

n° 363 - Septembre-Octobre 2022

imag

Le magazine de l'interculturel

Rencontre entre leaders tunisiennes et belges
Oser se frotter à la politique

Panoramique

**BRuMM,
MUSIQUES MIGRANTES**

Dédicace

À Aisha

Fuyant un mariage forcé et la violence, cette Iranienne de 20 ans avait demandé l'asile en Belgique.

L'Office des étrangers le lui a refusé et l'a expulsée.

"Juridiquement, le dossier [d'Aisha] ne présente aucune faille", commenta l'OE.

Mais moralement et politiquement, c'est une autre histoire.

Une semaine avant l'expulsion d'Aisha, Mahsa Amini, étudiante de 22 ans, était arrêtée à Téhéran par la police des mœurs iranienne pour « non-respect du code vestimentaire ».

Elle est décédée des suites de coups à la tête le 16 septembre 2022.

"Femme, vie, liberté".

Ailleurs, ici, partout.



Directeur
du CBAI Alexandre **ANSAY**

Le dialogue à l'intérieur de soi

Travailler avec les responsables d'un service public sur des croyances stéréotypées, sur des préjugés ou sur des représentations de ce que devrait être l'incarnation de la neutralité, ce n'est pas remplir une coquille vide, avec des manuels d'utilisation et des boîtes à outils. Il s'agit bien plutôt de travailler sur les composantes « chaudes » de l'identité ; ce faisant, de déstabiliser une certaine configuration, de produire un certain déséquilibre mais, toujours, en faisant le pari que quelque chose de nouveau et d'enrichi pourra advenir qui ouvre à la complexité de l'autre.

Nous devons aussi reconnaître que parfois nos propositions rencontrent de la résistance et des volontés de mise en échec. Au fond, ces phénomènes, dans la mesure où ils produisent des perturbations qui mettent à mal des structures de perception et des logiques d'action, sont inhérents à la réalisation de l'action interculturelle.

Dans ces situations, nos pratiques nous mettent aux prises avec le défi de réunir les conditions qui rendent possible le dialogue, lequel, comme le soulignait Albert Camus, est de plus en plus concurrencé par la polémique.

Construire du dialogue, c'est accepter à l'intérieur de soi, et parfois aussi entre collègues, que des visions et des voix divergentes peuvent exister et trouver à s'exprimer. C'est à partir de cette disposition d'être que le devenir interculturel est possible. Celui-ci n'est en rien une entreprise qui consiste à prêcher à des convaincus. ▶

SOMMAIRE



Edito

Alexandre Ansay 3

Panoramique

BRuMM, Musiques migrantes et engagement 6

Marco Martiniello

Le Festival BRuMM..... 8

Hélène Delaporte

La musique comme trace 10

Laurent Aubert

Refa : une épopée musicale et sociale..... 14

Marco Martiniello et Hélène Secheyay

La force des tout petits liens..... 20

Emilie Da Lage

Info dessinée : Rencontre du 3^e type..... 26

Illustration : Barrack Rima. Texte : Nathalie Caprioli



Prochain dossier
novembre-décembre 2022

Sport
et citoyenneté

« Je me suis battue pour en arriver là » 28
Entretien avec Jamila Akhdim, par Hélène Delaporte

« Et maintenant, je suis belge ! » 32
Nathalie Caprioli

Elle danse dans les jupes des hommes 34
Entretien avec Nil Görkem, par Pascal Peerboom

« Si je n'avais pas été syrien... » 36
Entretien avec Tammam El Ramadan, par Nathalie Caprioli

Rencontre entre leaders tunisiennes et belges

Oser se frotter à la politique 39
Nathalie Caprioli

Texte sur photo

Toi là, au feutre noir ! de Verena Hanf 42
© Massimo Bortolini



BRuMM, Musiques migrantes et engagement

Marco MARTINIELLO

La notion d'engagement est trompeuse. Elle semble simple et univoque mais elle est loin de l'être. Historiquement, la notion d'engagement des artistes est souvent comprise en référence exclusive à leur mobilisation et à la contestation politiques explicites. Ainsi, les musiciennes et musiciens exilés sont considérés comme engagés lorsque leur musique et leurs textes servent de vecteur de la revendication de droits, de la lutte contre le racisme et les discriminations ici, ou encore de la lutte contre les régimes dictatoriaux dans les pays d'origine. Cette approche de l'engagement des artistes est réductrice. Différentes formes d'engagement des artistes, à travers notamment la musique en contexte migratoire et post-migratoire, doivent être distinguées. A partir de celles-ci, on peut alors s'interroger sur le sens profond de cette notion d'engagement, que ce soit dans le champs artistique ou ailleurs.

