitions coloniales et le rôle des scientifiques dans l'organisation et la valorisation de spectacles « authentiques ». Pour une approche des relations entre scientifiques et organisateur·rices de spectacles d'exhibition, voir Blanchard, P., et al. *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre*. La Découverte. 2011.

actuel, celui d'appropriation entendue en direct relation avec la valorisation économique d'un patrimoine. Les musiques du monde sont par ailleurs un monde dans lequel cette question anime les réflexions et travaux¹¹².

J'ai repris, après la thèse, cette plongée dans l'importance des environnements juridiques. L'histoire de leurs constructions internationales dans un monde post-colonial et la façon dont ils peuvent constituer des ressources pour l'action a également été le cœur d'un travail sur le droit d'auteur au Mali mené avec François Debruyne dans le cadre d'un projet dirigé par Tristan Mattelart sur le piratage audiovisuel. Il nous a conduit à comprendre les chemins de l'internationalisation de la propriété intellectuelle et du droit d'auteur, entre les régimes européens et anglo-saxons et les pressions exercées sur les États post-coloniaux pour organiser leur système juridique afin de développer et organiser un système propriétaire nécessaire au développement des industries culturelles. A partir d'une connaissance de la musique au Mali et des pratiques des disquaires ambulants¹¹³ ainsi que d'un long entretien avec la musicienne malienne Rokia Traoré, figure de proue d'un mouvement visant à renforcer les mesures de protection du droit d'auteur, nous avons pris le parti de comprendre les résistances locales à l'imposition d'un tel système. Nous avons pris comme point de focale l'analyse d'un moment particulier, une marche contre le piratage organisée en vue d'obtenir un entretien avec le premier ministre. Cette marche, précédée par les tentatives de publicisation des enjeux liés au respect du droit d'auteur des deux sociétés maliennes de pressage, Mali K7 et Seydoni, visait à constituer le droit d'auteur en problème public. Cette mobilisation des artistes pour la protection du droit d'auteur avait alors été un échec relatif¹¹⁴. Nous avons mis en avant les dynamiques locales de production de la valeur de la musique et les différents « régimes d'autorité » à l'œuvre au Mali¹¹⁵, le poids économique de la vente informelle des disques, représentant des emplois de vendeurs et vendeuses, et souvent organisée par les artistes elles-mêmes qui maîtrisent ainsi leur propre distribution. L'objectif de l'article était de montrer l'importance des tactiques des musiciens et musiciennes locales dans un contexte socio-historique et culturel particulier, celui du Mali contemporain. Nous y avons donc discuté les généralisations

¹¹² Voir le travail classique de Feld, S. (2000). A Sweet Lullaby for World Music. *Public Culture*, 12(1), pp. 145-171.

¹¹³ Voir Debruyne F. (2003). Mes disquaires préférés. Comment partageons-nous nos écoutes ? Dans Da Lage-Py É. & Vandiedonck D. (dir.). *Musique, interpréter l'écoute*. MEI, 17.

¹¹⁴ Elle n'en constitue pas moins un tournant et permettront la constitution d'associations d'artistes ainsi que la création du Bureau malien des droits d'auteurs en septembre 2000.

¹¹⁵ Sur ce sujet voir également Olivier, E. (2014). Droits d'auteur vs usages locaux de l'autorité. *Volume !*, 10(2), pp. 151-171.

théoriques des travaux sur « la diaspora » comme modèle, particulièrement ceux d'Arjun Appadurai et Stuart Hall, pour faire place à une expérience singulière, celle de Rokia Traoré comme musicienne franco-malienne, socialisée en Europe et impliquée au Mali, aux prises avec le contexte socio-historique et culturel local, particulièrement attentive également à ses transformations. A rebours des lectures essentialisant un système de protection du droit d'auteur comme « système occidental », de facto inadapté aux contextes et pratiques locales, le suivi des actions de Rokia Traoré et des prises de positions des différent·es artistes et acteur·rices des mondes de la musique malienne permet de voir émerger des acteur·rices aux intérêts, pratiques et valeurs divergentes. Cette approche permet de situer les enjeux liés au développement du droit d'auteur et le déploiement de stratégies globales des grandes firmes de l'industrie musicale, appuyées par les États dominants le commerce culturel international et des organisations internationales comme l'OMC ou l'UNESCO. Il permet aussi de discuter des modèles théoriques permettant de catégoriser les modes d'action des acteurs et actrices locales, tout en faisant droit à l'agentivité d'une pluralité d'acteurs et d'actrices sociales et à la complexité et la singularité des situations¹¹⁶.

1.4. Situer un travail critique et s'engager dans les discussions théoriques

C'est à partir de ces différents travaux que François Debruyne et moi avons pris part aux discussions théoriques qui se sont structurées au début des années 2010. Les Sciences de l'information et de la communication en France se sont saisies d'une discussion déjà vive outre-Atlantique entretenant des *cultural studies* et de l'économie politique critique.

Là encore, mon intérêt pour ces questions a à voir avec ma rencontre avec Armand Mattelart. Dès les années 70, il avait participé à introduire certains auteurs et autrices des *cultural studies* en France. Il avait surtout rendu clair le projet critique d'émancipation posé par les *cultural studies* et les risques que leur institutionnalisation faisait peser sur ce projet¹¹⁷. Il appelait par exemple avec Michèle Mattelart, et cela dès leur ouvrage commun *Penser les médias*¹¹⁸ à se saisir de la question du plaisir comme une question politique. Il a toujours travaillé avec une

¹¹⁶ Il ne s'agit pas bien sûr de sous-estimer pour autant les stratégies des firmes et au caractère hégémonique des discours et pratiques des organisations internationales sur le droit d'auteur.

¹¹⁷ Mattelart, A. & Neveu, É. (2018). *Introduction aux Cultural Studies*. La Découverte.

¹¹⁸ Mattelart, A. & Mattelart, M. (1986). *Penser les médias*. La Découverte. Particulièrement dans les développements consacrés aux lectures et pratiques populaires, reprenant Hoggart et De Certeau, récusant une analyse des pouvoirs des médias rapportés à l'analyse de leurs seuls contenus et aux *women studies*. Tout en pointant déjà l'importance de ne pas se rendre aveugle à la force des institutions et des dynamiques sociales et historiques.

conception de l'hégémonie gramscienne et fait place dans son travail aux différentes luttes sociales et culturelles, préférant le mouvement à la structure. Il est un aussi l'un des passeurs français de l'économie politique critique telle qu'elle se stabilise aux États-Unis et en Amérique Latine.

En France, son travail va nourrir des discussions avec l'Université de Grenoble et le travail animé par Bernard Miège pour construire les contours d'une économie politique critique plurielle.

La structuration d'un tel débat en France m'a paru intéressant, en ce qu'il oblige à des lectures de détails qui permettent de reprendre les différentes manières d'articuler la production, la consommation, l'idéologie et le pouvoir et de réfléchir à ce que pouvait être une entreprise critique. Pour François Debruyne et moi, la question n'était pas celle de la pertinence d'une approche plutôt que d'une autre, mais d'ouvrir une réflexion sur la question du pouvoir tel qu'il a été travaillé par différents chercheurs et chercheuses spécifiquement sur les questions musicales.

Dans le même temps, participer à quelques moments de discussion sur cette question nous a permis d'observer les stratégies et effets institutionnels des positionnements au sein d'une controverse plutôt anglo-saxonne reconstruite en France dans un moment d'institutionnalisation des Études Culturelles. Toute organisation et mise en forme d'une controverse ou d'une dispute produit des effets d'assignation et des injonctions au positionnement et nous n'avons pas envie de participer à des mises en ordre du champ.

De cette traversée des travaux consacrés à l'économie politique critique des industries musicales et de certains travaux menés depuis les *cultural studies*, reste, pour moi, l'importance de prendre la mesure des conséquences de la marchandisation et de la financiarisation des industries culturelles qui organisent et sous-tendent en partie la constitution des esthétiques contemporaines, sans perdre pour autant les expériences musicales en elles-mêmes et leurs potentialités critiques. Nous nous sommes aussi rendu compte que beaucoup de travaux que nous aimions étaient ailleurs, plus créoles, comme ceux de Martin Stokes, Tia DeNora, etc.

Il me semble qu'un projet critique peut se forger dans le fait d'être attentif à cette dimension. Les perspectives d'Isabelle Stengers et Philippe Pignarre dans *La Sorcellerie capitaliste, pratiques de désenvoutement*¹¹⁹ ouvre ce genre de possibilité critique. En puisant dans l'héritage

¹¹⁹ Stengers, I. & Pignarre, P. (2007). *La Sorcellerie capitaliste, pratiques de désenvoutement*. La Découverte.

des féminismes américains et en actualisant la notion de *Yearning* développée notamment par Bell Hooks¹²⁰. « *Noces du devenir et de la critique : savoir que l'on ne critique pas au nom de quoi que ce soit, mais dans le mouvement même où l'on devient capable de penser et sentir autrement* »¹²¹.

Par ailleurs, la relecture de ces travaux dans le cadre de ce mémoire d'HDR, m'a aussi questionné sur les relations entre les entreprises critiques développées dans les universités du Nord et les horizons normatifs naturalisés qu'elles risquent de porter¹²². La critique post-coloniale et décoloniale sur la traduction des concepts, leur relativité, la réflexion sur un usage à portée généralisante pourrait nous mettre en garde et nous invite à ne pas « perdre le monde » au motif de sa « globalisation »¹²³. Cette perspective n'invite pas à se défaire de tout horizon normatif, mais de l'assumer comme situé et discutable. C'est par exemple le chemin que Dipesh Chakrabarty nous invite à prendre. Dans la recension que j'avais consacré à *Provincialiser l'Europe*¹²⁴, j'ai essayé de clarifier cette posture et de resituer le débat sur les *postcolonial studies* qui a rebondi récemment de manière extrêmement violente dans l'espace public¹²⁵. Chakrabarty énonce à plusieurs reprises sa méfiance vis-à-vis d'un universalisme moral en sciences sociales et la nécessité de faire apparaître des singularités, il opère également une mise en garde importante : « provincialiser l'Europe » ne veut pas dire faire l'apologie politique du relativisme culturel ou tenter de produire des histoires indigénistes ou ataviques, le projet réside bien dans la tentative scientifique de montrer la complexité et la radicale hétérogénéité du monde. Pour autant, cela ne signifie pas renoncer *in fine* à défendre politiquement un horizon

¹²⁰ Hooks, B. (2015). *Yearning : Race, Gender and Cultural Politics*. Routledge.

¹²¹ Pignarre, P. & Stengers, I, *op. cit.*, 71.

¹²² Il faut signaler l'importance d'Immanuel Wallerstein et la façon dont « le système monde » a été travaillé depuis les Suds et en collaboration avec de nombreux·ses chercheurs et chercheuses et de ces universités. Une notion retravaillée par A. Mattelart, notamment dans la Communication monde.

¹²³ D'autant que comme l'a très bien montré depuis longtemps Armand Mattelart, cette description d'un monde comme « globalisé » porte une charge idéologique forte.

¹²⁴ Da Lage, É. (2011). Comment dire les singularités du monde ? *EspacesTemps.net*.

¹²⁵ Voir les nombreuses tribunes publiées après l'assassinat de Samuel Paty, ainsi que les prises de paroles politiques du Président de la République et du Ministre de l'Éducation nationale sur la responsabilité des sciences sociales dans l'émergence d'idéologies « séparatistes ».

Lors de l'assassinat de Samuel Paty j'étais en train de faire cours sur l'affaire Rushdie avec mes étudiant·es de licence et j'ai reçu de plein fouet les accusations de « complicité » des SHS, pour la première fois, mes étudiant·es m'ont vue tremblante devant l'une de leur remarque : après le meurtre on s'est demandé si pourriez encore faire ce cours. Entre les injonctions à ne plus enseigner les études post-coloniales et le caractère inflammable de la question de l'Islam, la facilité avec laquelle les discussions dans le cadre d'un cours peuvent être transformées sur les réseaux sociaux, nous sommes en effet sur des lignes de crêtes étroites.

normatif orienté vers la démocratisation radicale de nos espaces de discussion et de décision, ni au projet d'un universel de traduction¹²⁶.

Cette mise en garde permet de relire de manière critique les ouvrages génériques consacrés ces dernières années aux études post-coloniales. En effet, les critiques majeures à l'encontre des théories post-coloniales reposent sur leurs conséquences politiques. Jean-Loup Amselle par exemple, opère cette réduction de positions scientifiques à des positions politiques en les présentant comme inéluctables¹²⁷. Pourtant la politique est bien affaire de luttes, de rapports de force. Cette traduction ne peut s'opérer que via certaines médiations. Si en France par exemple, les théories post-coloniales ont été mobilisées par des groupes comme les Indigènes de la République, ceux-ci ne portent pas, par essence, ce type de positionnement et les théories post-coloniales sont loin de se réduire aux traductions et réductions politiques que ce parti effectue. Cette clarification paraît salutaire alors que le débat intellectuel en France autour de la question post-coloniale se confond avec celui, politique, du républicanisme. Cette confusion laisse entrevoir le peu de recul et d'analyse de la circulation entre production du savoir, espace public et politique dont font preuve les tenant·es de cette thèse.

Dans un autre registre, la portée de l'usage de W.E.B. Du Bois par Paul Gilroy dans sa description de la double conscience, puis son propre retour critique sur *l'Atlantique Noir*¹²⁸ qui permet de percevoir la validité historiquement située de son travail, présentée par François Debruyne dans notre article commun, me paraît à ce propos salutaire.

Une autre piste pourrait être celle ouverte par Anna Tsing de considérer le type particulier de diversité que l'exploitation coloniale et capitaliste des musiques du monde a créé, une *diversité contaminée*¹²⁹. Anna Tsing nous invite à considérer cette diversité, et les imprévus de vie et de création qui se déploient dans les ruines produites par le capitalisme d'extraction. Elle revendique avec d'autres le terme de plantatiocène¹³⁰ qui lui permet de décrire le type d'industrialisation, d'exploitation et d'extraction qui a présidé à la mise en coupe de la forêt

¹²⁶ Voir les positions défendues par Souleymane Bachir Diagne dans Diagne, S.-B. & Amselle, J.-L. (2018) *En quête d'Afrique(s) : universalisme et pensée décoloniale*. Albin Michel.

¹²⁷ Amselle, J.-L. (2008) *L'occident décroché, enquête sur les post-colonialismes*. Stock.

¹²⁸ Gilroy, P. (1993), *op. cit.* ; Gilroy, P. (2011). *Darker Than Blue. On the Moral Economies of Black Atlantic Culture*. Harvard University Press. Pour une lecture du passage de l'un à l'autre voir l'analyse de François Debruyne dans Da Lage, E. & Debruyne, F. (2015), *op. cit.*

¹²⁹ Tsing, A. (2017). *Le champignon de la fin du monde, sur les possibilités de vivre dans les ruines du capitalisme*. La Découverte.

¹³⁰ Terme alternatif à anthropocène qui permet de prendre en considération à la fois le mode de production capitaliste et standardisé et l'histoire coloniale de ce mode de production.

américaine dans l'Oregon. Dans cette forêt épuisée s'agencent des formes de vie, des formes de liberté également se ménagent chez les cueilleurs d'un champignon précieux allié des pins tordus.

Bien différemment, dans la fracture coloniale et capitaliste, portée par une conception de la diversité culturelle comme « ressource naturelle » à protéger et exploiter dans un même temps¹³¹, des agencements imprévus ont vu le jour, autorisant des échappées de création et des solidarités entre artistes et musicien·nes à la croisée des mondes.

Enfin la dernière piste que nous pourrions dresser concerne l'analyse des mondes des musiques du monde comme « territoires circulatoires », notion développée par Alain Tarrus pour comprendre comment des territoires peuvent être organisés par la circulation des personnes et des biens, décrire les savoir circuler et faire circuler, accueillir et organiser les rencontres. Ces savoirs sont aussi ceux des artistes qui doivent composer avec des frontières de plus en plus fermées, des entrepreneurs et entrepreneuses de spectacles qui doivent ménager la confiance des multiples intermédiaires nécessaires à l'obtention des visas. Cette notion permet aussi de replacer la question de l'hospitalité au cœur des analyses sur les mondes de l'art. Hospitalité à des publics, des artistes en transit, des équipes artistiques, une hospitalité très variable malgré l'importance de la circulation dans les mondes de l'art.

Da Lage-Py, É. (2003). Les collections de disques de musiques du monde, entre patrimonialisation et marchandisation. *Culture et Musée*, 1, Actes Sud.

Da Lage, E. & Debruyne, F. (2015). Les refrains de la mondialisation, *Réseaux*, 92, La Découverte, 115-142.

Da Lage É. & Debruyne F. (2013). Musique et perspectives critiques à l'ère des industries créatives, *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, 14(3A), p. 69-80.

Bullich V. & Da Lage E., Debruyne F., Matthews J., Perticoz L., Vandiedonk D., avec la participation de Viale A. (2011). Diversité culturelle et secteur musical. Dans *Diversité et industries culturelles* (sous la dir. de P. Bouquillion et Y. Combès), L'Harmattan, p. 167-202.

Da Lage E. & Debruyne F. (2011) Les formes de la mobilisation contre le piratage au Mali : quand les artistes de la diaspora expérimentent leurs tactiques locales. Dans *Piratages*

¹³¹ Lors de l'ANR conduite par Philippe Bouquillion, « Des théories des industries culturelles et éducatives aux théories des industries créatives », Claire Oger et Sarah Labelle ont analysé les rapports de l'UNESCO consacrés aux industries créatives et ont mis en évidence le paradigme de la « ressource » appliqué à la diversité. La diversité culturelle apparaît comme une ressource valorisable, à la fois à préserver et conserver via des programmes conservationnistes, et à exploiter via le développement de la protection intellectuelle et du droit d'auteur, la structuration de filières économiques locales. Voir notamment Oger, C. & Labelle, S. (2019, octobre). *Hybridations et traces de tension dans le discours de l'Unesco sur la culture et la créativité*. Communication au séminaire « Industries créatives, culture, savoirs, territoires », co-dirigé par Bouquillion P. et Combès, Y. Observatoire des mutations des industries culturelles, MSH Paris Nord.

audiovisuels, les voies souterraines de la mondialisation culturelle (sous la dir. de T. Mattelart),
INA - De Boeck, pp. 27-50.

1.5. Musique et culture de l'écoute

Pourquoi ne pas travailler sur la danse puisque vous êtes danseuse ? Cette question m'a été posée par un éminent musicologue, alors directeur de l'UFR « Arts et culture » de l'Université de Lille, dans lequel j'ai enseigné longtemps.

Cette question dans le contexte de tensions récurrentes dont l'Université est régulièrement le théâtre était une attaque directe à la légitimité de mon savoir qui ne passait pas par une pratique d'un instrument, ni de connaissance musicologique.