Jouer avec détermination d'un instrument historiquement réservé aux hommes, dans un monde musical dominé par les hommes et dans des espaces (salles de concert, festivals, etc.) où la présence féminine n'est pas souhaitée relève clairement d'un engagement de Jamila Akhdîm (pp. 28-31) en faveur de l'égalité des femmes et des hommes, et donc contre la domination masculine dans le monde musical dont elle force les portes. Lorsque Tammam Ramadan (pp. 36-38) rejette l'étiquette de musicien réfugié qu'on lui a collée, il s'engage pour être reconnu comme un musicien et non comme un réfugié qui joue de la musique. Ce faisant, il s'engage pour changer le regard que la société jette sur lui. Cela vaut aussi pour Beshwar Hassan (voir l'article d'Emilie Da Lage pp. 20-25) dont l'engagement vise à transformer le bidonville dans lequel il vit et à témoigner de l'expérience des personnes en exil dans ce type de campement.

En définitive, qu'ont en commun ces différentes formes d'engagement des artistes ? Elles reposent toutes sur la croyance qu'à travers les pratiques musicales, elles et ils vont pouvoir être écoutés, vus comme ils et elles veulent l'être, et qu'elles vont pouvoir changer à leur avantage les rapports de pouvoir parfois brutaux à la faveur desquels elles et ils sont marginalisés, exclus ou invisibilisés. L'engagement par la musique n'est pas donc qu'une affaire de chansons protestataires.



Lisa Rosillo et Michel Mainil Quartet jazzifient la poésie chilienne révolutionnaire.
BRuMM édition 2022.

Hélène **DELAPORTE**

Le Festival BRuMM

*Les musiques venues d'ailleurs sont désormais d'ici.
Elles se sont perpétuées et réinventées dans un contexte
socioculturel bien différent des sociétés qui les ont vues naître.
Elles font partie du patrimoine musical bruxellois.
Cependant, elles restent méconnues, voire totalement inaudibles.
Avec le festival BRuMM (Bruxelles Musiques Migrantes)¹,
nous souhaitons mettre ces pratiques musicales à l'honneur
en les inscrivant dans l'espace public.*



On se promène un matin à Jette et soudain on est saisi par le son de clarinettes turques. Ce sont des musiciens venus chercher une mariée à son domicile. D'autres jours,

c'est le chœur d'une église évangélique qui répète dans une arrière maison, des musiciens brésiliens dans un café gare du Midi, une fête équatorienne dans un centre culturel grec, la rencontre entre des musiciens belges et afghans dans un bistrot, un mariage marocain dans une salle des fêtes, des chants albanais durant un repas entre amis... Bruxelles, ville multiculturelle, est immensément riche de toutes ces

pratiques musicales. Pour autant, elles restent méconnues. Il y a celles que l'on a la chance de connaître, celles que l'on perçoit, et puis toutes celles qui restent à découvrir et à partager.

Avec le Festival BRuMM, nous souhaitons participer au décloisonnement de ces pratiques musicales en créant des espaces de rencontres, de connaissances et d'expériences partagées. Les musiciens sont associés le plus possible à l'élaboration de la programmation et à la réflexion sur les actions à mener. Leur implication va bien au-delà d'un simple rapport de prestation artistique.

Le festival a été créé en 2018 à l'initiative de Stéphanie Weisser, ethnomusicologue, alors directrice de la Villa de Ganshoren. Dès le début, elle a souhaité s'associer à d'autres acteurs du monde culturel et académique. Au fil des éditions, les partenariats se sont consolidés et étoffés. L'édition 2022 est ainsi le résultat d'un travail commun entre La Villa de Ganshoren, la Maison de la création de Neder-Over-Heembeek, le Senghor (Etterbeek), la Vénierie (Watermael-Boitsfort), le Centre d'Etude de l'Ethnicité et des Migrations (CEDEM-ULiège), le laboratoire de musicologie de l'ULB, PointCulture Bruxelles, Digital Transmedia et le CBAI.

Alasuite de l'asbl La Concertation, le CBAI a repris la coordination du festival en 2020 avec la volonté de poursuivre les intentions premières et de développer les actions interculturelles. Pour atteindre ses objectifs, le festival allie différentes actions complémentaires : journée d'étude et d'échange, concerts, résidences de création, activités de médiation et constitution d'un fond de ressources documentaires.