Les questions sur mon rapport à la musique, surtout au début de mon travail de recherche, je les ai souvent entendues dans le champ académique. Mes premières expériences à l'université se sont déroulées dans une UFR « Arts et culture » dans laquelle les formations à la médiation culturelle et aux métiers de la culture, pluridisciplinaires, mais portées majoritairement par des chercheurs et chercheuses en S.I.C.¹³², voisinait avec les formations disciplinaires en études théâtrales, musicologie et études cinématographiques. La collaboration avec les musicologues a été particulièrement difficile et s'est toujours heurtée à une hiérarchie implicite entre savoirs dit des « humanités » – philosophie et musicologie, éventuellement une histoire classique des œuvres et compositeurs, et aujourd'hui, des compositrices, et ceux impurs des « sciences sociales » qui plus est, ceux de chercheurs et chercheuses, qui, comme moi, François Debruyne ou Laurence Allard, travaillaient sur les industries culturelles, la pop culture, les cultures fans¹³³.

Il me semble que cette hiérarchisation des savoirs va de pair avec la hiérarchisation des rapports à la musique et des formes d'autorité associées y compris dans les mondes de la recherche. « Composer-Interpréter-Écouter » est depuis longtemps attaché au partage classique entre activité et passivité.

Dans la foulée du développement en France des études sur les musiques populaires, du succès du travail d'Antoine Hennion sur la *Passion musicale*, les travaux en sociologie de la musique se sont intéressés à l'expérience d'écoute, revalorisant certaines formes d'attachement et d'attention, souvent les plus intensives, fans ou amateurs, et permettant de considérer l'écoute comme une activité, et une capacité, y compris à se laisser agir par la musique. Cette

¹³² La formation a été créée à l'initiative de Pierre Delcambre, rejoint par Michèle Gellereau.

¹³³ Je souris encore en repensant à un conseil d'UFR où l'on nous fit le reproche (collectif malgré la diversité de nos travaux...) de nous intéresser davantage à la « petite culotte de Madonna » qu'aux questions « sérieuses » posées par les musiques « sérieuses ».

valorisation de l'écoute comme activité à étudier, s'est autonomisée de l'étude, plus classique en sociologie, du goût et de ses déterminations sociales.

L'une des dimensions peu travaillée en France reste la hiérarchisation sexuée des pratiques d'écoute, qu'elles soient rapportées aux genres écoutés, et aux types de savoir constitués dans l'écoute ainsi que leur mobilisation publique. C'est à ce type de hiérarchisation que la sociologue britannique Tia DeNora¹³⁴ s'attaque en choisissant de cadrer son terrain à partir de pratiques d'écoute féminines et en œuvrant à mettre à jour la variété des formes d'appréciation de la musique comme « bonne ».

C'est dans ce contexte que j'ai développé, à la sortie de ma thèse, en collaboration avec François Debruyne et David Vandiedonck¹³⁵, un travail sur l'écoute, inspiré d'abord par le travail d'Antoine Hennion. Cette période de recherche a été aussi une période de grande joie, prise dans le travail collectif, la créativité méthodologique et la participation à l'ouverture en France d'un mouvement collectif de recherche sur l'écoute musicale, alors peu explorée dans les sciences sociales. La question de l'écoute, de sa publicité, mais aussi de la mise en scène de soi comme auditeur ou auditrice engagée dans des expériences musicales et para-musicales¹³⁶ reste l'un des fils rouges de mon travail de recherche et d'enseignement.

1.5.1. Cartographie des pratiques : de la salle de TD à la recherche

Nos enquêtes sur les pratiques amateurs doivent beaucoup à un dispositif pédagogique que David Vandiedonck¹³⁷ et moi, qui partageons un TD ensemble, avons mis au point. Pour faire saisir aux étudiant·es l'importance des médiations, et plus particulièrement celle des dispositifs socio-techniques d'écoute (chaîne Hi-Fi, autoradio) des conditions matérielles d'écoute autant que les sociabilités et temporalités. Nous avons demandé aux étudiant·es de nous dessiner des cartes de leur pratique d'écoute. Ces cartes se sont révélées être un matériau passionnant pour

¹³⁴ DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.

¹³⁵ Voir le numéro de la revue MEI que nous avons coordonné et qui réunissait Antoine Hennion, Peter Szendy, nos textes, un extrait du roman de Nancy Huston et qui ouvrait la question de la recherche sur l'écoute. Voir Da Lage-Py & Vandiedonck, D. (2002). Introduction : Musique interpréter l'écoute. *MEI*, 17, pp 7-13.

¹³⁶ Sur le para-musical, voir par exemple le travail mené avec François Debruyne, à la demande de Saskia Cousin, sur les campings de festival. Voir Da Lage, E. & Debruyne, F. (2016). Les campings de festival, Topos et Ethos des festivaliers. Dans *Habiter le campement* (dir. Claire Davis). Actes Sud/cité de l'architecture et du patrimoine, pp. 102-121.

¹³⁷ Je remercie David Vandiedonck pour la grande créativité méthodologique et le plaisir que nous avons eu à enseigner ensemble, nous préférions doubler nos heures, mais être ensemble face aux étudiants plutôt que de nous répartir les séances. Nous imaginions de petites performances pour engager les étudiant·es dans les cours, ma pratique pédagogique actuelle est encore marquée par une manière de réfléchir aux formes de la transmission issue de cette époque.

entrer dans les pratiques d'écoute des étudiant·es qui, prenant appui sur leur carte faisaient apparaître des valeurs, des territoires esthétiques et sociaux. Nous avons donc décidé de creuser cette méthode d'enquête qui nous semblait ouvrir des espaces intéressants de co-construction du sens des pratiques d'écoute avec les auditeurs et auditrices. Ce travail a donné lieu à plusieurs publications et une collaboration avec l'Opéra de Lille pour étudier les grands amateurs et amatrices.

Lors de nos lectures croisées d'Antoine Hennion, il nous a semblé que si son travail avait une portée théorique indéniable, les résultats empiriques et les méthodologies d'enquête étaient en revanche souvent en deçà de l'ambition affichée. En effet, la difficulté dans le type d'approche développée par Hennion dans *La Passion Musicale* est de « faire apparaître le réseau », et de considérer l'environnement social, culturel et politique. Dans nos thèses respectives, François Debruyne, David Vandiedonck et moi avons déjà relevé cette difficulté, doublée de celle de ne pas déconnecter ce réseau des environnements sociaux, politiques, économiques. D'autres préoccupations étaient déjà largement présentes dans nos travaux de thèse, premièrement la nécessité de ne pas isoler les pratiques musicales d'autres mondes sociaux et deuxièmement celle de dépasser le risque de proposer des *continuums* de pratiques, sans rendre compte des ruptures, des tensions... Plutôt que réseau, j'avais d'ailleurs utilisé dans ma thèse le concept de « constellation » pour lui donner une profondeur historique et critique, Antoine Hennion reprend à Norbert Elias celui de « configuration ».

Nous avons tenté de répondre à ces problèmes par une méthodologie d'enquête particulière qui consistait à demander aux amateurs et amatrices de produire des cartographies de leurs *pratiques musicales*. A partir des cartes réalisées nous menions ensuite un entretien non directif dans lequel les amateurs et amatrices explicitaient leur travail cartographique. Nous avons travaillé avec des étudiant·es de licence inscrit·es en option médiation musicale et avec les grand·es abonné·es de l'Opéra de Lille, nous n'avons pas réalisé le troisième terrain que nous envisagions avec des animateurs et animatrices bénévoles de radio associatives locales. J'ai été absorbée par d'autres terrains d'enquête et les responsabilités pédagogiques au sein de l'UFR. Deux éléments m'ont accompagnée tout au long de ce travail et ont contribué à construire mes orientations scientifiques à long terme. Le premier porte sur la question de la réflexivité des amateur·rices et plus largement des actrices et acteurs sociaux. Le second sur la question du dispositif et de la place du sujet.

a. La réflexivité

A travers les cartographies, il s'agissait pour nous, grâce à la formalisation des formes particulières de relation à la musique effectuées par les amateurs et amatrices elles-mêmes, « de tenter d'explorer des formes possibles d'investigation, auprès et avec des auditeurs, qui favorisent une réflexivité prolongeant la perspective d'A. Hennion qui invite le sociologue à “prendre au sérieux l'amateur”, acteur inventif et réflexif. Cependant l'appel à la réflexivité peut n'être qu'une injonction contreproductive ou un vœu pieu si l'on considère cette posture comme allant de soi, comme une activité transparente. Le recours à la carte et à l'explicitation des parcours qui la traversent permettait de mettre les enquêtés dans une “disposition réflexive” (...) Les cartes que les auditeurs produisent se présentent comme une médiation visuelle rendant intelligible une suite de toponymes corrélés. Cette médiation visuelle devait nous permettre de décrocher de la logique du récit, et de ne pas rester bloqué sur la métaphore du réseau-insécable-de-pratiques-spatialisées. La carte se présente bien ici, telle que la définit a minima C. Jacob, comme “une interface entre le sensible et l'intelligible, fixant par des moyens graphiques élémentaires des instructions de parcours et d'orientation. »

Alors que le récit déploie l'information linéairement, contraignant l'enquêté comme l'enquêteur a un travail globalisant de recomposition a posteriori (et où l'enquêteur a seul la main pour produire in fine le sens de l'énoncé) la carte offre dans sa surface synoptique une synthèse de tous ces éléments dispersés, elle les articule dans un espace de représentation simultanée. La carte est traversée par le récit au cours de l'entretien, mais la linéarité du récit se déploie dans un système de relations stabilisées par la carte (relations spatiales, relations symboliques...). La carte projette une topographie de l'espace musical dans la synchronie du régime de l'image alors que le récit relie ces données par son fil conducteur linéaire et temporel. Sur la carte, il n'est plus de parcours privilégié ni de déroulement narratif imposé et figé. La carte déconstruit le récit en permettant des parcours multiples. »¹³⁸

b. La question du dispositif et la place du sujet

Dans *Les figures de l'amateur*, Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart¹³⁹ proposent de déporter notre regard du sujet (même décentré tel qu'il apparaît à la lumière des

¹³⁸ Da Lage, E. & Debruyne, F., Vandiedonck, D. (2007). Explorations cartographiques des pratiques musicales. Dans Gellereau, M. (dir). *Approches des questions culturelles en sciences de l'information et de la communication*. Université de Lille.

¹³⁹ Hennion, A. & Sophie Maisonneuve, S., Gomart, E. (2000). *Les figures de l'amateur, formes objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. La Documentation française.

travaux de l'ANT) pour le porter sur les dispositifs sociaux techniques de la passion et de saisir par là « la mise en réseau des subjectivités ».

Ce détour permet de clarifier ce que l'on entend par « dispositif ». Le terme fait référence aux travaux de Michel Foucault il le désigne comme « *un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments (...). Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante (...), ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force (...). C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux* »¹⁴⁰.

Chez Foucault l'analyse des dispositifs permet de comprendre comment « *le pouvoir prend forme dans nos sociétés contemporaines et comment il parvient à produire du réel, des domaines d'objets et des rituels de vérité* »¹⁴¹. Il détaille ainsi des formes de savoir-pouvoir. Les utilisations de Foucault conduisent souvent à une lecture du pouvoir coercitif des dispositifs.

Pour Antoine Hennion, il est toutefois possible de faire une lecture ouverte de cette notion à partir des travaux de Foucault en mettant l'accent sur le caractère productif du dispositif. Il s'appuie sur le fait que pour Foucault « *il faut cesser de décrire les effets du pouvoir en termes négatifs* », pour souligner que « *le véritable pouvoir des dispositifs tient à leurs capacités à faire émerger une prolifération de compétences* »¹⁴².

Les cartes ou schémas figurent et montrent aussi les désirs d'autonomisation, les désirs de se « constituer comme » et les tactiques et stratégies mises en œuvre pour y parvenir. Cela nous a permis de « *reformuler la question de l'identité musicale, généralement prise dans une dialectique identitaire structurée autour du couple collectif/individu et ses différentes articulations. Or, la dichotomie individu/collectif se dilue dans les cartes, elle n'est pas reprise en tant que telle alors que les registres de l'intimité/publicisé sont eux mobilisés, le collectif et le social sont disséminés. La musique est socialisée, technicisée bien sûr, mais elle permet aussi une articulation entre le plaisir, les manières de faire et d'utiliser tout à fait intimes, les*

¹⁴⁰ Deleuze, G. (1989). Qu'est-ce qu'un dispositif ? Dans *Michel Foucault philosophe*. Seuil, pp. 185-195. Voir aussi Leclerc, S. (2004). *Abécédaire de Michel Foucault*. Vrin. 38.

¹⁴¹ Deleuze, G., *idem*.

¹⁴² Hennion, A. & Maisonneuve, S., Gomart, É. (2000), *op. cit.*, 168.

dispositifs sociaux-techniques, les cadres idéologiques et sociaux de la construction identitaire (par exemple le caractère marchand ou non marchand de la musique est souvent présenté comme structurant dans les modes de rejets ou d'appropriation de la musique). Ces articulations sont figurées à travers la diversité des points fixes dessinés sur les cartes, mais également à travers les relations construites entre eux. Les flèches en pointillés, en traits pleins, coupées par des barrages imaginaires, figurant des échanges symboliques, incarnés dans des objets, des déplacements... disent les tentatives pour se définir de manière relationnelle. Davantage qu'une question de simples interactions de sens entre la musique et un sujet, nous sommes plutôt amenés à questionner les manières dont le "sujet" balise son univers. Pour cela les amateurs mêlent eux-mêmes le registre de l'action et de la passivité de la contrainte et de leurs ruses à celui de leurs actions et inventions stratégiques, le consommateur/usager rusé se faisant aussi acteur stratège. »¹⁴³.

Par exemple, dans l'un des entretiens une étudiante présente la ville comme le lieu d'un flux musical généralisé qui contraint son écoute et qui la dérange, en réaction elle se construit une bulle endogène lieu de la maîtrise musicale à l'aide d'un baladeur et d'une organisation maîtrisée de la musique chez elle. Cette description correspond à ce que Michael Bull analyse dans *Sounding out the city : personal stereos and the management of the everyday life*¹⁴⁴, mais sur les cartes nous pouvons voir aussi se déployer les barrages, les espaces de tri, toujours plus ou moins poreux... Les ruses d'auditeurs et auditrices se racontent à partir de ces éléments qui viennent affiner les entretiens. Les entretiens permettent également de voir que dès que la maîtrise devient possible grâce à un stock, un lieu propre, elle peut donner lieu à des décisions et des stratégies (mise en condition par la musique, utilisation de la musique, recherche de moment de plaisir musical... partagés ou non, mais décidés et maîtrisés).

Par leur hétérogénéité, mais aussi par les postures croisées dans chacune des cartes, celles-ci nous livrent un panorama de la diversité des postures plus ou moins articulées. Surtout les écoutes se trouvent prises dans leurs espaces, situations, débordent de la temporalité des morceaux écoutés, les cartes peuvent aussi faire place aux récurrences, et aux souvenirs.

¹⁴³ Da Lage & E., Debruyne, F., Vandiedonck, D., *opus cit.*

¹⁴⁴ Bull, M. (2000). *Sounding out the city : personal stereos and the management of the everyday life*. Berg. Pour une discussion plus fine des porosités de cette « bulle », voir Pecqueux, A. (2010). Paris à l'oreille. *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, pp. 593-607.

L'articulation entre la publicité de son écoute et les espaces de l'intimité en musique s'y trouvaient également explicités.

Ces incursions collectives dans les pratiques amateurs et amatrices nous ont permis de travailler d'affiner notre rapport aux travaux d'Antoine Hennion, de prendre part aux travaux qui se développaient sur les amateurs et amatrices, et de tester, avec beaucoup de plaisir des méthodologies innovantes. Ce bricolage entre pratiques pédagogiques et de recherche a constitué un moment de travail collectif qui m'a portée, ouvert des possibles et surtout permis d'explorer la grande liberté méthodologique propre aux Sciences de l'information et de la communication. Elle nous a permis d'éprouver l'importance d'une réflexivité partagée, qui ne se limite pas à celle que nous, en tant que chercheuses et chercheurs, nous pouvions déployer dans nos propres activités de recherche.

A partir de ce travail sur l'écoute, plusieurs travaux se sont déployés d'abord avec les grandes amateur·rices d'Opéra¹⁴⁵, et ils se sont déployés au-delà de l'écoute de la musique proprement dite.

J'ai par exemple travaillé à partir de l'écoute sur deux contrats. Le premier était lié au développement d'une application de *streaming* d'audio-livre en bibliothèque à partir d'une méthodologie d'auto-ethnographie d'amateur·rices d'audio-livres¹⁴⁶, couplée à l'analyse socio-sémiotique des plateformes numériques développées par les bibliothèques. Le second à une application d'écoute d'extraits d'une littérature *in situ*. Dans les deux cas, la prise par l'écoute a permis un pas de côté par rapport aux analyses habituelles de l'audio-livre comme objet de « substitution » au livre et donc appréhendé comme une « sous-lecture ».

Enfin, j'ai pu réinvestir ce travail d'exploration de la question des conditions d'écoute et de sa performance publique et semi-publique, sur celle du plaisir et des conditions de « l'enchantement », sur la production de soi en musique, dans mon travail de terrain à Grande-Synthe.

¹⁴⁵ Da Lage, E. & Debruyne F., Vandiedonck D. (2006). The public of Lille Opera: how do the music lovers perform their love. *Culture and Communication Proceedings of the International Association of Empirical Aesthetics*. IAEA.

¹⁴⁶ Voir le rapport de recherche : Da Lage, E. & Kovacs, S., Sevin, E., Thiault, F., David Vandiedonck. (2017). *Bibliostream: une occasion de repenser la médiation du livre audio en médiathèque*. [Rapport de recherche] Université de Lille.

Da Lage-Py, E. & David Vandiedonck. (2002). Introduction, Questions de terrain. *Etudes de communication*, n°25, pp. 7-14.

Da Lage-Py, E. & Vandiedonck, D. (2002). Introduction : Musique interpréter l'écoute. *MEI*, 17, pp 7-13.

Da Lage, E. & Debruyne, F., Vandiedonck, D. (2007). Explorations cartographiques des pratiques musicales. Dans Gellereau, M. (dir). *Approches des questions culturelles en sciences de l'information et de la communication*. Université de Lille.

Da Lage, E. & Kovacs, S., Sevin, E. (2019). Le livre audio en bibliothèque de lecture publique : formes de médiation et formes de prescription d'un support mineur. Dans Ribac, F. (dir). *La prescription culturelle en question*. Territoires contemporains – nouvelle série, 11. Disponible sur : <http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/prodscientifique/TC.html>.

Da Lage, E. (2019). En quête d'asiles. Une enquête sur les pratiques musicales des exilé.e.s sur le camp de la Linière, Grande-Synthe, France. Dans Damon-Guillot, A. & Bachir-Loopuyt, T. *Une pluralité audible*. PUF.