La journée d'étude et de rencontre¹ portait sur l'engagement, le thème annuel du festival, et s'adressait à un public le plus large et divers possible. C'est pourquoi nous avons choisi un lieu accessible à tous et un format propice aux échanges et à la convivialité : des tables rondes durant lesquelles entrent en dialogue à la fois des chercheurs (ethnomusicologues, sociologues,...) et des musiciens. La journée a aussi été rythmée par des interludes musicaux qui ont permis d'entendre des musiciens. Ce n'était pas simplement des pauses musicales : avoir fait connaissance avec eux prépare l'écoute. La musique entre en résonance avec les propos tenus. C'est dans cet esprit que nous souhaitons poursuivre car cela nous semble un bon moyen de partager des connaissances, de façon simple et conviviale, tout en intéressant un public varié.

Le festival s'est déployé sur plusieurs semaines dans les quatre centres culturels partenaires. Les concerts proposés étaient pour la plupart le résultat de résidences. Ces dernières ont été pensées soit pour permettre aux artistes de travailler leur répertoire dans de bonnes conditions, soit pour favoriser des rencontres musicales inédites. Ainsi le groupe Banalenke a été accueilli en résidence à la Vénierie en amont du festival, ou bien encore le joueur de oud irakien Hussein Rassim et le batteur argentin Alfredo Bravo ont pu créer un répertoire original à la Maison de la création de Neder-Over-Heembeek.

Médiation et espace de rencontre

Suivant ses spécificités propres, chaque centre culturel s'approprie le festival. Un même esprit demeure toutefois : un fort accent est mis sur la médiation. Ainsi, outre les concerts tout public, sont organisées des rencontres à destination du public scolaire (deux classes de primaire ont assisté au Senghor à un concert autour de l'engagement politique du chanteur populaire chilien Victor Jara), ou associatif (Hussein Rassim et Alfredo Bravo ont rencontré des jeunes pachtounes accueillis dans un centre Fedasil²). La médiation peut aussi s'adresser au grand public. Ainsi le concert des Sultanat B'net Chaabi à la Villa de Ganshoren a été précédé d'une conférence d'Hélène Sechehaye et de Laïla Amezian sur le chaabi marocain, avec un échange avec les musiciennes. Quelle que soit la forme adoptée, il s'agit de créer des rencontres et de donner de clés d'écoute pour entrer dans un répertoire musical.

L'ensemble des concerts et activités a été filmé. En marge des événements, nous avons aussi réalisé des portraits de musiciens et des interviews des intervenants de la journée d'étude. Progressivement, nous aimerions ainsi constituer une cartographie sonore et visuelle des musiques migrantes de Bruxelles.

L'an passé, un musicien iranien nous confiait avoir été touché par l'émotion et la réceptivité d'une élève lors d'une animation dans une école de Neder-Over-Heembeek. Il nous a dit que c'est dans des moments comme cela que son travail prenait tout son sens. Avec BRuMM, nous espérons catalyser d'autres nombreuses nouvelles rencontres. ■

[1] www.brummfestival.be

[2] Voir l'info dessinée en pages 26-27 de ce dossier.

[3] Le travail initié par l'Université Paris Nanterre et soutenu par la municipalité sur le « patrimoine musical des Nanterriens » est à ce titre exemplaire. Cf. Nicolas Prévôt, « Ethnomusicologie et recherche-action : le patrimoine musical des Nanterriens », in Cahiers d'ethnomusicologie, 29 | 2016, pp. 137-156.

La musique comme TRACE

*Musiques migrantes : que recouvre cette expression ?
Loin d'être un phénomène spécifiquement contemporain,
la circulation des musiques peut être observée depuis les temps
les plus anciens. Mais le développement des technologies –
du phonographe au milieu du XIX^e siècle jusqu'aux plateformes
numériques actuelles – a accéléré le processus.
En migrant, les musiques dialoguent, se transforment,
s'adaptent, se métissent, comme l'illustrent
les quelques exemples qui suivent.*



Un des faits musicaux les plus marquants de notre époque est certainement la rapidité avec laquelle la musique – toute musique – se répand dans le monde.