Da Lage, E. (2019). Fieldwork turning blind eyes. Dans Le Marec, J., Perrier, V.-J. (dir.). *Knowledge from precarity and mobility*, à paraître.

Da Lage, E., (2019). Making "Musical Asylum" and opening paths of imagination of migration in transit. Dans *Keep it Simple, Make it Fast! Gender, differences, identities and DIY cultures*, KISMIF, à paraître.

Da Lage, E., (2016). La musique et le temps. Dans C., Agier, M., Lequette, S., & Vergos, L. D. (2016). *Décamper! La Découverte*, pp. 120-126.

Da Lage, E. & Debruyne, F. (2016). Les campings de festival, Topos et Ethos des festivaliers. Dans *Habiter le campement* (dir. Claire Davis). Actes Sud/cité de l'architecture et du patrimoine, pp.102-121.

2. Penser à partir des attachements

J'ai eu l'occasion de travailler sur des formes « d'attachements »¹⁴⁷ différentes, notamment grâce à Michèle Gellereau qui m'a associée à ses projets et contrats. Nous avons, dans le temps long des collaborations, trouvé des formes de complémentarité, et elle m'a beaucoup appris sur le terrain, s'avancant en négociant avec les différent·es acteur·rices de la recherche en recherchant appui, validation collective, en prenant soin de ne pas écraser les situations et relations sous des postures d'autorité et d'expertise. Jeune chercheuse sur le terrain lors de nos premiers contrats, j'ai trouvé ces méthodes très déroutantes, mais j'ai rapidement compris que la confiance en elles et en eux que les acteur·rices de la recherche y développaient était précieuse.

Nos premières collaborations m'ont entraînée avec plaisir sur la question de l'habiter et de la ville, occasion pour moi de « traduire » mes concepts et méthodes¹⁴⁸.

Ces contrats m'ont aussi permis de reprendre le travail avec les amateur·rices de musique pour les inscrire dans des perspectives peut être plus générales. Qu'est-ce que participer à la vie publique ? Quelles sont les articulations entre nos expériences culturelles, que ce soit dans le champ de l'art ou de la culture de manière plus générale, et la qualité de notre vie publique ? Ces questions se sont aussi structurées dans le dialogue avec les collègues nouvellement recruté·es au département Culture, et particulièrement Cédric Terzi, avec qui j'ai partagé quelques années un séminaire de recherche de Master 2 et de longues soirées de discussions parfois animées !

Ces problématiques se sont donc nouées pour moi à partir de plusieurs terrains d'enquête qui m'ont amenés à questionner des expériences publiques de la ville et à développer une préoccupation pour la prise en compte et la reconnaissance de la créativité logées dans les pratiques des participant·es « ordinaires » ou presque – pas spécialement militant·es ni occupant des « fonctions publiques » – mais suffisamment engagé·es et attaché·es à leur territoire, à la vie culturelle qui l'anime et le constitue pour y accorder de l'attention. Quel type de considérations, de place leur est-elle reconnue à la fois dans la recherche, mais également

¹⁴⁷ Sur la notion d'attachement, voir Hennion, A. (2004). Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. *Sociétés*, 85(3), pp. 9-24.

¹⁴⁸ J'avais hésité à la sortie de Sciences Po Bordeaux à entamer un master d'urbanisme. Ces opérations de traduction entre approches communicationnelles des pratiques musicales amateurs aux pratiques urbaines et modes d'habiter la ville en s'y attachant, a été présentée lors d'un séminaire de travail du laboratoire GERiCO en 2008. Cette partie s'inspire de cette communication.

dans différents dispositifs d'organisation de la participation à la vie culturelle, et dans les discours « stratégiques », qui mettent en scène la transformation urbaine et, à travers la transformation urbaine, le changement social, culturel et technologique.

Ces questions très générales animent en partie le choix même des opérations de recherche que j'ai menées et le type de regard que j'ai porté sur les situations rencontrées, il serait faux de laisser penser qu'elles leurs préexistent entièrement. Au contraire elles sont plutôt le fruit d'articulations entre des « terrains d'occasion », des choix délibérés, des problématiques qui émergent des situations rencontrées.

2.1. De la musique à la ville, des cartes aux parcours

En 2003, le département du Nord a confié à Michèle Gellereau un travail d'évaluation d'outils « d'engagement » des habitant·es de différentes villes fortifiées du Nord de la France, de la Flandre, du Sud des Pays-Bas dans un projet de mise en relation de ces territoires. La perspective du projet européen Interreg était de « *de révéler l'identité d'un territoire transnational sur la base d'une géographie, d'une histoire et d'une culture communes et de susciter ainsi le désir chez les acteurs de l'aménagement de ce territoire de développer des projets partagés. Cette démarche vise à promouvoir sur le long terme un partenariat entre les villes dans une perspective de développement durable* »¹⁴⁹.

Michèle Gellereau m'a proposé de la rejoindre pour ce travail et nous sommes intervenues sur l'une des propositions, portée par le C.A.U.E.¹⁵⁰, de développer des outils pour co-construire avec les habitant·es des « carnets de ville ». Il nous est vite apparu que les outils avaient été construits à partir d'une conception extrêmement déterministe des pratiques urbaines et de l'attachement. L'objectif du C.A.U.E. était en quelque sorte de « faire prendre conscience » aux habitant·es et aux élu·es des différentes villes du réseau que l'urbanisme marqué par les fortifications engendrait des pratiques urbaines spécifiques. Dans un deuxième temps, les

¹⁴⁹ Le projet Septentrion (2003-2007) réunit dix-neuf villes fortes du nord de la France, de Belgique et du sud des Pays-Bas et trois structures - le CAUE du Nord, le Centre Interdisciplinaire de Recherche comparative en sciences sociales et Espace Environnement - regroupées autour du Département du Nord, chef de file, pour mener conjointement des actions dans le cadre d'un programme européen de coopération, Septentrion, chargé d'étudier l'empreinte urbaine et le développement des territoires dans le respect du patrimoine et de l'environnement. Voir : <https://www.s-pass.org/fr/portail/114/apropos/index.html>.

¹⁵⁰ Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement, les CAUE sont des organismes investis d'une mission d'intérêt public, nés de la loi sur l'architecture du 3 janvier 1977. Ils ont pour objectif de promouvoir la qualité de l'architecture, de l'urbanisme et de l'environnement dans le territoire départemental.

habitant·es devaient être amené·es à développer un sentiment d'appartenance au territoire eurorégional. Les outils envisagés s'appuyaient sur une méthode dite « de pédagogie active », des jeux de pistes dans les traces des anciennes fortifications permettaient aux animateurs et animatrices du C.A.U.E. de développer des petits cours sur l'histoire de l'architecture fortifiée et de leurs conséquences dans les pratiques urbaines contemporaines des habitant·es.

2.1.1. Repartir des pratiques

Il était clair pour nous que la question du sentiment d'appartenance ne pouvait être envisagée de manière aussi déterministe. Notre premier mouvement a été de nous demander comment, à partir de la proposition de jeu piste, nous pouvions remettre au centre de l'enquête les pratiques urbaines ni comme « déterminées », ni comme « déterminantes ». Notre objectif était de sortir d'une tentative d'explication causale de l'appartenance pour comprendre comment nos pratiques urbaines sont le lieu de développement de formes d'attachement à la ville.

Nous avons choisi de proposer aux habitant·es volontaires de construire leur parcours urbain et de nous l'expliquer, à nous ainsi qu'aux « expert·es » lors d'un entretien itinérant.

Nous avons lancé des appels à participation à l'aide des services Culture, Patrimoine ou Urbanisme des différentes villes parties prenantes du projet. Au plus nous rencontrions les habitant·es volontaires, au plus je voyais se déployer des pratiques sensibles, des engagements importants comme l'investissement dans des associations de quartier par exemple. Ils et elles mobilisaient des registres de connaissances importants qui mêlaient attachement affectif, démarche d'enrichissement et d'approfondissement pour participer à un projet. Or, ces qualités sont bien celles de « l'amateur·rice ». J'ai donc proposé à Michèle Gellereau de travailler la notion « d'amateur·e-habitant·e » ou « d'habitant·e-amateur·e »¹⁵¹ et de tenter un décloisement des recherches sur les pratiques culturelles.

¹⁵¹ À l'époque nous n'utilisons pas l'écriture inclusive, il serait d'ailleurs intéressant de reprendre cette enquête en y introduisant plus explicitement la question du genre. Voir le travail d'Anne Jarrigeon : Jarrigeon, A. (2016). En mouvement les signes. L'espace urbain à hauteur de talons. Dans G. Amar, M. Appel-Muller, S. Chardonnet-Damaillacq (dir.) *Le génie de la marche. Poétique, savoirs et politique des corps mobiles*. Hermann Editions. Aujourd'hui nous utiliserions sans doute « habitant·e amateur·e ».

2.1.2. Travailler la réflexivité

Le travail sur les cartographies des pratiques musicales avait permis de faire apparaître la nécessité de « mettre les participant·es » en condition réflexive. Les outils que nous avons proposés au C.A.U.E. reposaient sur le même souci de produire ces « dispositions réflexives ». L'exercice de cette réflexivité est loin d'être « naturelle », elle est difficile, comme dans notre demande de réalisation des cartes, nous avons été confrontés à la même difficulté pour les habitant·es à dire les pratiques, à l'impression de ne pas pouvoir tout dire dans le cadre du dispositif proposé.

Par ailleurs, dans un cas comme dans l'autre il n'était pas question de prétendre à la « transparence » de la méthodologie d'enquête, au contraire, la collaboration entre chercheur·se et participant·es de l'enquête apparaît de manière lisible dans le croisement des interprétations dans le moment de l'explicitation des parcours comme des cartes. Lors des visites effectuées avec les habitant·es par exemple, il nous fallait souvent relancer et encourager l'interprétation, ces interventions étaient en outre très variables d'une situation à l'autre en fonction du degré de formalisation déjà mis en œuvre par les participant·es. Ces méthodes pouvaient aussi rompre avec les représentations de la recherche, de la scientificité des démarches d'enquête, associées aux tours de magie interprétatifs des données réalisés dans le secret des laboratoires. Les rôles dans la production du savoir scientifique étaient autrement répartis que dans les enquêtes par entretiens classiques. La liberté des participant·es dans la production de la connaissance qui ne résultait n'a pas toujours été si facile à exercer pour elles et eux et à faire accepter par les commanditaires et partenaires de l'étude qui devaient resituer leurs savoirs experts.

2.1.3. Faire apparaître les compétences

Le dispositif d'enquête imaginé dans le cadre de ce projet permettait une reconnaissance des compétences pratiques des participant·es : l'amateur·e-habitant·e n'est plus réduit·es, dans cette perspective, à occuper une place fixe et limitée, qui est souvent la sienne dans les dispositifs participatifs : celle d'expert·e des usages, dans une chaîne de collaborations qui met en relation architectes, historien·nes, agent·es de développement culturel ou animateur·rice du patrimoine... Cette assignation à une place bien déterminée dans le dispositif risque de priver « *de tout pouvoir une société civile avide de participation en annihilant la possibilité*

d'émergence d'un espace public local »¹⁵². Tout en maniant une rhétorique de la coproduction, l'habitant est renvoyé à une maîtrise spécifique au côté d'autres expertises (techniques...). Finalement l'habitant·e « technicien·ne » ou « expert·e de ses usages » est intégré·e au projet, à une place qui évacue la question de la décision qui, elle, relève du politique et non de l'expert·e. Dans le cadre de la recherche c'est du processus interprétatif dont il est évacué. Au-delà de la question de l'association des amateurs et amatrices à la recherche, cette assignation à expertise particulière risquait d'empêcher la prise en compte de l'expérience culturelle dans son ensemble que peut-être la vie urbaine et que les termes « amateur » et « amatrice » permettent d'appréhender.

Les habitant·es amateur·es ont montré des « capacités à faire avec » la ville, en s'appuyant par exemple sur des éléments particuliers qui accentuent leur plaisir à la promenade, mais aussi en détournant parfois leurs chemins pour « errer », se laisser aller à la surprise de la découverte... Choisir un itinéraire moins direct pour passer à côté d'un jardin communautaire par exemple. Cette capacité à « faire avec » rejoint ce que nous avons montré des amateurs et amatrices de musique à partir des cartes.

En revanche, nous avons donné plus de place à un autre élément : la pratique de l'imagination comme une pratique centrale dans les parcours : les habitant·es amateur·es imaginent la ville « passée », « cachée », ou à venir à partir d'indices ou de traces. Dans les parcours, les notions d'indices et de traces ont constitué des pierres angulaires autour desquelles se sont déployés les récits, les questionnements, les commentaires des participant·es.

« Ces traces relevées par les habitants sont autant de supports au développement d'un imaginaire de la ville. A partir de ces indices (temporels, d'usages) les habitants élaborent des intrigues et des récits, sollicitent des précisions... Dans les formulations des habitants, il est possible de ressentir ce besoin non simplement de « savoir » ou « d'apprendre » des éléments susceptibles de répondre à leurs interrogations, mais aussi de se laisser porter vers l'imagination, d'enchanter en quelque sorte leur mémoire et leur savoir de la vie passée conçue

¹⁵² Nonjon, M. (2005). Les usages de la proximité dans le champ participatif. Dans Le Bart, C., Lefebvre, R. (dir.), *La proximité en politique*. PUR. 174.

aussi comme un réservoir d'intrigues et de récits (des voyages...). »¹⁵³

Ils et elles articulent, réagencent, et au final interprètent, au sens prédictif et propositionnel développé par Daniel Dennet¹⁵⁴, leurs expériences y compris médiatiques dans leurs pratiques urbaines. La mise en œuvre de cette compétence imaginative relève de la mobilisation, consciente ou non, d'une multitude de ressources culturelles et sociales et le dispositif d'enquête soutient ce travail de l'imagination.

En outre, ce que montre l'enquête du C.A.U.E. c'est que ce travail de l'imagination, entendu comme une pratique sociale, n'est pas le fruit d'individus dispersés¹⁵⁵. Il fait sens socialement, et il est également en quelque sorte une « coproduction », il se « fait avec » la ville (ses rues et bâtiments, ses sens interdits, son histoire...)¹⁵⁶.

2.1.4. La production de soi

Les parcours proposés et explicités, tout comme les cartographies de pratiques musicales, sont l'occasion d'une production et d'une performance de soi comme sujet situé, via ce travail de l'imagination, partagé dans la visite. Le dispositif que nous avons nommé « chemin de traverse » permettait aux amateur-es-habitant-es de se situer dans des récits collectifs, et de construire les leurs, plus ou moins fragmentaires ou linéaires.

¹⁵³ Da Lage, E. & Gellereau, M. (2005). *Interpréter la ville, Des outils de communication pour interpréter le territoire urbain*. Rapport de recherche pour le CAUE du Nord, Programme INTERREG IIIb Septentrion, Université de Lille3/CAUE du Nord.

¹⁵⁴ Dennett, D. C. (1990). *La stratégie de l'interprète le sens commun et l'univers quotidien*. Gallimard.

¹⁵⁵ Sur l'imagination comme pratique sociale, voir Appadurai, A. (2015). *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Payot et Castoriadis, C. (1999). *L'institution imaginaire de la société*. Seuil.

¹⁵⁶ Je voudrais insister sur cette compétence imaginative, car sa reconnaissance me paraît majeure dans le fonctionnement démocratique aujourd'hui : un exemple de l'aspect problématique de la reconnaissance de cette compétence est repérable dans la polémique qui a suivi la réalisation du court métrage de Claudio Zulian « L'avenir » tourné à Meurchin en 2004 et analysé par Saskia Cousin dans Cousin, S. & Da Lage, E., Debruyne, F., Vandidonck, D. (dir) (2008). *Les sens de l'usine*. Créaphis. Dans le film, des habitants de Meurchin s'expriment sur leur idée de l'avenir à Meurchin, le film de Claudio Zulian a déclenché une vive polémique lors de sa diffusion dans le village. Les critiques ont surtout concerné les premiers témoignages montrés qui émanent d'habitant-es dans des situations difficiles. Lors d'un débat public organisé l'un des détracteurs du film qui se présente comme un chef d'entreprise à la retraite rejette certaines paroles du film en ces termes : « *Les gens qui vivent des difficultés ne savent pas se représenter leur avenir. Le problème est que ces gens ne veulent pas aller travailler à la ville !* ». Claudio Zulian souligne la difficulté d'accès à l'espace public médiatique de ces paroles, représentations qui ne sont pas seulement de l'ordre du manque de relais médiatique, mais dans le fait qu'elles soient inentendables, leur disqualification passe par le déni de la compétence à s'imaginer son avenir.

2.2. Approche critique de la passion comme régime normatif de l'action

Lors des réunions avec nos partenaires institutionnels autour du projet Septentrion, notre approche des habitant·es-amateur·es a été accueillie avec enthousiasme, la représentante de la DRAC faisant un rapprochement avec le succès des « ambassadeurs de Lille 2004 » et proposant de créer un réseau « d'habitant·es-amateur·es » au sein des villes participantes à l'opération. Ce rapprochement fait entre un dispositif construit dans le cadre d'une recherche, certes appliquée, et un dispositif construit dans le cadre d'un projet culturel événementiel m'est apparue troublante à plus d'un titre et cette proposition m'a amené à me questionner dans au moins deux directions : la première sur l'injonction de plus en plus forte à l'amour de sa ville, de son quartier, qui prendrait forme avec la multiplication des dispositifs participatifs, le développement du registre de la proximité dans la gouvernance des territoires, les articulations entre culture et tourisme.

La question de l'attachement comme dimension de l'action citoyenne pouvait devenir une injonction normative à « la passion ». Encore une fois le secteur musical et plus largement des industries culturelles me fournissait un point de comparaison. Les industries musicales sollicitent et valorisent les engagements du « fan », par ailleurs premier consommateur. Il me semble que l'importance contemporaine accordée à la notion de l'identité comme construction individuelle et réflexive dans laquelle nos goûts ont une portée quasi instrumentale, peut permettre d'éclairer ce phénomène et le passage par la sociologie de la musique pouvait être, une fois de plus opérant.

En quoi cette « normalisation » peut-elle être ou doit-elle être envisagée de manière critique, et quelle « critique » peut-on tenter de formuler dans ce cas. Nos recherches s'inscrivaient-elles dans le processus de normalisation ou pouvaient-elles tenter de l'éclairer ? L'objectif pour moi et pour les chercheurs et chercheuses avec qui je travaillais alors, ne devenait plus seulement d'avancer théoriquement, mais de dégager une posture claire et satisfaisante éthiquement dans le cadre de contrats type Septentrion ou de recherche-action¹⁵⁷.

Ces questions ont été par ailleurs soutenues au regard de la conduite du projet en général et de notre difficulté à faire entendre la richesse d'une conception pluraliste de la participation. Dans

¹⁵⁷ Nous reprendrons cette question toutes les deux après plusieurs années de recherche et de contrat accumulés.

le cours du projet nous avons été mises en concurrence avec des cabinets de gestion de la participation spécialisés dans le design et le management des habitant·es.

2.2.1. Participez !!!

Il se trouve qu'au moment du contrat Septentrion j'étais également en train de travailler à une recherche avec les ambassadeurs de Lille 2004, *Capitale Européenne de la Culture* dans laquelle je montre que le dispositif participatif mis en place par Lille 2004 peut s'analyser comme un dispositif politique normatif.

Tout avait commencé au début des années 2000 par l'annonce d'un événement : Lille 2004, *Capitale Européenne de la Culture*, c'est un événement pensé comme tel : c'est à dire dans une perspective de changement radical. La ville métamorphosée, des espaces temps pensés comme autant de bulles anhistoriques devait nous libérer du poids de l'Histoire, et cela commençait par une révolution sensible : la ville s'est peu à peu teintée de rose fluo pour faire oublier un passé grisâtre et industriel. Rapidement je me suis mobilisée, comme citoyenne et militante pour que cela ne se traduise pas – ce que beaucoup voyaient comme une menace – par une réduction des espaces d'expression culturelle et de la pluralité des propositions portées par les les artistes, les acteurs et actrices culturel·les notamment associatif·ves de la ville. De là, est né le festival de Louche d'Or, porté par Attacafa, mais aussi une réflexion sur le rôle que les habitant·es étaient invité·es à jouer dans l'événement notamment à travers les appels à participation. Mon engagement comme porteuse de projet pendant l'année européenne m'a permis de réaliser une série d'ethnographies participantes pendant lesquelles les « ambassadeurs », leur prise de distance au rôle dans le cours de l'événement a peu à peu pris une place centrale.

Ces observations m'ont paru d'autant plus précieuses lorsque l'heure des bilans a sonné. Le déluge de discours sur le succès de Lille 2004 réduisant le rôle des bénévoles, associations partenaires à des exécutant·es enthousiastes de la stratégie conjointe de la Ville et de l'association Horizon 2004, incarnée par Didier Fusillier et Martine Aubry, m'a fourni l'occasion d'opérer un retour critique. La première option aurait été de m'intéresser au dispositif en lui-même et arrêter l'analyse critique une fois montré que le dispositif des ambassadeurs était un dispositif politique normatif pensé pour limiter l'appropriation critique – condition de toute participation basée sur la reconnaissance de la capacité des participant·es d'être les acteur·rices de leurs propres expériences.

En effet, à coup de portraits médiatisés, de félicitations et de remerciements, l'association Horizon 2004 et la Ville ont produit « des modèles » de citoyenneté : des individus engagés, participants. Les analyses de la communication de l'association organisatrice montre qu'elle reconnaît les ambassadeurs comme des maillons d'un réseau de sociabilités qui les propulsent au rang de médiateur·rices parfait·es. Ils se rapprocheraient de la figure modèle de la « cité par projet » et du « monde connexionniste » décrit par Boltanski et Chiapello¹⁵⁸. Il est également celui ou celle qui se saisit des opportunités ouvertes, acteur ou actrice enthousiaste du projet et cet enthousiasme lui permet de s'accomplir en tant qu'individu.

Le discours tenu sur la participation des ambassadeurs au projet de Lille 2004 s'inscrit dans un jeu politique de la représentation réciproque entre la municipalité, le projet et les habitant·es par le biais de la double rhétorique de la participation et de la proximité. Les plaquettes de présentation de Lille 2004 affirment d'ailleurs que « *non seulement les Ambassadeurs sont représentants de l'événement culturel, mais aussi de leur ville ou quartier.* »

Julien Carrel alors médiateur pour Lille 2004, et dont j'encadrais le stage explicitait très bien en quoi le travail dit de « médiation » au sein de l'équipe de Lille 2004 consistait : faire partager un enthousiasme jugé contagieux. Pour lui, vu de l'intérieur de la structure, « *le sentiment de faire de la médiation sur du vide est assez tenace. Ce à quoi il vous est fréquemment répondu, en interne, qu'il s'agit avant tout de "faire passer une idée et un état d'esprit". Il s'agit donc de spectaculariser une euphorie devenant contagieuse, de faire dixit D. Fusiller [le directeur de l'événement] de la "médiation conceptuelle"*¹⁵⁹ ».

Nous serions devant le cas qu'Axel Honneth¹⁶⁰ décrit quand il aborde les limites du paradigme de la reconnaissance et prend acte du fait que la reconnaissance, dans certains cas, comme dans le cas de l'idéologie managériale, peut opérer comme une idéologie. La reconnaissance d'un attachement sensible et engagé dans le territoire est mobilisée à des fins stratégiques et les conditions réelles et institutionnelles ne comblent pas les promesses faites par les énoncés valorisants à l'adresse des destinataires.

Mais en arrêtant là l'analyse j'aurais pris le risque de redoubler le dispositif, en réduisant les ambassadeurs à leur place dans le dispositif stratégique. Pour rendre justice à mon terrain, et pour tenir ma posture critique, je pouvais m'appuyer sur les observations et les entretiens

¹⁵⁸ Boltanski, L., & Chiapello, E. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Gallimard.

¹⁵⁹ Épuisé par la structure, son management et la perte de sens, Julien Carrel a dû écourter son stage, il a fait un séjour en hôpital de jour. Voir Carrel, J. (2004). Rapport de Stage, IUP Métiers de la culture.

¹⁶⁰ Honneth, A. (2002). *La lutte pour la reconnaissance*. Cerf.

réalisés afin de faire apparaître l'endroit où la participation des ambassadeurs s'est effectivement jouée. Dans l'action, certes, mais surtout dans la capacité déployée par les ambassadeurs pour débloquer des situations problématiques et faire avancer le projet tout en créant des conséquences inattendues pour elles et eux même et pour les projets dans lesquels-laquelles ils et elles s'impliquaient.

Pour moi l'intérêt d'une telle posture était de m'appuyer sur la distance critique au rôle que les ambassadeurs ont elles et eux-mêmes manifesté. Dans cette distance, ils et elles ont trouvé des ressources pour négocier leur rôle dans la manifestation. Par ailleurs, cela me permettait de contrer un discours de l'efficacité stratégique du contrôle basé sur la croyance que c'est l'absence de distance critique qui permet l'action efficace. Dans les faits, si on étudie les pratiques des ambassadeurs Lille 2004, on s'aperçoit de la nécessité de dépasser l'analyse des discours de l'institution, y compris dans une perspective foucauldienne d'analyse de la subjectivation dans et par les technologies de contrôle et de surveillance. Les logiques managériales sont aujourd'hui présentes dans la mise en œuvre des projets culturels et c'est clairement le cas pour le projet Lille 2004, mais à l'intérieur des cadres stratégiques, les acteur·rices sont des médiateur·rices actif·ves du projet et ils et elles développent des compétences importantes dépassant leur capacité à faire s'accroître le réseau et développer leurs sociabilités. Au-delà de ces compétences attendues et espérées par le dispositif, ils et elles déploient des compétences interprétatives et de traduction qui ont permis aux différent·es acteur·rices, par la variété des interprétations déployées, de s'arrimer au projet et de le faire exister, d'échapper aux blocages propres à la quête difficile du consensus¹⁶¹, même si bien sur la disjonction entre les attentes, injonctions et discours produits sur leurs actions et la réalité de leur travail a pu être source de malaise liée à l'identification du mépris¹⁶² dont ils faisaient l'expérience au quotidien, un mépris perçu bien éloigné de l'héroïsation de leur participation dans les discours publics. Aujourd'hui j'utiliserais sans doute davantage les outils et ressources théoriques de l'ethnographie institutionnelle de Dorothy Smith pour analyser ce phénomène

¹⁶¹ Philippe Genestier dans « La thématique de la proximité » (Dans Le Bart, C. & Lefebvre, R, (dir), op. cit.) montre en quoi la rhétorique de la proximité et de la participation, est source de ce genre de blocage et comment la difficile négociation des intérêts émanant du « terrain local » conduisait à une logique de l'inaction. Pour lui, dans la rhétorique de la proximité « la localité et la pluralité se conjuguent et concourent à rendre les problèmes indépassables dans la mesure où les termes mêmes des problèmes posés et les diverses solutions envisageables relèvent chacun d'une légitimité propre et indifférenciée. (...) Cela n'est pas pour rien dans le remplacement de l'action par de la communication, auquel nous assistons souvent ».

¹⁶² Honneth, A. (2008). *La société du mépris*. La Découverte.

d'autant que dans les textes, modes de coordination du travail, il y avait des éléments intéressants. Ces travaux résonnent par ailleurs avec le travail mené à GERIICO autour de l'ethnographie de la communication au travail¹⁶³.

Se recentrer sur les pratiques des ambassadeurs permettait de faire apparaître les ambiguïtés et le potentiel de subversion d'un dispositif d'abord envisagé uniquement du côté de sa production stratégique¹⁶⁴.

2.2.2. Brisbane, villes créatives et liquidation du passé

J'ai pu continuer à travailler sur ces thématiques via mon engagement dans les travaux menés autour de l'OMIC et du développement des travaux sur les industries créatives, un syntagme qui se développe d'abord dans l'Angleterre de Tony Blair et va accompagner un large virage des politiques publiques en matière de soutien à la culture et de développement territorial.

De nombreuses métropoles dans le monde revendiquent être des « villes créatives » et mettent en place des actions et des politiques de communication visant à l'attester, aménagent leurs espaces publics urbains afin de les rendre accueillants pour les « classes créatives » ou les « talents » et investissent dans la culture et la recherche sur les industries créatives.

L'équipe de recherche, réunie autour de Philippe Bouquillion, Bernard Miège et Pierre Mœglin dans le cadre d'un projet ANR, était intéressée par l'exploration du caractère extrêmement mondialisé de ces politiques, j'ai choisi de les questionner à partir des pratiques de mobilité les plus partagées : l'expérience touristique. Depuis mon expérience de recherche sur Lille 2004, l'articulation entre politiques culturelles, développement du territoire et tourisme était pour moi évidente, ma proximité avec Saskia Cousin et ses recherches confortait l'intérêt de creuser cette question.

Mon but était de comprendre, encore, les articulations entre des discours « stratégiques » c'est à dire qui s'énoncent publiquement comme tels – au sens de Michel de Certeau un discours énoncé par un sujet de vouloir et de pouvoir constituant la ville en lieu propre, déterminant des objectifs à atteindre et rationalisant les moyens pour y parvenir – et le type d'expérience que nous pouvons ordinairement faire des espaces que ces discours traversent, dans lesquels ils s'inscrivent et qu'ils façonnent. Dans ce cas, mon ambition « critique » était de comprendre

¹⁶³ Un travail développé par Pierre Delcambre et poursuivi, développé, dans l'Axe 1 du laboratoire.

¹⁶⁴ Pour une analyse plus développée du dispositif, voir Da Lage, É. (2008). Les « Ambassadeurs Lille 2004 », un dispositif politique normatif ? Dans Appel, V., Bando, C., Boulanger, H., Crenn, G., Croissant, V., Toullec, B. *La mise en culture des territoires*. Presse Universitaire de Nancy, pp 161-174.

dans quelle mesure ces politiques, largement globalisées, transforment l'expérience urbaine et ce que ces transformations pouvaient avoir de problématiques.

Il s'agissait de pouvoir produire une recherche critique sur ces modes de gestion politique des territoires sans postuler d'emblée que les stratégies énoncées auraient les conséquences qu'elles disent avoir et de repérer en m'appuyant sur des expériences vécues du territoire des espaces de problématisation nouvelles de ces questions.

Au-delà des transformations urbaines en contexte de mondialisation néolibérale déjà bien documentées, ma recherche entendait donc saisir les transformations de l'expérience qui en découle et à pointer la possibilité d'une pensée critique reposant sur la compréhension de leur caractère normatif, tout en faisant apparaître les modes de problématisation ordinaires de ces questions par ceux qui les vivent.

Cette recherche m'a permis d'avancer dans la compréhension de ce qui m'intéresse dans les stratégies explicites. Les médiations communicationnelles qui les font exister dans l'espace public, et leur trivialisation pour reprendre Yves Jeanneret¹⁶⁵, c'est à dire leur inscription dans des dispositifs matériels et observables qui organisent leur circulation et leur naturalisation, la manière dont elles sont retravaillées par des acteurs et actrices particulier·es (dans mon cas : des guides touristiques) engagé dans une relation d'attachement au territoire. Ces acteur·rices « font avec » comme l'une des dimensions de leur monde vécu et l'attachement en se constituant dans le temps et la relation sensible à la ville peut devenir une prise critique.

Par ailleurs, les stratégies que j'ai étudiées, ont un point commun : elles imaginent le futur, voire le scénarisent, et ainsi produisent un discours sur la transformation urbaine (Lille 2004 était énoncé comme un événement qui devait transformer la ville). Or c'est précisément là que je situe le politique : dans les propositions et les discussions de ce que devrait/pourrait être le futur et dans des capacités (inégalement distribuées) à prendre part à cette discussion et à agir en conséquence. Le potentiel de démocratie me semble donc renforcé si ces propositions d'avenir sont non seulement publicisées, réellement prescriptives en engageant un horizon éthique, mais également rendues discutables et disputables – d'où l'importance de leurs médiations communicationnelles.

¹⁶⁵ Jeanneret, Y. (2014). *Critique de la trivialité, les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*. Éditions non Standard.

Les « stratégies » que j'ai étudiées (celles des *wanabe* villes créatives) sont pour moi particulièrement problématiques par ce qu'elles s'appuient sur une liquidation du passé constitué en repoussoir. Les métamorphoses de Lille 2004, promesses de changements radicaux pour un territoire désindustrialisé, le *coming out* créatif de Brisbane lui permettant de mettre sous le tapis l'histoire douloureuse, et dont les conséquences sont loin d'être finies, de la colonisation. En revanche ce qu'elles ne liquident pas, mais essentialisent au contraire, c'est une « identité ».

Ce faisant le risque est de rendre difficile l'articulation entre des champs d'expériences (disqualifiés par la rupture radicale) et des horizons d'attente. Le champ d'expérience désigne le domaine où viennent s'inscrire les différentes actions humaines passées, et rendant compte en quelque sorte de « l'adhérence du passé au présent »¹⁶⁶; c'est « le passé actuel dont les événements ont été intégrés et peuvent être remémorés ». L'*horizon d'attente* désigne la préoccupation relative au futur en tant qu'elle est inscrite dans le présent, et qui tend « à ce qui n'est pas encore, à ce qui n'est pas du champ de l'expérience, à ce qui n'est encore qu'aménageable »¹⁶⁷.

S'il n'est plus possible de s'appuyer sur ce travail commun de « futur passé », alors nous n'avons plus qu'à nous en remettre aux prophètes qui nous proposent un nouveau monde.

Nicolas Poirier¹⁶⁸, spécialiste de Cornélius Castoriadis, défend le fait que la démocratie implique une conception positive de la temporalité où l'insistance sur le présent doit être comprise comme une capacité, pour la société, à réfléchir sur un mode critique son rapport au passé dans la perspective du projet de transformation explicite et continue de son institution et de ses lois. S'il y a un régime d'historicité propre à l'institution démocratique, il faut donc concevoir celui-ci comme une dynamique interminable où la société doit reprendre, dans des conditions chaque fois nouvelles, le mouvement de réflexivité au travers duquel elle travaille à sa transformation.

Les différentes rhétoriques de l'authenticité et de la « révélation » mobilisée dans ces grands projets urbains, mais que finalement j'avais déjà rencontré dans mes travaux antérieurs sur la musique, jouent contre la mise en mouvement de tels processus.

¹⁶⁶ Koselleck, R. (1979-2004). *Le futur passé*. Columbia University Press. 311.

¹⁶⁷ Koselleck, R., *idem.*, 311.

¹⁶⁸ Poirier, N. (2014). Pour une politique du présent. *EspacesTemps.net*, Travaux.
URL : <https://www.espacestems.net/articles/pour-une-politique-du-present/>.

2.2.3. Les murs ont des voix, ouvrir d'autres perspectives sur la transformation urbaine

Dans le cadre d'un bonus recherche d'une année, attribué par la Région¹⁶⁹, j'ai été sollicitée par une maison d'édition locale, La Contre Allée, et un distributeur de livres-audio numériques, Book d'Oreilles, pour réaliser l'étude d'usage d'un dispositif de médiation par la littérature d'un territoire en transformation.

La friche Fives Cail Babcock est celle d'une usine impressionnante, tant par son histoire et son importance dans les cultures ouvrières de la région que par sa taille et son emprise sur le quartier, 25 hectares. L'usine fonctionne de 1867 à 1997 et a signé quelques-uns des plus beaux ouvrages de l'ère industrielle : les premières locomotives à vapeur, le pont Alexandre III, les charpentes métalliques de la gare d'Orsay, les ascenseurs de la Tour Eiffel. Pierre Degeyter, le compositeur de l'Internationale, y a été ouvrier.

La taille du site, les kilomètres qu'il faut parcourir pour le contourner, et les hautes murailles de l'usine en font un véritable quartier-continent, de briques et de rouille. Une réhabilitation, commencée en 2012 et dont le terme a été fixé à 2021 va transformer le quartier et la friche¹⁷⁰.

L'entreprise Book d'Oreille est située à proximité de la friche. Son dirigeant, Olivier Carpentier propose à la Contre Allée d'adapter le livre de Lucien Suel, *D'azur et d'acier*¹⁷¹, résultat d'une résidence d'écriture dans le quartier et adaptée en livre-audio avec la collaboration de la musicienne et comédienne Laure Chailloux, membre du collectif Métalu à Chahuter dont les ateliers sont situés eux-aussi dans le quartier.

La proposition est de développer une application permettant de géolocaliser des promeneur·ses et de déclencher une ambiance sonore et la lecture, par Lucien Suel, d'extraits de son texte à des endroits précis aux abords de la friche. Avec Marion Dalibert et Martin Boileau, un étudiant de Master, nous avons analysé l'interface et le dispositif de l'application, réalisé des entretiens collectifs et individuels avec différents « testeur·ses » de l'application, suivi les parcours, et réalisé des entretiens en marchant¹⁷².

¹⁶⁹ 2013-2014 : Bonus Recherche Région Nord Pas de Calais. Fond d'expériences interactives : études d'usages de l'application les murs ont des Voix.

¹⁷⁰ <https://fivescail-lille-hellemmes.fr/>

¹⁷¹ <https://www.lacontreallee.com/catalogue/la-sentinelle/dazur-et-dacier>

¹⁷² Voir le rapport d'études : Da Lage, E. & Dalibert, M. (2015). Les murs ont des voix, étude d'usages d'une application mobile de découverte du patrimoine industriel par la littérature. [Rapport de recherche] Université de Lille. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01694519>.