L'omniprésence des outils électroniques, et en particulier des plateformes numériques et des réseaux sociaux, y est évidemment prépondérante, et le fait qu'on taxe le succès d'une chanson de « viral » montre bien que sa propagation à large échelle – ou celle de toute autre information, quelle qu'en soit la nature – n'est plus contrôlable, ni même prévisible : elle relève d'une forme de contamination planétaire difficilement parable. Le rôle des médias et des divers influenceurs et autres meneurs d'opinion y est sans doute prépondérant, mais il n'explique pas tout. Le fait que la mayonnaise prenne

parfois au-delà de toute attente et qu'une chanson d'apparence anodine puisse s'imposer universellement demeure surprenant, même sachant que sa diffusion procède d'une stratégie délibérément mise en place, et dans laquelle chaque intermédiaire trouve son intérêt.

On pourrait croire ce phénomène de mondialisation propre à l'ère numérique. Or il n'en est rien : seule sa fulgurance, et donc l'accessibilité quasi instantanée de ses contenus qu'elle entraîne, est spécifique à ce début de XXI^e siècle. Comme les langues parlées, les religions ou les technologies et leurs outils, les musiques ont de tout temps largement circulé, s'adaptant et se transformant partout en fonction des usages et des spécificités locales. Il est à cet égard intéressant de noter que la propagation des langues, des religions et des musiques ne suit pas nécessairement les mêmes canaux ; seuls leurs modes de propagation sont comparables.

Ce que racontent les instruments

Toute manifestation musicale comporte dans son ADN à la fois les traces d'innombrables migrations et les marques d'une identité collective – culturelle, historique, géographique, sociale, générationnelle, etc. – ainsi que, d'une manière plus fortuite, le souvenir de rencontres entre artistes ou du talent individuel de personnalités exceptionnelles qui ont contribué à en infléchir le devenir. Du fait de sa matérialité, le domaine des instruments de musique est celui dans lequel ces processus peuvent être retracés sur la longue durée avec le plus d'acuité. Si, faute de documents, il sera toujours difficile de concevoir la manière de chanter ou de jouer des musiciens d'une époque révolue, il est en revanche plus aisé de reconstituer un instrument antique à partir de l'observation de ses vestiges et de ses représentations picturales ou sculpturales.

On constate par exemple que les mêmes types de cordophones – luths, vièles et cithares notamment – se sont répandus dans une large aire couvrant une bonne partie de l'Asie, de l'Afrique du Nord, de l'Europe et, plus tardivement, des Amériques. Il est notamment attesté que les luths européens, très populaires du Moyen Âge à l'époque baroque, sont des adaptations de l'ancêtre du oud arabo-turc contemporain, lui-même probablement dérivé d'un instrument persan appelé barbat. La légende veut qu'il ait été introduit au IX^e siècle dans l'Andalousie musulmane par le fameux musicien et savant Ziryab, chassé de la cour de Bagdad par son maître Ishaq al-Mawsilî, jaloux de son talent. Quant aux luths d'Asie orientale comme le pipa chinois ou le biwa japonais, ils sont manifestement issus d'instruments semblables, importés d'Iran et d'Asie centrale par des musiciens engagés dans les caravanes des fameuses Routes de la soie. Au delà de la diversité

de leurs techniques de jeu et de leurs répertoires passés et présents, tous ces luths ont en effet en commun des caractéristiques organologiques telles que leur manche coudé relativement court et leur caisse de résonance hémipiriforme (en forme de demi-poire).

L'exemple du jazz

Plus proche de nous, le développement des moyens de captation, de reproduction et de diffusion sonores modernes à partir du milieu du XIX^e siècle a bien sûr marqué un tournant irréversible dans les rapports entre émission et réception musicales. La circulation des musiques, en particulier de celles relevant de l'oralité de leurs modes de transmission, n'a désormais plus été conditionnée à celle des musiciens. Inutile de retracer ici l'histoire des technologies de la communication, des premiers phonographes aux outils numériques les plus sophistiqués, il est bien connu. Leur incidence sur l'éclosion et l'expansion de genres musicaux nouveaux allait se révéler déterminante. Le succès fulgurant qu'a connu le jazz – l'un des genres musicaux les plus significatifs du XX^e siècle – n'y est pas étranger. Son apport, et avec lui celui de toutes les musiques afro-descendantes nées sur le continent américain, est un marqueur important de l'histoire de la musique. Outre le fait qu'ils témoignent avec éloquence de l'émancipation des communautés afro-américaines et de leur génie culturel propre, le jazz, le blues et leurs dérivés constituent historiquement un des premiers courants musicaux à vocation universelle. Dès ses origines, le jazz a été adopté par des musiciens blancs – il est d'ailleurs frappant que le premier enregistrement connu de jazz, en 1917, soit le fait d'une formation blanche, l'Original Dixieland Jazz Band – d'abord aux Etats-Unis, puis, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, en Europe, où il résonnait comme l'étendard de la libération. Son influence allait ensuite