Il nous a semblé que Les Murs ont des Voix ouvre une forme de « scénarité de l'espace public »¹⁷³ hybride, qui se trouve entre celle produite par le « passant considérable » d'Isaac Joseph¹⁷⁴ et celle « spectacularisante et documentaire » de la visite guidée traditionnelle.

Or, il y a un enjeu fort à comprendre comment les dispositifs de découverte des quartiers populaires et peu fréquentés par des « visiteur·ses », dont les espaces sont peu « publics » au sens d'Isaac Joseph peuvent permettre de les qualifier davantage que de les disqualifier.

De fait, le quartier populaire de la friche est fragile devant la violence que peut représenter le regard touristique, mais aussi devant la violence symbolique que peuvent représenter des « visiteur·ses » équipé·es de matériel haut de gamme.

Le texte entendu permet de voir saillir des éléments du quartier, de saisir des « paysages » venant principalement de la friche. Le texte organise donc la visibilité du quartier. Le quartier est ici mis en scène, c'est à dire qu'il n'est non pas apprêté pour un spectacle (ce que produisent généralement les stratégies de marketing territorial), mais organisé autour de parcours et de récits possibles qui participent à l'élaboration d'une orientation et d'un sens communs. Or, rendre sensible est contingent de tout processus de publicisation.

Les visiteur·ses sont prises dans un processus de publicisation du quartier articulé à sa mise en intrigue autour de la fermeture de l'usine comme l'un des éléments configurant. Le visiteur ou la visiteuse est invitée à mettre ses pas dans ceux de l'auteur, lui-même ayant ses propres pas dans ceux des ouvrier·es et des habitant·es du quartier, permet de s'inscrire, en marchant, dans le paysage de cette partie de Fives et dans cette histoire qui semble « brisée » en morceaux, mais que l'on peut alors reconstituer et inscrire dans une dynamique de transformation.

L'expérience de visite organise la cohabitation de différents régimes d'historicité rendus visibles dans le « paysage »¹⁷⁵, entre la temporalité du récit, celle des visiteur·ses.

Enfin, l'application, y compris dans sa communication en amont de l'expérience, place la friche et l'usine au cœur de l'expérience de visite. Ce cadrage permet ainsi au reste du quartier de rester relativement en dehors de l'espace d'exposition. Nous avons observé la concentration de

¹⁷³ Gellereau, M. (2010). Les multiples interprétations d'un patrimoine industriel : Stratégies de valorisation et dispositifs de médiations. *Sciences de la Société*. Presses universitaires du Midi, pp. 97 - 112. (hal-01279216)

¹⁷⁴ Joseph, I. (1984). *Le passant considérable, essai sur la dispersion de l'espace public*. Klincksieck.

¹⁷⁵ Trom, D. (1997). Voir le paysage, enquêter sur le temps. Narration du temps historique, engagement dans l'action et rapport visuel au monde. *Politix*, 39, pp. 86-108.

l'attention sur la friche, les testeurs et testeuses se laissant prendre au magnétisme de sa présence. Les parcours dessinés « protègent » en quelque sorte le quartier de l'exposition.

Mais surtout notre étude a montré la manière dont le dispositif était pratiqué différemment s'il était médié par des professionnel·les du tourisme ou des professionnel·les de la culture et proposé en tant que médiation touristique du quartier ou expérience culturelle. Le cadre posé par l'usage touristique du dispositif engageait l'utilisateur·rice à objectiver le quartier et affaiblissait le potentiel réflexif et donc critique du dispositif.

a.

L'analyse du dispositif nous a permis de réfléchir à l'écologie de l'attention organisée par les outils de médiation. Nous avons également perçu la manière dont elle était également liée aux expériences vécues de l'espace public travaillées par les représentations des espaces publics populaires. Je dois à Marion Dalibert la découverte des travaux sur la peur genrée¹⁷⁶ qui ont éclairé la manière dont l'attention des testeurs et testeuses se déployaient différemment¹⁷⁷. Nous avons ainsi pu suivre des processus de différenciation de l'expérience à partir des mêmes médiations socio-techniques. Ce travail s'inscrit donc dans l'ensemble des travaux en Sciences de la communication qui travaillent sur les parcours audio-guidés.

Dans les travaux ultérieurs j'ai pu observer, notamment à Calais et Grande-Synthe la double dimension de racisation des personnes en exil, et les rapports de racialisation dans l'espace public de la ville ou l'espace du camp et la problématisation de leur masculinité pour comprendre comment les discours sociaux sur la crise des réfugié·es affectaient le type de visibilité des exilé·es dans la ville¹⁷⁸.

La peur genrée et la spatialisation genrée du camp a été également très importante pour comprendre et appréhender le camp de Grande-Synthe et a participé à ma manière d'aborder le

¹⁷⁶ Lieber, M. (2008). *Genre, violences et espaces publics. La vulnérabilité des femmes en question*. Les Presses de Sciences Po.

¹⁷⁷ Dans Dorlin, E. (2017). *Se défendre*. La Découverte, Elsa Dorlin développe l'idée que des formes particulières d'attention sont développées par ceux et celles qui font l'expérience d'être « des proies » potentielles. Par ailleurs la représentation de groupes sociaux comme violents accroît leur visibilité dès lors que l'attention est activée par la peur dans un « régime de l'alerte ». Nous avons remarqué dans l'étude que les groupes de jeunes garçons non blancs par exemple devenaient ultra visibles pour certain·es testeur·ses, qui modifiaient les parcours pour les éviter.

¹⁷⁸ Voir la bulle sonore « Scènes de mondialisation ordinaires » du podcast Radio Fréquence Monde et Da Lage, E. & Marqué, M., Pasqualini, L., Glon, M., Micheau, B. (2019). *Towards a Policy of Refuge. A World in Transition. In-between Performing Arts and Migration. DAMSLab*. Voir aussi le travail de Camille Guenebeaud.

camp et comprendre les différentiels de vulnérabilité qui s'y jouent. Les travaux sur l'intersectionnalité, loin de constituer une grille de lecture surplombante, peuvent être mis au travail dans le cadre du travail ethnographique. La grande clarification de ces notions, bien reprise par exemple par Sarah Mazouz¹⁷⁹, a permis une avancée importante des travaux sur l'espace public et ses enjeux.

J'ai par ailleurs travaillé avec mes étudiant·es de M2 sur ce type de parcours dans le cadre d'un cours qui s'intitule Urbanités numériques et je suis par ailleurs engagée dans un nouveau travail de recherche-crédation avec le Channel, scène nationale de Calais pour produire des balades sonores dans les dunes et la zone littorale. Un travail dans lequel la mobilisation de cette première recherche sera précieuse.

2.2.4. L'importance du rapport à l'Histoire

Dans mes différents terrains d'enquête sur la ville, j'ai essayé de voir le travail riche et important que font des acteur·rices préoccupé·es, intéressé·es, attaché·es au devenir d'un projet, d'une ville, d'un quartier. Ils et elles produisent et partagent des histoires, imaginent des passés et des futurs possibles. Les écouter permet de densifier notre champ d'expérience commun. Sur la base d'un rapport réflexif, et donc critique, à ce qu'elle a été, la collectivité peut se donner les moyens d'ouvrir un horizon de sens qui oriente son action dans le présent en direction du futur. Entendre la pluralité de ces expériences est un enjeu démocratique et participe d'une démarche réflexive et critique partagée.

Dans une approche communicationnelle, j'ai analysé l'expérience urbaine par les dispositifs de médiation qui la façonnent : visites guidées et autres médiations touristiques, médiations opérées par les événements culturels et leurs appels à la participation, mises en scène de la ville et de ses habitant·es. Ces dispositifs de médiation arrangent des visibilités, organisent la mise en intrigue de l'espace urbain et produisent des formes d'engagement et d'expériences. Bien sûr l'action de ces dispositifs n'est compréhensible qu'en prenant en considération les arrière-plans sociaux et culturels qui cadrent l'expérience.

Ces différents terrains posent de manière différente les enjeux de la production de récits en articulant l'histoire des territoires à leurs futurs et la manière dont ces articulations peuvent être

¹⁷⁹ Voir dans le court ouvrage très pédagogique *Race*, paru aux éditions Anamosa en 2020 : Mazouz, S. (2020). *Race*. Anamosa.

le lieu de déploiement de riches pratiques sociales. Sur chacun d'eux mon positionnement critique s'est joué différemment en fonction de la configuration des terrains et des situations rencontrées, mais également des rapports, y compris des rapports de force et de pouvoir dans lesquels se trouvaient prises les recherches.

Da Lage, É. & Gellereau M. (2005). *Interpréter la ville, des outils de communication pour interpréter le territoire urbain*. Rapport de recherche pour le CAUE du Nord, Programme INTERREG IIIb Septentrion, Université de Lille3/CAUE du Nord.

Da Lage É. & Gellereau M. (2011). Valoriser l'interprétation de l'espace urbain par les habitants. Dans *Les arts de la ville dans le projet urbain, débat public et médiation*. Presses Universitaires François Rabelais, pp. 301-303.

Da Lage, É. (2008). Les « Ambassadeurs Lille 2004 », un dispositif politique normatif ? Dans Appel, V., Bando, C., Boulanger, H., Crenn, G., Croissant, V., Toullec, B. *La mise en culture des territoires*. Presse Universitaire de Nancy, pp 161-174.

Da Lage, É. (2008). Les mondes parallèles des « Ambassadeurs Lille 2004 ». Dans Cousin, S. & Da Lage, É., Debruyne, F., Vandiedonck, D., (dir). *Les sens de l'usine*. Créaphis.

Da Lage É. & Gellereau M., Laudati P., (sous la dir.). (2008). Espaces urbains, espaces publics, paroles et interprétations des habitants, *Études de communication*, 31.

Da Lage, É. (2013). Creative Brisbane. Expérience touristique villes créative et esthétique de la transformation urbaine. *Communication et langages*, 175.

Da Lage, É. & Dalbavie, J., Gellereau, M. (2016) Faire l'expérience de dispositifs numériques de visite et en suivre l'appropriation publique : vers de nouveaux rapports aux œuvres et aux lieux de l'expérience. *Études de communication*, 46, pp. 109-128.

2.4. Collectionneurs, le sérieux de la passion

Pendant cinq ans, je me suis de nouveau laissée entraîner par Michèle Gellereau dans une aventure de recherche collective¹⁸⁰. Nous avons travaillé à comprendre et rendre compte des pratiques de médiation de collectionneurs¹⁸¹ d'objets des Première et Deuxième Guerres mondiales. Cette recherche s'est déroulée dans le cadre de deux contrats. Le premier avec le département du Nord – TEMUSE 14-45 – inscrit dans un vaste projet européen – TransMusSites 14-45- mené à l'approche du centenaire de la Première Guerre et destiné à améliorer la coopération entre les acteurs et actrices de la patrimonialisation de ces deux guerres. Le second en partenariat avec le Musée naval de Québec.

L'objectif du contrat TEMUSE 14-45 était de proposer une méthodologie permettant la sauvegarde et la transmission de la mémoire détenue par les collectionneurs et donateurs et donatrices d'objets des deux guerres mondiales en vue de sa valorisation muséale. Notre positionnement disciplinaire en Sciences de l'information et de la communication nous a conduit·es à nous pencher sur les pratiques de médiation des collectionneurs. En effet, la particularité des collectionneurs avec lesquels nous avons travaillé dans le cadre du projet était qu'ils sont tous amenés – à des degrés et sous des modalités diverses – à assurer des activités de médiation de leur collection pour des publics de visiteur·ses et à articuler la dimension privée de leur collection à sa présentation publique¹⁸². Comme chercheur·ses en Sciences de la communication, nous avons placé notre focale sur « *les pratiques de médiations des collectionneurs en tant qu'elles constituent un espace d'articulation créative entre les pratiques de collection et leur configuration en vue de la production d'un discours public* ». Étudier les pratiques de médiation nous permettait de comprendre comment celles-ci s'appuient sur – et dans le même temps orientent – les activités nécessaires à la constitution d'un savoir. Selon Yves Jeanneret, un enjeu fort pour les médiateurs et médiatrices des objets de musée consiste à les faire passer « *de l'univers du terrain, où ils sont vestiges, à celui du travail scientifique, où ils se font indices d'un monde de savoir, puis à celui du musée, où ils deviennent partie prenante d'une construction communicationnelle...* » (Jeanneret, 2008, 149). Les pratiques de médiation

¹⁸⁰ L'équipe comprenait des membres de deux laboratoires, le laboratoire De Visu à Valenciennes et le laboratoire GERiCO : J'ai donc travaillé avec Pascal Bouchez, Samuel Gantier, Alain Lamboux-Durand, Yannick Lebtahi qui s'occupait plutôt de la partie audiovisuelle et avec Geoffroy Gawin (doctorant), Michèle Gellereau, (dir.), Agnieszka Tona et Tiphaine Zetlaoui.

¹⁸¹ Monde quasi exclusivement masculin, nous n'avons rencontré qu'une seule femme, je laisse donc le terme au masculin.

¹⁸² Da Lage, E. & Smolczewska Tona, A. (2013). Le secret dans les pratiques de collection et de médiation d'objets des deux guerres mondiales : les leçons de l'enquête partagée. *ESSACHESS, Journal for Communication Studies*, 6-2(12), pp. 223-235.

sont le lieu d'articulation de ces dimensions qui ne constituent pas des phases distinctes et indépendantes d'un même processus.

Ce projet orienté vers des pratiques de patrimonialisation faiblement institutionnalisées, mais très présentes sur le territoire du Nord de la France et de la Flandre-Occidentale, nous a conduit·es au cœur des pratiques associatives de particuliers ou groupes de passionnés, fréquemment bénévoles qui proposent des modes de médiation aussi bien narratives que scénographiques et qui contribuent à la transmission et à la valorisation de la mémoire des deux guerres. Par delà la diversité des situations et des terrains d'enquêtes, nous avons construit notre fil rouge autour d'une volonté de comprendre les modes de transmission de la mémoire des collectionneurs, leur manière d'être médiateurs et médiatrices d'objets-témoins des conflits et rechercher des modalités de valorisation partageables dans un contexte de mise en réseaux¹⁸³.

Je dois dire que j'étais réticente à m'aventurer dans l'univers des collectionneurs d'objets de guerre, et pourtant ces 5 années m'ont passionnées, et je me suis laissée prendre par la passion déployée par les collectionneurs, par le plaisir d'arpenter les lieux d'exposition, par le plaisir d'apprendre à leurs côtés.

Mais la « passion » de la collection était aussi un piège, nous aurions pu nous en tenir à décrire une passion, mode habituel de l'analyse de collection, et thématique déjà traitée dans le laboratoire. Les angles classiques de l'analyse de la collection nous orientent vers des mises en récits des collectionneurs sous l'angle de l'anormalité, de l'excessivité doublée d'une focale sur l'accumulation. Ces angles, souvent disqualifiants, sont d'ailleurs intériorisés par les collectionneurs qui nous disait eux-mêmes, « je sais, je suis un peu fou », « ce n'est pas tout à fait normal n'est-ce pas ». Or nous avons trouvé important de raconter d'autres histoires avec eux. Plutôt que le collectionneur en amateur, nous avons mis l'accent sur leur qualité d'enquêteurs, prenant à contre-pied le discours de l'irrationalité, pour insister sur ce qui nous avait frappé dans leurs pratiques articulées de médiation et de collection, l'importance de

¹⁸³ Da Lage, E. & Gellereau, M. Smolczewska Tona, A. (2013). Le rôle des collectionneurs d'objets de la Première Guerre mondiale dans la médiation et la transmission patrimoniale : exemples en Nord-Pas-de-Calais et Flandre occidentale. Dans Mary, J. & Rousseau, F. *Entre Histoires et Mémoires : La guerre au musée, Essais de Muséohistoire*, 2. Michel Houdiard.

l'enquête qui permet d'authentifier et de singulariser l'objet. Les particularités de ces enquêtes, qui s'inscrivent dans le paradigme indiciaire décrit par Carlo Ginzburg¹⁸⁴, basé sur des connaissances liées à la fréquentation intime des objets, une relation sensible, ont été la base de petite vidéo, tournées avec les collectionneurs afin qu'elles soient présentées dans les lieux d'exposition.

Dans cette recherche collective nous avons mis au travail différents points en résonance avec nos travaux passés : méthodologie encourageant le retour réflexif des collectionneurs sur leurs pratiques, détails des formes et modalités, y compris incorporées, de l'attachement, attention aux récits déployés à partir des objets. Nous avons aussi tenté de lutter contre une assignation à un type d'expertise « local » et « complémentaire » dans des réseaux dynamiques de patrimonialisation. Cette assignation risque d'empêcher la prise en compte de l'expérience culturelle dans son ensemble que peut être l'activité de collectionneur et que le terme amateur permet d'appréhender. Nous avons enfin réorienté l'articulation entre collection et passion autour des pratiques d'enquête déployées par les collectionneurs. Il nous semblait en effet, que les pratiques de collection, tout comme la passion étaient souvent associées à une pathologie, déraisonnable, accumulation excessive, rapports de fétichisation. A l'opposé de ces représentations et approches des collectionneurs, nous avons mis l'accent sur ce qu'ils nous montraient : les pratiques, nécessaires pour reconstituer les biographies des objets, les singulariser¹⁸⁵ et les authentifier, centrales dans l'activité de collection. Ces pratiques organisent l'articulation entre les attachements : attachements à des contextes d'usage, attachements à l'objet, attachements aux gestes et pratiques de la collection, et les multiples opérations de « détachements » : prélèvement dans un stock ou dans la nature, réarrangement à l'intérieur de la logique de la collection.

En montrant les ressorts du travail d'enquête des collectionneurs pour reconstituer les histoires de leurs objets, ces médiations ouvrent la possibilité pour d'autres publics d'envisager les modalités du travail de mémoire comme un travail d'interrogation critique en régime démocratique, ainsi qu'une éthique de la mémoire¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Ginzburg, C. (1980). Signes, traces, pistes : Racines d'un paradigme de l'indice. *Le Débat*, 6, 3-44.

¹⁸⁵ Bessy, C. & Chateauraynaud, F. (1995). *Experts et Faussaires*. Métailié ; Bensa, A. & Bazin, J. (1994). Les objets et les choses : Des objets à « la chose ». *Genèses*, 17, p. 4-7.

¹⁸⁶ Avishai, M. (2006). *L'éthique du souvenir*. Flammarion.

Ces années de recherche partagées ont eu une influence majeure sur mon travail, outre l'approfondissement de la notion de médiation, plusieurs thématiques nouvelles sont apparues et m'ont conduite à des lectures que je ne cesse, depuis de mobiliser : la première est celle du soin, et du lien entre le soin apporté aux objets et la constitution d'une communauté éthique autour de la mémoire des soldats et de la guerre.

La seconde est liée à la place des récits de la violence et leur audibilité dans nos sociétés dites pacifiées.

Je me rappelle avoir été bouleversée par la lecture du livre *Les armes et la chair* de Stéphane Audouin-Rouzeau, tout autant que par l'incroyable travail réalisé par les archéologues amateurs du fort de Leveau près de Maubeuge qui ont passé trois années pour retrouver les corps et les familles de soldats emmurés dans le fort après la bataille de Maubeuge. Le soin apporté aux restes humains, à la mémoire, à la possibilité du deuil ont ouvert un monde et une réflexion sur des considérations éthiques que je ne soupçonnais pas. Nous avons été marqué·es par le travail du conservateur du Musée naval de Québec et pu éprouver la façon dont la recherche pouvait devenir un espace de transmission intergénérationnelle des récits de guerre. La recherche a été par exemple le lieu de rencontre entre le fils d'un officier allemand, commandant de sous-marin, et le fils d'un soldat canadien dont la vie a basculé après le torpillage de son bateau précisément par l'équipe du sous-marin allemand. L'histoire du torpillage, et du trauma du marin canadien¹⁸⁷, est « sortie » pendant l'enquête, médiée par la casquette du marin canadien, gardée par son fils. Les chercheurs et chercheuses, le conservateur du musée ont opéré la médiation entre cette histoire individuelle et intergénérationnelle, marquée par la violence de la guerre, et la possibilité d'une histoire partagée, des fils renoués.

A cette occasion j'ai alors découvert les travaux de Jean Max Gaudillère et Françoise Davoine¹⁸⁸, celui d'Avishai Cohen sur l'éthique de la mémoire, des lectures qui m'accompagneront dans les travaux ultérieurs¹⁸⁹.

2.4.1. Avancer en terrain miné

Avec les contrats TEMUSE et TEMICS, notre équipe en Sciences de l'information et de la communication a plongé sur un terrain balisé d'abord par les historiens et les historiennes,

¹⁸⁷ Après le torpillage, blessé, et lui même en danger de se noyer, il a lâché la main de son capitaine, probablement mort. Il ne s'est jamais remis de sa culpabilité et n'en avait jamais parlé. Il l'a raconté sur son lit de mort au conservateur du musée naval, qui l'a racontée à son fils autour de la casquette de son père.

¹⁸⁸ Gaudillère, J.-M. & Davoine, F. (2006). *Histoire et Trauma, la folie des guerres*. Stock.

¹⁸⁹ Le travail que certain·es réalisent pour prendre soin des morts à la frontière, leur accorder une sépulture, entre pour moi en résonance avec ce travail que je ne soupçonnais pas, mais qui est au cœur de nombreux rapports à la collection d'objets.

même si, en SIC, Jacques Walter avait ouvert la voie à des travaux sur les médiations mémorielles des conflits. De notre côté, nous nous sommes vite rendu compte des conflits à vifs et très intenses à l'approche du centenaire de la grande guerre qui agitait la discipline.

Prudente et fidèle à son éthique collaborative, Michèle Gellereau, responsable scientifique du projet, avec l'accord de Cynthia Fleury du département du Nord, commanditaire de TEMUSE et historienne elle-même, a mobilisé un comité scientifique et contacté Nicolas Offenstadt¹⁹⁰ qui avait développé des travaux sur les fusillés et sur les lettres du front. Ce faisant nous avons en fait été prises dans les jeux et enjeux historiens.

L'un des points d'achoppement était la notion de consentement à la guerre à la fois des civils et militaires au front, mais également la place de la Première Guerre mondiale dans une histoire de la violence. La notion de brutalisation utilisée par Georges L. Mosse et à sa suite par l'équipe d'Annette Becker et Stéphane Audouin-Rouzeau¹⁹¹ était également problématisée dans les discussions entre historien·nes. La ligne de fracture se plaçait en fait entre des approches tentant de dégager les causes et conséquences culturelles de la violence de guerre et une approche voulant exposer les conflits de classe à l'œuvre et le pouvoir de coercition des classes dirigeantes et possédantes. La place de l'histoire coloniale et de violence dans la production d'un récit dans lequel la Première Guerre mondiale aurait été en quelque sorte la matrice des totalitarismes à venir du XX^{ème} siècle sont également des questions clivantes, dans lesquelles nous avons plongé peu à peu, tentant de comprendre comment les collectionneurs se positionnaient ou non dans ces querelles, mobilisaient les connaissances historiques, les bricolaient pour forger des récits très différents : des récits attachés aux objets et aux hommes dans leur singularité, sans portée explicative générale, mais orientée par un souci éthique lié aux activités de soin.

Dans le même temps, nous nous sommes trouvées projetées dans les enjeux de la commémoration du centenaire de la Première Guerre, sans être nous-mêmes historiennes, ni surtout spécialistes de l'histoire militaire, travaillant avec des amateurs, et en plus des femmes¹⁹² dans un monde d'hommes. L'un des séminaires, au ministère des Armées, auquel nous avons participé, Michelle et moi, m'a particulièrement marqué. Il m'a paru très difficile

¹⁹⁰ Offenstadt, N. (1999). *Les fusillés de la Grande Guerre et la mémoire collective (1914-2009)*. Éditions Odile Jacob.

¹⁹¹ Mosse, G. L. (1990). *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*. Oxford University Press. Traduction française : (1999). *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, préface de Stéphane Audouin-Rouzeau. Hachette ; Audouin-Rouzeau, S. & Becker, A. (2000). *14-18, retrouver la guerre*. Gallimard.

¹⁹² Le fait « de ne pas avoir fait notre service militaire », et donc de ne pas savoir nous a souvent été opposé.

d'asseoir notre crédibilité et l'intérêt de nos recherches, jugées à l'aune de notre capacité à discerner un char Saint Chamond ou un Schneider CA 1.

2.4.2. Une recherche sous contrat

Notre premier travail a été d'analyser le contexte de la recherche et d'y ajuster notre problématique. En effet dans le cadre du contrat TEMUSE les collectionneurs étaient pris dans un double processus : une invitation au changement portée par une demande institutionnelle d'adhésion à une dynamique collective. Les collectionneurs y adhèrent à des degrés divers et l'articulent à des problématiques qui leur sont propres : la pérennisation de leur lieu, la possibilité de financer un projet d'inventaire, d'exposition, la reconnaissance de leur travail et de leur engagement. La seconde partie du processus est une invitation par la recherche à clarifier, expliciter des pratiques, engager une réflexion partagée notamment lors de séances collectives de *workshop*.

L'analyse de ce contexte nous a permis de construire le cadre de notre recherche et de bâtir une méthodologie qui prenne en compte la situation de la recherche et la manière dont les collectionneurs pouvaient s'y engager¹⁹³. Au terme de plusieurs années de travaux « sous contrat » nous nous sommes donné le temps avec Michèle de revenir sur ces expériences pour nous fixer un cadre qui m'oriente encore dans mes choix de collaboration.

Notre recherche a été collective, et nous n'avons pas avancé sans tensions. Si Michèle Gellereau et moi avons vite trouvé le rythme d'une recherche partagée, nous n'en étions pas à notre première collaboration, cela a été plus difficile avec d'autres membres de l'équipe au point que nous sommes violemment heurtées à la fin du contrat TEMUSE sur les livrables et sur le cadre éthique que nous avons à partager entre nous. En effet, alors que nous nous étions accordés sur l'importance d'échapper à l'approche classique par la carrière de collectionneurs et par la biographie¹⁹⁴ pour nous focaliser sur le compte rendu des activités d'enquête, ce qui permettait d'ouvrir des perspectives qui nous semblaient plus originales et ajustées au contexte institutionnel et politique de la recherche, deux des membres de l'équipe ont recontacté les collectionneurs avec lesquels le travail était en cours pour leur proposer, sans en parler au collectif, d'éditer un livre de portraits classiques. Ce livre est sorti sans que l'équipe n'ait été mise au courant, nous l'avons découvert lors de recherches pour établir nos bibliographies. Les

¹⁹³ Da Lage, É. & Gellereau, M. (2014). Produire de la connaissance avec les amateurs. La recherche comme dispositif de médiation sociale et culturelle. *Sciences de la société*, 93, 56-77.

¹⁹⁴ Je me méfiais déjà de l'injonction biographique en entretien...

collectionneurs avec qui nous avons alors repris contact nous ont fait part de leurs doutes quant à cet objet, tout en étant flattés bien sûr de faire l'objet d'une telle publication. En revanche, les partenaires institutionnels ont tout de suite demandé à ce que le livre soit retiré de la vente, les logos du projet et des financeurs figurant sur les pages de garde. Cet épisode a créé de grandes tensions dans l'équipe de recherche, a nécessité un travail d'explication et de reprise de relations avec les collectionneurs, et m'a convaincue de la nécessité de la vigilance à accorder à la discussion permanente.

Da Lage, É. & Gellereau, M., Smolczewska Tona, A. (2013). Le rôle des collectionneurs d'objets de la Première Guerre mondiale dans la médiation et la transmission patrimoniale : exemples en Nord-Pas-de-Calais et Flandre occidentale. Dans Mary, J. & Rousseau, F. *Entre Histoires et Mémoires : La guerre au musée, Essais de Muséohistoire*, 2. Michel Houdiard.

Da Lage, É. & Smolczewska Tona, A. (2013). Le secret dans les pratiques de collection et de médiation d'objets des deux guerres mondiales : les leçons de l'enquête partagée. *ESSACHESS. Journal for Communication Studies*, 6-2(12), pp. 223-235.

Da Lage, É. (2017). Montrer et dire la guerre en temps de paix. *Témoignages et médiations des objets de guerre en musée* (dir. Gellereau, M.). Presse Universitaire du Septentrion, pp. 43-54.

Da Lage, É. & Gaillard, M. (2017). Le témoignage comme pratique interculturelle. *Témoignages et médiations des objets de guerre en musée* (dir. Gellereau, M.). Presse Universitaire du Septentrion, pp. 221-244.

Da Lage, É. (2015). La rencontre avec les collectionneurs et leurs rapports aux médiations patrimoniales : la construction d'un dispositif partagé. Dans Le Marec, L. & Maczek, Ewa. *Musées et recherche, Expérimenter et coopérer : dialogues sur le sens de l'innovation*. OCIM, pp. 27-40.

2.5. De l'importance de l'imagination

L'intérêt des Sciences de l'information et de la communication pour le sens que les acteurs et actrices donnent à leur pratique, partagent des récits, des attitudes, dont des collectifs s'instituent et s'accordent permet de construire une posture critique alternative à celle du dévoilement, orientée par une conception des processus de démocratisation de la société, appuyée sur une ouverture des futurs possibles et une prise en compte de la pluralité des champs d'expériences.

La prise en compte des expériences et des capacités partagées d'imagination et de créativité permet de voir qu'il est non seulement illusoire, mais également anti-critique de concevoir la réalité sociale à partir de théories explicatives et prédictives qui boucleraient l'Histoire¹⁹⁵. C'est là l'une des raisons de ma méfiance vis-à-vis de la tendance à la théorisation préalable des situations et à leurs enfermements dans des systèmes théoriques bouclés qui ne laissent plus de possibilité de prendre en compte ce qui « déborde », « excède » toujours les prévisions.

Dire de ces pratiques d'interprétation et d'imagination qu'elles sont politiques d'emblée, ce n'est sûrement pas juste, simplement parce qu'elles ne sont même pas revendiquées comme telles, qu'elles ne sont pas produites explicitement dans cet horizon. Dire qu'elles sont « pré politique » suppose un phasage du politique problématique. Je préférerais parler du possible politique, ou en tout cas du potentiel politique de ces pratiques, tout comme François Debruyne parle de potentiel collectif de la musique. Dans notre conclusion au travail sur les théories critiques de l'Economie Politique Critique et des Cultural Studies, nous notions que le risque des approches critiques que nous avons analysées résidait dans le fait que « *sous cet angle, l'expérience musicale ne peut avoir de sens que relativement à des choses plus "grandes" : la critique de la société, l'émancipation des citoyens, la réalisation de soi, la construction d'une identité collective. Ce qui conduit inexorablement à des formes diverses de romantisme, qu'elles relèvent d'un idéalisme ou d'un matérialisme¹⁹⁶, qui consistent à surévaluer, souvent a priori, la place et le rôle de la musique dans les transformations sociales, c'est-à-dire à surévaluer son pouvoir émancipateur, en le confondant d'emblée avec son potentiel. Alors que sa puissance comme expérience tient peut-être justement à la possibilité de la faire advenir*

¹⁹⁵ L'apport des théoriciens subalternistes et post-coloniaux est également important à cet égard.

¹⁹⁶ Il est flagrant que, dès lors que quelque chose comme des expériences esthétiques est évoqué, apparaît une conception idéaliste de l'art derrière tout bon matérialisme, ou que les perspectives idéalistes finissent par présupposer un déterminisme technologique et matériel.

pour elle-même et que les conséquences sociales, publiques, voire politiques, de ce pouvoir situé sont nécessairement imprévisibles. En effet, si tant est que la musique assure parfois une fonction émancipatrice, celle-ci dépend de diverses formes de médiation, notamment sociales et publiques. Les penseurs les plus conséquents à ce sujet cherchent à comprendre précisément les rapports entre expérience esthétique, productions et logiques des industries culturelles, société et politique. C'est le cas en particulier de Garnham, de Pierre Møglin ou de Bernard Miège pour l'EPC, de Gilroy pour les CS, ou encore de Hesmondhalgh (2013) pour une synthèse de ces diverses traditions intellectuelles. Pour ces derniers, l'expérience musicale n'a pas d'effet politique direct, mais peut ouvrir des possibles, en fonction de la place de la musique dans la vie quotidienne et la culture publique ordinaire, en fonction des rapports de force dans l'espace public délibératif ; en fonction donc des rapports entre musique, publicité et politique, dans telle ou telle situation sociale-historique. Ils envisagent le potentiel émancipateur de la musique sur un registre d'abord utopique ; son potentiel politique réel dépend, pour l'époque considérée, des aspirations à la vie commune, entendue, dans une visée universaliste et/ou cosmopolite, comme permettant de dépasser les différences. Qu'ils soient d'abord intéressés par les questions de publicité ordinaire et de culture publique (Gilroy ou Hesmondhalgh) ou qu'ils soient d'abord attachés à une conception de l'espace public délibératif au sens habermassien (comme Garnham), ces chercheurs évitent salutairement de tout mélanger et de tout aplatir : on ne passe pas directement de l'expérience musicale, ou des logiques marketing, aux questions politiques, sans interroger ces diverses strates sociales et publiques »¹⁹⁷.

La posture critique, qui n'est pas celle du dévoilement, mais qui s'engage dans une pluralisation des espaces publics, dans l'attention à la prise en compte de voix et esthétiques minorisées et subalternisées dans la perspective d'une démocratie radicale est située. Elle trouve son sens dans un moment et une situation culturelle et sociale, comme nous y invite Bell Hooks déjà citée. Elle me permet de relier par ailleurs mes démarches de recherche et mes engagements associatifs ou militants. Toute orientation critique est normative, le reconnaître n'affaiblit pas d'emblée la scientificité du travail, au contraire, elle permet de défendre une « objectivité forte »¹⁹⁸ en situant le point de départ, mais aussi le point d'horizon des enquêtes dans des

¹⁹⁷ Da Lage, É. & Debruyne, F., *opus cit.*, 142.

¹⁹⁸ Voir Sandra Harding, pour une discussion de l'objectivité scientifique. Voir Stengers, I. & Haraway, D. Pour une mise en relation des travaux de Haraway et Harding, voir Puig de la Bellacasa, M. (2014). *Les savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway, Sciences et épistémologie féministe*. L'Harmattan.

situations sociales et culturelles particulières. Cet horizon est largement partagé, il irrigue de nombreux travaux en sciences sociales et nourrit par ailleurs des mouvements sociaux qui se déploient dans des espaces locaux, nationaux et transnationaux. Il est soutenu par la conception d'un universel de traduction¹⁹⁹, à construire dans le flux et la conflictualité des mondes sociaux²⁰⁰.

Cette manière de concevoir le travail critique est aussi une manière de préserver la possibilité de l'engagement pour et dans la construction d'alternatives joyeuses et plurielles, de résister au désenchantement²⁰¹.

3. Penser ensemble

Au cours de ma carrière j'ai eu bien sur eu l'occasion de participer à l'organisation de colloques, séminaires, journées d'études. Au fil des expériences je me suis rendue compte de l'importance de ces temps partagés au-delà de la communication scientifique et de l'exercice.

3.1. Ouvrir des espaces de rencontres

Le premier colloque que j'ai organisé avec David Vandiedonck, Saskia Cousin et François Debruyne a, en quelque sorte, marqué le là d'une philosophie de la rencontre, pluridisciplinaire et ouverte sur les territoires et leurs acteur·rices.

Nous étions alors en tout début de carrière, Saskia Cousin était ATER à Lille, David était MCF depuis peu et je venais juste d'être nommée, François Debruyne finissait sa thèse. Nous avions à cœur d'organiser un temps de réelles discussions et de rencontres au-delà de la communauté scientifique à laquelle nous commençons à contribuer. Le colloque avait lieu dans les Archives nationales du monde du travail à Roubaix. Dans le cadre du colloque, nous avons pu organiser la représentation d'une pièce de Bruno Lajara, *501 blues*²⁰², nous avons fait un partenariat avec une galerie d'art de Roubaix, fait intervenir des acteur·rices important·es de l'action culturelle sur le territoire. Nous avons dépensé une énergie joyeuse dans l'accueil des participant·es et contributeur·rices, et dans le tissage de discussions pas toujours faciles. Nous nous sommes également heurté·es à la lourdeur de l'administration, de la complexité d'articuler différents financements et les temporalités différentes de l'université et son administration et du monde

¹⁹⁹ Souleymane Bachir Diagne déjà cité. Diagne, S.-B. & Amselle, J.-L. (2018) *En quête d'Afrique(s) : universalisme et pensée décoloniale*. Albin Michel.

²⁰⁰ Rousseau, J. (2018). *Lutter ensemble pour de nouvelles complicités politiques*. Cambourakis.

²⁰¹ Voir le travail de Starhawk dans Starhawk. (2019). *Quel monde voulons-nous*. Cambourakis.

²⁰² La reprise de *501 Blues* est prévue cette année 20 ans après la première. Pièce écrite par Christophe Martin, mise en scène de Bruno Lajara.

culturel et sa précarité. De belles aventures sont nées de ce moment, la rencontre par exemple entre la scène nationale Culture commune et le réalisateur Claudio Zulian. Une rencontre qui donnera deux très beaux films tournés dans la région, *l'Avenir*, et *Habiter*, et scellera une longue amitié intellectuelle entre Claudio Zulian, Saskia Cousin et moi. Nous avons ensuite pris le temps, pour éditer les contributions, augmentées par la présentation d'un travail d'artistes sur le travail et ses lieux mené par l'association OHM²⁰³.

Dans l'ensemble des temps de rencontre que j'ai ensuite animé j'ai eu à cœur de collaborer avec des acteurs et actrices culturelles, de construire des espaces dans lesquels il était possible de croiser des voix et des expériences, de se ménager également les un·es et les autres. Dans cette perspective, les collaborations avec les lieux culturels ont fait partie de mes pratiques avec deux objectifs, discuter avec les professionnel·les des lieux des problématiques abordées, élargir les audiences des conférences, inviter des artistes ou des porteur·ses de projets artistiques à intervenir. Nourrir les temps de sociabilités des chercheurs et chercheuses par des propositions culturelles.

C'est ainsi qu'en 2009 j'ai assuré la responsabilité du colloque *La rue est à nous*, un temps de rencontres scientifiques sur l'art et la culture dans l'espace public en relation avec le projet européen S.O.U.P.E. d'Attacafa et le réseau Banlieues d'Europe. Le cycle de séminaires *Créamigrante* a été mené en collaboration avec Le Vivat à Armentières et le Channel à Calais, qui a ensuite accueilli le séminaire *Politiques du refuge* organisé dans le cadre du projet européen *Atlas of Transitions* pour lequel j'ai coordonné l'équipe de recherche française. Enfin je collabore activement au collectif *Les Non Lieux de l'Exil* qui, depuis son séminaire annuel à l'EHESS multiplie les collaborations et tente d'ouvrir des espaces de réflexion croisées.

Il est bien sûr nécessaire parfois de disposer d'espaces d'entre soi scientifiques, dans lesquels déployer des recherches encore en cours, entrer dans les ramifications d'une réflexion ou d'une démarche méthodologique. Ces espaces, pour moi, peuvent coexister avec des temps ouverts, c'est par exemple ce que nous avons mis en place avec le Channel à Calais en faisant alterner des temps de séminaires fermés et des temps publics.

La réussite, toujours fragile, de ces temps de recherche, repose sur un temps de préparation et de rencontres, et de discussions. J'essaie de construire ces temps comme des refuges, des espaces de retrait du temps ordinaire de nos vies, mais aussi des temps de relations positives.

²⁰³ Cousin S. & Da Lage E, Debruyne F., Vandiedonck D. (sous la dir.) (2008). *Les sens de l'usine*. Créaphis édition.

Les relations de pouvoir et les tensions inhérentes aux relations humaines sont parfois difficiles à surmonter.

La culture de la communication dans les colloques scientifiques que j'ai pu fréquenter, les jeux de pouvoir, mais surtout la règle, de plus en plus courante, de l'empilement des paroles chronométrées, m'a peu à peu convaincue que si les espaces de valorisation classique du colloque international pouvaient ouvrir des rencontres, initier des relations, et qu'ils étaient importants pour balayer l'actualité de la recherche sur des thématiques précises, le dispositif en lui-même, avec ses jeux hiérarchiques et ses ateliers parallèles, était peu propice à l'élaboration et à la discussion constructive. Cela dit le colloque en tant que bulle hors-du-temps ordinaire de nos activités reste un moment important de nos vies scientifiques, leur migration en ligne et malgré tous nos efforts pour habiter les espaces numériques a considérablement asséché nos sociabilités académiques²⁰⁴. Par ailleurs, nous avons utilisé des infrastructures numériques qui ont augmenté nos dépendances aux GAFAM et ont formaté nos interventions et inscrit les colloques dans leur écologie numérique et les régimes d'attention qui s'y déploient.

Enfin, en tant que femme, les colloques m'ont été souvent très désagréables, à la fois parce que, comme la majorité des femmes, j'ai mis longtemps à aventurer ma parole lors des échanges après les communications, parce que j'y ai souvent fait l'expérience du sexisme ordinaire de nos mondes académiques et parce que j'ai même eu l'impression de me retrouver parfois dans un roman de David Lodge. Il est pour moi urgent que nous trouvions les ressources et alliances pour nous désolidariser de pratiques sexistes et de harcèlement sexuel.

Dans cette dynamique, Saskia Cousin et moi avons démissionné du comité de rédaction de la revue *espacestems.net* à la suite de l'organisation des 40 ans de la revue. Seules femmes du comité, nous avons déjà rencontré des difficultés avec certains membres du comité particulièrement agressifs à notre endroit et surtout à celui de la secrétaire de rédaction. Lors de l'organisation des 40 ans, Saskia Cousin a fait remarquer la faible présence des invitées, d'autant plus dommageable que l'une des dimensions du colloque reposait sur le recueil de témoignages de figures des sciences sociales, il s'agissait d'une véritable invisibilisation des

²⁰⁴ En revanche le passage en ligne a eu pour contre point une ouverture possible de certains espaces de recherche à des publics plus variés et surtout une accessibilité géographique et un moindre coût. La *summer school* du programme Atlas a été pour cela une formidable expérience, même si nous étions frustrées de ne pas nous retrouver à Bologne comme prévu, l'audience internationale, y compris dans de nombreux pays d'émigration, des dialogues organisés a été une source d'enrichissement.

contributions des chercheuses. Nous avons dû faire face à une hostilité importante, et nous avons été sommées de « justifier » nos positions.

Dans l'organisation générale des journées nous n'avons pu éviter de nous retrouver avec la charge d'animer des ateliers que nous n'avions pas conçus, dans lesquels des invité·es ont été imposé·es au dernier moment et dont l'équilibre était problématique. Saskia Cousin avait obtenu un amphithéâtre prestigieux à la Sorbonne et a dû tenir l'organisation matérielle du colloque. Devant la tournure que prenaient les évènements nous avons même envisagé de nous en retirer au dernier moment, nous y avons renoncé, par respect pour l'histoire de la revue qui reste un espace interdisciplinaire intéressant.

A la suite de cette expérience, nous avons décidé de quitter le comité. L'annonce de notre démission a été un moment particulièrement pénible, alors que j'exposais les raisons de notre départ, j'ai été traitée de « petite fille gâtée » (sic) qui ne mesure pas sa chance de pouvoir travailler avec des chercheurs de premier plan. Je me souviens de la sidération qui a été la mienne à ce moment, je n'ai pas su répondre, et me suis tue pendant le reste de la séance.

Nous avons été suivies par le géographe Hervé Regnauld qui a assumé sa place d'allié et qui a refusé de cautionner de telles pratiques. Je l'en remercie, son intelligence, sa curiosité à l'endroit des sciences sociales et humaines, venant de la géographie physique, les longues discussions passionnantes qu'il a initié dans le comité nous aurons « fait tenir » pendant plus de 5 ans. Depuis notre démission, le comité de rédaction est entièrement masculin. A la demande de membres du comité qui souhaitaient garder des contacts avec nous, nous sommes restées membre du comité scientifique et assurons toujours quelques évaluations par an, mais je refuse désormais de participer aux temps en présence.

3.2. La vie de laboratoire et au-delà

3.2.1. GERiiCO au défi des politiques d'évaluation et de la fusion des universités

Je fais partie du laboratoire GERiiCO depuis mon début de carrière. J'ai donc vu différents styles de gouvernance, mais aussi la transformation progressive du laboratoire au fur et à mesure que croissait le poids des évaluations collectives. J'ai été régulièrement élue au bureau du laboratoire et pu prendre part à sa restructuration, initiée par Stéphane Chaudiron, autour d'axes de recherche. Le laboratoire a la particularité d'accueillir des chercheurs et chercheuses qui viennent des sciences de l'information et du document et des chercheuses et chercheurs qui s'inscrivent davantage dans le versant « Sciences de la communication » de notre discipline.

Le passage au travail par axes thématiques visait à rendre plus fluide les collaborations entre les différentes sensibilités des chercheurs et chercheuses du laboratoire. Comme dans tout espace collectif, les tensions peuvent y être vives, mais les collaborations variées rendues possibles par la diversité des approches et méthodologies défendues rendent le laboratoire particulièrement dynamique²⁰⁵, portant une culture du projet et de la collaboration avec les mondes socioprofessionnels et de la recherche action²⁰⁶. Dans mon implication au sein du laboratoire j'ai eu à cœur de tenter d'organiser le croisement entre différents projets menés dans le laboratoire²⁰⁷, en complément du séminaire doctoral transversal et des séminaires d'axes. En effet, l'un des effets pervers de la grande diversité des recherches et de la culture du projet est le risque de la dispersion et de l'empilement de projets.

Lors de mon dernier mandat, et dans la dynamique ouverte par les discussions autour de la LPR nous avons décidé, avec plusieurs collègues²⁰⁸, de proposer un ensemble d'indicateurs en complément des indicateurs classiques imposés par l'Université dans sa politique d'évaluation. Nous avons ajouté des engagements en matière de développement de la Sciences Ouverte, de la lutte contre les inégalités de genre, le soutien aux projets en lien avec la société civile, une réflexion sur les questions éthiques et enfin une réflexion sur l'impact environnemental de nos recherches.

Le moment de discussion ouvert lors de la lutte contre la LPR a été particulièrement intéressant au sein du laboratoire avec comme effet l'ouverture de plusieurs temps d'échange pris en charge par un collectif de chercheurs et chercheuses mobilisé-es dont des doctorant·es. Ces temps, en mettant dans la discussion scientifique la question des conditions matérielles de nos recherches, nos orientations éthiques, notre attachement à la liberté académique, a dynamisé les relations dans le laboratoire et nous ont permis d'appuyer des choix pour renforcer les espaces de travail et de collaboration bienveillants, c'est ainsi que nous avons repensé le séminaire de notre axe de travail comme espace de discussion et de production collective davantage que comme espace de valorisation de nos travaux respectifs.

²⁰⁵ Pour ma part j'ai eu la chance de pouvoir collaborer avec Susan Kovacs, Béatrice Michaud, Florence Thiault, Agnieszka Tona qui sont/ont été inscrites dans d'autres axes que le mien.

²⁰⁶ C'est particulièrement le cas dans les projets consacrés à l'Éducation aux Médias par exemple.

²⁰⁷ Voir les journées d'études : « Bibliothèques de lecture publique : penser l'innovation avec et au-delà du numérique ». 28 Juin 2017. Bibliothèque Jean Lévy, GERiiCO. Journée co-organisée avec Susan Kovacs et Eric Kergosien ; « Expériences Interactives, comment partager l'innovation ? ». Lundi 15 décembre 2014. Maison de la recherche. Journée co-organisée avec Laure Bolka et Florence Rio. Université de Lille.

²⁰⁸ Eric Kergosien, Aurelia Lamy, Celine Matuszac et Thomas Heller que je remercie pour avoir soutenu et poursuivi le travail engagé.

Ces dernières années, nous avons vécu la fragilisation du laboratoire pris dans la politique de fusion menée à l'échelle de l'Université. Le laboratoire n'est pas une UMR, et les sciences de la communication sont par ailleurs présentes dans différents départements d'enseignement plus ou moins pluridisciplinaires. Alors que le laboratoire présente un bilan en termes de recherche, de publication, d'animation de la formation doctorale important, nous ne pouvons que constater les difficultés à obtenir les moyens suffisants pour assurer le fonctionnement logistique et administratif, la fatigue des personnels administratifs contraint·es de gérer un nombre important de projets. En 2017, l'Université de Lille et un consortium d'écoles et d'organismes de recherche a obtenu du ministère sa labellisation comme I-SITE et la création d'une fondation de financement de la recherche conçue comme un « levier de la transformation de l'enseignement supérieur et de la recherche dans la région des Hauts-de-France ». L'I-SITE est le lieu depuis lequel doivent se développer les synergies nécessaires à la mise en place d'un Établissement Expérimental à l'horizon 2022. L'I-SITE s'organise autour de trois « hub » principaux dans un premier temps « L'innovation au service d'une planète en mutation », « Transition numérique au service de l'Humain », « Santé de précision », un dernier hub « Culture, société, pratiques en mutation », a été ajouté à la suite du constat de la disparition des préoccupations des SHS dans les trois premiers hubs et la difficulté de mobiliser les chercheurs et chercheuses en SHS lors des appels à projet. La création de l'I-SITE a produit une injonction forte, formalisée lors de la dernière évaluation HCERES du laboratoire, à réorienter les thématiques de recherche afin de s'inscrire dans ces axes stratégiques. Or, la pérennité de l'I-SITE est dépendante de son évaluation par le Ministère. Comment dès lors préserver le temps long nécessaire au travail scientifique, mais aussi les espaces d'expérimentation et d'exploration dans les conditions institutionnelles qui rigidifient et brident l'indépendance et la liberté académique ?

Outre la LPR qui renforce le pilotage politique de la recherche via l'ANR, nous sommes donc localement très fortement contraint·es par les injonctions à abandonner des pans entiers de nos recherches pour entrer dans une politique d'excellence restrictive et pilotée à relativement court terme « d'en haut ». A Lille, cette gouvernance verticale s'incarne dans la création d'un Établissement Expérimental en cours de formation et dont les statuts ont été fortement discutés. Dans cet environnement institutionnel, il m'apparaît qu'une des solutions réside dans les alliances que nous pouvons nouer avec d'autres espaces de production de savoir. Depuis ma position je peux travailler à celles que nous pouvons nouer dans les mondes de culture et de l'éducation populaire. Les respirations que ces alliances amènent permettent de préserver une

circulation du savoir, l'ouverture de la recherche, mais aussi de nos pédagogies sur la société en mouvement.

3.2.2. Des travaux d'art création

C'est dans cet esprit que le projet *Atlas of Transitions* m'a donné l'occasion de nouer une collaboration de long terme avec Le Channel, scène nationale de Calais et d'approfondir une pratique de recherche création. Ce projet m'a permis de préciser le type de relations qui pouvaient émerger de ces rencontres quand le ou la chercheur·se ne se positionne pas en surplomb de la création. J'ai pu travailler avec Momette, une artiste plasticienne, je collabore actuellement avec Sylvain de Saturne, musicien et créateur sonore. Ensemble nous réfléchissions à la manière d'inclure la question des migrations dans les projets culturels et artistiques sans altérer les personnes exilé·es, tout en rendant sensibles les expériences multiples qui les lient au territoire²⁰⁹.

Ces collaborations sont par ailleurs des occasions de participer à la publicisation des recherches sous des formes peu classiques, la recherche, peu visible en tant que telle irrigue le projet culturel ou artistique.

C'est dans un mouvement de relations et d'alliances similaire que j'ai conçu le dispositif Radio Fréquence Monde²¹⁰. Dans ce cas, ce sont les collaborations artistiques et créatives avec la scénographe Alice Damour, la musicienne Liza Callaert et la conteuse Frédérique Lamblin qui viennent donner forme et amplifier l'écho de la recherche.

3.2.3. Pratiques pédagogiques

“Education at its best—this profound human transaction called teaching and learning—is not just about getting information or getting a job. Education is about healing and wholeness. It is about empowerment, liberation, transcendence, about renewing the vitality of life. It is about finding and claiming ourselves and our place in the world”. Since our place in the world is constantly changing, we must be constantly learning to be fully present in the now. If we are not fully engaged in the present we get stuck in the past and our capacity to learn is diminished.

²⁰⁹ J'ai mené ce projet au côté de Marie Glon chercheuse en esthétique de la danse au CEAC Université de Lille et Béatrice Micheau, GERiCO. Voir <http://www.atlasoftransitions.eu/porosites-interwoven-pathways-between-creation-and-theoretical-research/>.

²¹⁰ Voir le volume 1 « Faire du terrain en fermant les yeux ».

Educators who challenge themselves to teach beyond the classroom setting, to move into the world sharing knowledge, learn a diversity of styles to convey information. This is one of the most valuable skills any teacher can acquire. Through vigilant practice we learn to use the language that can speak to the heart of the matter in whatever teaching setting we may find ourselves in. When college professors who are democratic educators share knowledge outside the classroom, the work we do dispels the notion that academic workers are out of touch with a world outside the hallowed halls of academe. We do the work of opening up the space of learning so that it can be more inclusive, and challenge ourselves constantly to strengthen our teaching skills. These progressive practices are vital to maintaining democratic education, both in the classroom and out.

*Authoritarian practices, promoted and encouraged by many institutions, undermines democratic education in the classroom. By undermining education as the practice of freedom, authoritarianism in the classroom dehumanizes and thus shuts down the “magic” that is always present when individuals are active learners. It takes the “fun out of study” and makes it repressive and oppressive. Authoritarian professors often invest in the notion that they are the only “serious” teachers, whereas democratic educators are often stereotyped by their more conservative counterparts as not as rigorous or as without standards. This is especially the case when the democratic educator attempts to create a spirit of joyful practice in the classroom. In *Pedagogy of the Heart*, Paulo Freire contends that democratic educators “must do everything to ensure an atmosphere in the classroom where teaching, learning, and studying are serious acts, but also ones that generate happiness”. Explaining further he states: “Only to an authoritarian mind can the act of educating be seen as a dull task. Democratic educators can only see the acts of teaching, of learning, of studying as serious, demanding tasks that not only generate satisfaction but are pleasurable in and of themselves. The satisfaction with which they stand before the students, the confidence with which they speak, the openness with which they listen, and the justice with which they address the student’s problems make the democratic educator a model. Their authority is affirmed without disrespect of freedom. Because they respect freedom, they are respected.” Democratic educators show by their habits of being that they do not engage in forms of socially acceptable psychological splitting wherein someone teaches only in the classroom and then acts as though knowledge is not meaningful in every other settings. When students are taught this, they can experience learning as a whole process rather than a restrictive practice that disconnects and alienates them from the world.” Bell Hooks (2013) *Teaching Community, a Pedagogy of Hope*. Routledge. p. 43*

J'ai la chance de travailler dans un département dans lequel les questions pédagogiques sont centrales pour la majorité des collègues, elles occupent une bonne partie de nos discussions et nous avons la possibilité de partager nos expériences, d'accueillir nos doutes.

Le département Culture de l'Université de Lille²¹¹ où j'enseigne est un département dans lesquels les questions de genre, mais aussi celles des pédagogies alternatives et critiques, par exemple sont thématiques, à la fois dans l'enseignement, la recherche de certain·es membres, et dans les rapports entre collègues. Je remercie tout particulièrement Marion Dalibert pour son soutien et ses encouragements à prendre soin de ma carrière, pour avoir repris le travail de coordination de la licence pour que je puisse me mettre au travail, pour les partages d'expériences sincères sur la place du genre dans nos manières d'enseigner, d'être perçues par les étudiant·es et les collègues, sur la nécessité de se soutenir. Alix Bénistant avec qui j'ai enseigné quelques années avait accroché à côté de son bureau un petit guide humoristique sur le *mansplaining*²¹², Florian Vörös, est également un collègue précieux avec qui les échanges sur les pratiques de recherche et les pratiques pédagogiques sont toujours sérieusement discutés, dans lesquels nos positions, nos manières de les assumer et les réfléchir sont primordiales. Fabienne Duszynski et sa curiosité, son partage généreux de sa bibliothèque, nos thématiques croisées habite également particulièrement le lieu, alors que ses conditions matérielles d'enseignement sont difficiles et témoignent de la maltraitance institutionnelle de l'université²¹³. De fait, notre bureau partagé – les espaces sont importants – est un refuge²¹⁴ dans lequel nous nous engageons activement pour bâtir des liens positifs. Enfin l'ensemble de l'équipe qui, bien sûr, est mouvante, peut compter sur les qualités d'attention de Stéphanie Pryn, sociologue pilier du Master Métiers de la Culture, où Juliette Dalbavie²¹⁵ et Cédric Terzi

²¹¹ J'utiliserai ici « département Culture », même si officiellement il s'est fondu dans l'Institut des Sciences Sociales de la Faculté des Sciences Économiques, Sociales et des territoires en avril 2021. Le département est pluridisciplinaire, il est constitué autour des membres des équipes pédagogiques de la Licence Études Culturelles parcours Culture et Médias et du Master Culture et Communication.

²¹² Le mansplanning est l'explication par un homme à une femme en considérant d'emblée qu'elle est ignorante. Voir Chemin, A. (2018, 1 avril). Le « mansplaining » expliqué par l'écrivaine américaine Rebecca Solnit. *Le Monde.fr*.

https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/03/30/le-mansplaining-explique-par-rebecca-solnit_5278573_3232.htm.

²¹³ Fabienne Duszynski est un pilier du département, adorée des étudiant·es qu'elle embarque dans des découvertes esthétiques et de pensée, elle est en CDI après des années de précarité, son salaire est plus bas que celui des titulaires enseignant·es-chercheur·ses.

²¹⁴ Au sens développé dans le second tome de cette HDR.

²¹⁵ Bien sûr le département a été un lieu d'accueil de nombreux·ses collègues, et nous avons dû faire face à la rareté des postes. Voir partie de ce document : « Comprendre ce qui nous abîme : la rareté des postes, la précarisation et le pilotage politique de la recherche ».

qui partagent le goût des méthodes ethnographiques, et une implication rigoureuse dans les formations et les cours.

Je m'y suis engagée il y a maintenant 20 ans lors de mon recrutement et j'ai d'emblée pris en charge la responsabilité de la licence. Avec Laurence Allard, François Debruyne, et à l'époque Aurélie Tavernier, puis Sam Bourcier, des collègues d'études théâtrales et de littérature comme Catherine Douzou, Fabienne Duszynski et bien sûr Michèle Gellereau et Pierre Delcambre, pour sa part plus mobilisé sur le Master, nous avons, avec beaucoup d'enthousiasme, monté la licence Industries culturelles et médias, ouvert des cours en *gender et feminist studies*, enseigné Gilroy et tant d'autres. Bien sûr, notre collectif de travail a été ébranlé plus d'une fois, mais les formations sont toujours restées une priorité forte.

Nous avons accueilli des jeunes enseignant·es avec lesquels nous avons eu plaisir à échanger comme Marco del Ommodarme ou Maxime Cervulle²¹⁶ plus récemment Alix Bénistant. Marion Dalibert, Juliette Dalbavie puis plus récemment Florian Vörös sont venu·es renforcer notre désir de continuer à faire vivre la formation.

J'ai porté le travail de coordination pédagogique et politique de la licence avec grand plaisir malgré la charge administrative croissante, les réformes parfois ubuesques, les évaluations multiples et la difficulté politique de porter une licence pluridisciplinaire dans un environnement institutionnel qui ne les favorise pas. Marion Dalibert m'a remplacée lorsque j'ai pris mon CRCT et a porté avec efficacité et intelligence collective le travail autour des dernières maquettes. Ce sens du travail collectif est également le cœur du Master Culture et Communication pour lequel nous avons une politique de gouvernance collective, partagée entre Stéphanie Pryen, Juliette Dalbavie et François Debruyne, l'équipe impliquée parfois au-delà du raisonnable²¹⁷, fait tenir cette formation exigeante.

J'ai aussi la chance de pouvoir enseigner, ou en tout cas d'animer des espaces de partage de savoir hors de l'Université, grâce à Attacafa avec qui nous montons des projets dans la lignée de l'éducation populaire. Je travaille par exemple en ce moment avec un groupe de femmes en grande précarité dans un comité de programmation de courts métrages qui nous donne l'occasion de lire (parfois de se lire à haute voix) les textes qui nous inspirent et nous avons grand plaisir à nos échanges. Nous partons de leurs choix de film, de leurs expériences de vie et je ne cesse d'apprendre avec elles.

²¹⁶ Et bien sûr beaucoup d'autres que je ne peux citer, certain·es ont commencé des carrières universitaires, d'autres ont suivi différentes voies.

²¹⁷ Ces dernières années, la volonté de maintenir nos enseignements avec des moyens en diminution constante, a mis nos santés à rude épreuve. Nous avons revu nos services pour diminuer nos heures supplémentaires et sommes plus attentives et attentifs au surmenage.

Les blocages de l'Université lors des différents mouvements de grève ont aussi ouvert des espaces d'enseignement alternatifs. A ces occasions, j'ai investi des lieux culturels pour des cours alternatifs qui ont nécessité de sortir des formats classiques et de s'affranchir de l'évaluation comme perspective et horizon et de réfléchir à des formes inclusives (lecture à haute voix, voire enregistrement audio des textes pour les non lectrices et lecteurs). Ces moments sont par ailleurs déclencheurs de grandes discussions avec les étudiant·es permettant de poser les dissensus, d'entendre les contraintes, aspirations des étudiant·es lors de ces temps qui rompent radicalement avec la routine de l'année. Les désorganisations, difficultés qui viennent de cette rupture sont réelles et les moments de mobilisation ne sont pas que des moments « d'enchantement » innovants et motivants, ils épuisent également nos forces et celles des étudiant·es, tout en obligeant à réfléchir au sens de nos pratiques en profondeur.

Ces expériences nourrissent mon enseignement à l'Université, même si j'aimerais pouvoir plus souvent m'affranchir du cadre strict imposé par la salle de classe, et surtout de l'amphithéâtre. Au fil des années j'ai développé plusieurs axes autour desquels orienter mes pratiques. Le premier est celui du terrain, de la nécessité, encore, de « sortir » de la classe avec les étudiant·es cette fois en privilégiant le travail de terrain via la conduite d'enquêtes ethnographiques, le second repose sur une recherche de dispositifs qui permettent aux étudiant·es de s'écouter les un·es les autres et de considérer leurs paroles. Ce dernier axe est, je trouve, le plus difficile, et demande le plus de travail d'attention à la juste répartition de la parole, ainsi que de régulation, de reprise. Au sein du département nous pratiquons depuis toujours ce que les technicien·nes de la pédagogie appellent depuis plusieurs années « la classe inversée », et qui me semble en fait la base du travail universitaire : lectures personnelles et travail préalable à la discussion en travaux dirigés. Cela demande une grande discipline de la part des étudiant·es, par ailleurs parfois preneur·ses de davantage de savoir « descendant ». Afin de les motiver dans cet exercice, je leur demande d'imaginer des formes de médiation des savoirs : la réalisation d'une petite vidéo, d'un *podcast* permet d'éviter une présentation orale de type exposé très difficile à écouter par les autres.

Je les fais aussi préparer leur prise de parole en petit groupe ce qui permet aux étudiant·es de s'assurer et de se lancer plus facilement, d'apprendre à porter une parole collectivement élaborée.

Outre la pédagogie par l'enquête, le travail de terrain et la discussion, qui rassemblent des axes de travail que John Dewey nommerait une pédagogie orientée vers l'apprentissage de la démocratie, une dimension importante dans mes pratiques pédagogiques est l'invitation faite aux étudiant·es de « créoliser » leurs bibliographies. Cela passe par l'importance de lire des auteurs et autrices qui parlent depuis une pluralité de lieux et de positions, et de laisser ces auteur·rices « faire trembler » pour reprendre un terme de Edouard Glissant, leur recherche, cadre théorique, conceptions du monde. Cette invitation m'avait été adressée par Armand Mattelart au début de mon travail de thèse, et c'est une des choses précieuses que je garde de son enseignement. Ce n'est pas toujours évident, le système-monde universitaire étant très déséquilibré. Les bibliographies que nous travaillons sont inspirées par Souleymane Bachir Diagne qui appelle également à ouvrir le canon philosophique²¹⁸, elles font la part belle à Edouard Glissant et s'aventurent vers les travaux des auteurs et autrices indiennes, amérindiennes, mais aussi des afro-féministes américaines comme Bell Hooks dont j'aime particulièrement l'écriture simple et la résistance aux théorisations et généralisations abusives tout en proposant des textes puissants. Encore une fois mon entrée dans les Sciences de la communication via la rencontre avec Armand Mattelart a été à cet égard déterminante. Il a toujours éclairé les positions des auteur·rices, et considéré ses propres expériences de vie, notamment au Chili, comme fondatrices de son engagement intellectuel tout en revendiquant une liberté de recherche à l'opposé de la recherche « administrée ».

Créoliser les bibliographies se traduit également par une attention aux productions culturelles, à la littérature, au cinéma, à la musique qui peuvent être des ressources pour penser et non simplement des éléments à analyser à partir de ressources théoriques. Cette ouverture permet aussi aux étudiant·es de contribuer très librement à des espaces ouverts de partage de savoir. Ces pratiques d'espaces bibliographiques ouverts pour chacun de mes enseignements, en licence comme en master, sont directement héritées de mes pratiques d'enseignements « hors » de l'Université. Il est souvent riche de partir des propositions des étudiant·es, de les associer à d'autres ressources, même si, là aussi, cela nécessite de leur donner confiance dans leurs propositions. Je constate souvent que la participation à ces espaces collaboratifs n'est pas du tout « automatique », mais nécessite une réelle invitation à y participer. C'est un principe de l'éducation populaire qui permet de considérer d'abord le savoir des personnes avec qui on

²¹⁸ Lu plus attentivement grâce à Alexandra Galitzine-Loumpet.

s'engage dans une aventure intellectuelle, y compris le savoir considéré comme « non universitaire » pour construire ensuite un savoir commun et élargi.

Enfin, dans un monde universitaire où l'enseignement se technicise, la question de la joie partagée à apprendre ensemble est une pratique de résistance importante, directement inspirée des pratiques féministes et que j'essaie de cultiver. Il me semble que ce plaisir est sans doute l'une des choses les plus durables que nous puissions transmettre aux étudiant·es, un désir d'apprendre qui pourra être cultivé au-delà des temps d'évaluation de « compétences », si fragiles finalement dans un monde en transformation accélérée. Cette thématique de la joie n'est pas neuve²¹⁹, elle accompagne la réflexion des pédagogies progressistes²²⁰ et me semblent constituer un appui solide à l'apprentissage d'une pratique de recherche ambitieuse et exigeante.

Ces pratiques pédagogiques sont aussi très importantes dans le cadre de la formation continue, je suis engagée dans la réflexion et le portage d'un Diplôme Universitaire porté et imaginé en relation avec la Plateforme des Soutiens aux Migrant.e.s²²¹ et nourris par les expériences du DU hospitalités de l'INALCO. Dès 2021, nous expérimenterons des pédagogies alternatives et critiques pour venir en soutien aux interprètes à la frontière, dans un contexte multi-culturel et d'urgence humanitaire.

Nos conditions d'enseignement, les effectifs que nous imposent le peu de moyens accordés à l'Université, rendent par ailleurs les aventures pédagogiques difficiles, surtout en licence. Au fil des réformes de l'enseignement supérieur et de la recherche nous avons également constaté la difficulté à assurer une cohérence dans les savoirs enseignés et à résister à la parcellisation de l'enseignement. Nos collectifs pédagogiques sont particulièrement mis à l'épreuve de la « modularisation » et les maintenir nous demande beaucoup d'énergie, d'autant que nous sommes conscient.es qu'il est impossible et non éthique, de demander à des collègues précaires, qui sont de plus en plus nombreux dans les équipes au fur et à mesure de la réduction des postes, un investissement important dans les formations au-delà de leurs cours.

²¹⁹ Voir par exemple le travail du pédagogue et musicien Georges Snyders.

²²⁰ La pédagogie engagée de Bell Hooks, ou de Paulo Freire peut servir de support et de soutien dans ces formes de pédagogies actives, prenant en considération les personnes, laissant des espaces pour l'expression des émotions. Une constellation d'autrices en Sciences de l'éducation ont permis l'élaboration d'un vaste corpus de savoir en sciences de l'éducation.

²²¹ Voir : <https://www.psmigrants.org/site/la-psm/>.

3.2.4. Comprendre ce qui nous abîme : la rareté des postes, la précarisation et le pilotage politique de la recherche

Le contexte institutionnel et politique qui est celui de l'université française et plus particulièrement des SHS demande de réfléchir à ce qui nous abîme. Nous venons de traverser un mouvement social inédit par son ampleur contre la Loi de Programmation de la Recherche, finalement votée. En portant nos regards vers la situation des SHS dans le monde, nous ne pouvons que constater à la fois une grande vigueur de la pensée et des échanges, et la multiplication des pressions, contraintes politiques sur la recherche. Au Canada, le Printemps Erable de 2008 contre l'augmentation des frais d'inscription n'a pas pu conduire à une refonte du système universitaire, mais la mobilisation a encouragé les chemins de traverse, conduit à une grande réflexion sur le rôle de l'Université aujourd'hui, le devenir de son héritage humaniste et son rôle dans la vitalité de la démocratie²²² et son rôle dans la préparation d'un monde habitable. Au Royaume Uni, les grèves ont également été nombreuses. En Allemagne elles sont en cours au moment où j'écris. Hors de nos mondes attaqués, mais encore relativement protégés, les sciences sociales sont souvent sous le feu des critiques et des tentatives de mise au pas politique, en Turquie, en Inde, ou soumises directement aux intérêts économiques qui financent les universités comme au Chili²²³.

En contrepoint de ces attaques, les mouvements de *Slow Science* ont émergé appelant un modèle de production de savoir plus démocratique et citoyen, y compris hors de SHS²²⁴, l'expérience lancée autour de Camille Noûs est également passionnante pour imaginer des formes alternatives à l'individualisation du travail de recherche.

Ces mouvements de revendication et de luttes sont producteurs simultanément de joie et de collectif. De joie à travers l'affirmation de valeurs que l'on saisit comme partagées par un collectif mobilisé. Une grande intelligence collective est mise au travail depuis longtemps dans les espaces comme Sauvons la Recherche, Rogue ESR et dans les collectifs mobilisés, qu'ils soient syndicaux ou non. Dans ces espaces, nous pouvons constater l'attachement des collègues au service public de l'enseignement supérieur et de la recherche et ainsi que la grande qualité des propositions alternatives aux politiques managériales qui s'imposent aujourd'hui réduisant toujours plus les moyens alloués concrètement au travail sur le terrain et dans le temps long.

Ces travaux, mais aussi les relations et attentions que nous portons à nos collègues au-delà des frontières nationales nous permettent de saisir ce qui nous abîme : la précarisation et notre

²²² Freitag, M. (1996). *Le Naufrage de l'Université*. La Découverte.

²²³ Le Marec, J. & Du Plessis, H. (2020). *Savoirs de la Précarité/Knowledge from precarity*, Les éditions du Net.

²²⁴ Coutellec, L. (2015). *La Sciences au pluriel, essai d'épistémologie pour les sciences impliquées*. Quae.

enrôlement en tant qu'enseignant·es, chercheur·ses titulaires dans des fonctions de management. Dans ce contexte, la rareté des postes de titulaires tend les relations dans les équipes tant la pression est grande²²⁵, et les différentes crises auxquelles notre collectif lillois a dû faire face se sont cristallisées autour de conflits liés aux recrutements.

Enfin le pilotage de plus en plus vertical et politique de la recherche sans compter la multiplication des polémiques médiatiques et politiques qui décrédibilisent le travail de recherche en sciences sociales ne cessent là aussi de nous abîmer.

Il me semble que l'un des enjeux de notre discipline et de la recherche en SHS aujourd'hui est de construire des refuges à l'abri des pressions multiples, de donner de l'attention à des recherches aventureuses. Cela implique de conduire le travail institutionnel nécessaire, et pour cela j'ai fait le choix de ne jamais me désengager des responsabilités pédagogiques de mention, parcours ou aujourd'hui comme vice-doyenne de ma faculté, mais aussi de cultiver un réseau d'alliances, un « archipel » qui rendent possible et renforcent la liberté académique.

La période post-Covid qui s'ouvre sera peut-être propice à la réévaluation des politiques de recherche pour garantir le travail dans le temps long, plusieurs initiatives et réflexions se mènent au sein des laboratoires sur les caractéristiques de nos métiers d'enseignant·es chercheur·ses, sur le développement de tels espaces, parfois interstitiels entre axes et disciplines, sur la nécessité de ménager des espaces de respiration entre les projets, sur l'articulation entre recherche de long terme, fondamentale, et recherches plus appliquées, sur le développement de la recherche-action, un axe dans lequel je m'inscris depuis longtemps parce que de telles recherches obligent à prendre en compte la manière dont nous, en tant que chercheurs et chercheuses, construisons des alliances sur le terrain, nous laissons affecter et transformer par ces terrains, nos partenaires de recherche, mais également par l'ensemble des personnes avec qui nous faisons vivre nos recherches et nos formations.

²²⁵ Les comités de sélection sont des épreuves pour les candidat·es, mais également pour les collègues tant les tensions y sont exacerbées par les enjeux liés à la rareté des postes.

Un moment d'engagement

Je me suis engagée en 2021 pour un mandat décanal dans l'équipe de direction de la Faculté des Sciences Economiques Sociales et des Territoires (FaSEST) avec comme mission la culture et la communication. Avec l'équipe de chargées de communication curieuses et aventureuses²²⁶, et en relation étroite avec l'équipe de la direction culture de l'Université, nous portons un projet orienté autour des droits culturels. Notre première action a été d'abonner la faculté à une artothèque afin que les secrétariats pédagogiques et les gestionnaires en charge des espaces partagés, comme le centre de documentation, puissent régulièrement choisir ensemble une œuvre, la discuter et la présenter. Cette petite action entend participer à tout ce qui peut rendre « *plus habitables, pour ceux et celles qui y vivent au quotidien* »²²⁷ notre faculté.

Notre seconde action sera d'accueillir, sans doute en collaboration avec la scène nationale La Rose des Vents, le collectif Kom.post pour une « *fabrique du commun* »²²⁸ pour valoriser et mettre en relation les espaces de pensées actifs, les lieux d'inventions de croisement et d'engagement. Enfin, ce sera l'occasion d'ouvrir la discussion avec les lieux culturels de la métropole et de la région, de créer des ponts et d'ouvrir les perspectives de recherche, d'enseignement et de création partagés.

²²⁶ Je remercie Céline Cotton et Amélie Yahia chargées de communication de la FaSEST de porter les propositions avec enthousiasme ainsi que Dominique Hache responsable du Service Culture de l'Université, Amanda Crabtree chargée de mission culture pour le travail qui s'annonce en bonne intelligence.

²²⁷ Clin d'œil aux Lucioles, N°2, février 2019.

²²⁸ Voir https://kompost.me/d/fabrique_du_commun/.