© THE PALMER



Gravure de 1885 : musiciennes japonnaises

rapidement se répandre sur la planète entière, notamment dans les métropoles du continent africain, où elle suscita l'écllosion d'innombrables genres musicaux syncrétiques, à la fois festifs et révolutionnaires qui allaient accompagner l'essor des indépendances dès la fin des années 1950.

Duke Ellington et Doudou Ndiaye Rose

C'est dans ce contexte que s'est développé le mouvement panafricaniste. Dans le domaine musical, il a notamment été marqué en 1966 par l'organisation à Dakar du premier Festival mondial des arts nègres, sous la houlette du président-poète Léopold Sédar Senghor. Un des invités de marque était Duke Ellington, dont la prestation avec son big band et la participation du maître de sabar sénégalais Doudou Ndiaye Rose demeure inoubliable. Trois ans plus tard, le Festival panafricain d'Alger allait poursuivre la démarche en la radicalisant, notamment en opérant un rapprochement avec la faction étasunienne des Black Panthers. Plusieurs musiciens de free jazz y participèrent, et les prestations d'Archie Shepp entouré de percussionnistes touaregs, ou de Clifford Thornton et de Nina Simone aux côtés d'artistes africains comme Miriam Makeba, Manu Dibango ou Aminata Fall, symbolisèrent la proximité, ou en tout cas les affinités, entre la cause des indépendances africaines et celle des courants de libération afro-américains.

Ravi Shankar et Yehudi Menuhin

À la même époque, l'Occident découvre les mille saveurs musicales de l'Orient, à commencer par celles de l'Inde. La figure de Ravi Shankar y est certainement pour beaucoup, lui dont le talent avait su fasciner des musiciens aussi variés que Yehudi Menuhin, Jean-Pierre Rampal, George Harrison, John Coltrane ou John McLaughlin. Son charisme ravageur allait contribuer à ouvrir les portes de nos salles de concerts à de nombreux autres grands interprètes indiens et, par osmose, aux maîtres musiciens d'Iran, de Turquie, du monde arabe ou d'Asie orientale. Il n'est pas un festival de quelque importance – quel qu'en soit le champ – qui ne se targue d'inclure à son programme un ou deux représentants prestigieux des cultures orientales. Parallèlement, certains jeunes musiciens européens et américains se sont dédiés à l'apprentissage d'instruments comme le sitar, le sarod ou les tablas avec un succès souvent remarquable. Cette forme inédite de transfert culturel allait contribuer à démontrer que la musique ne procède d'aucun déterminant ethnique, d'aucune propension innée, mais qu'elle est toujours un acquis culturel procédant d'une histoire particulière, et que la pratique d'une musique « exotique » est donc accessible à chacun, pour autant qu'il en acquière les clés et qu'il y mette la détermination nécessaire.



Concert du trio Luthomania au Festival BRuMM 2019. Le pipa tranchant de Hua Xia représente la culture extrême-orientale, Abid El Bahri avec le mordant et fluide-glissandi du oud évoque une sonorité de mélodies arabo-musulmanes, et Philippe Malfeyt au luth européen exprime le monde musical occidental.

Pipa chinois

L'industrie de la World Music

Cette nouvelle donne a progressivement modifié le paysage musical de notre planète. Elle n'est ni fortuite, ni anodine : elle est un signe d'une société mondialisée en train de se construire, caractérisée par l'urbanisation, l'accélération exponentielle des flux migratoires et l'instauration de nouveaux espaces culturels qui se signalent par leur créolisation et leur multipolarité. Dès le milieu des années 1980, la diversification de l'offre et de la demande allait susciter la création du concept de «world music», forgé par les stratégies de certaines sociétés de production et de diffusion musicales. Evidemment ambigu, ce terme définit un domaine aux frontières floues, en marge des catégories habituelles (classique, jazz, pop, etc.) établies par l'industrie de la musique. Son apparition correspond clairement à des critères plus commerciaux que culturels, résultant de l'absorption par l'Ouest des productions musicales de l'Est et du Sud. S'y rencontrent aussi bien les grandes traditions savantes des cinq continents que leurs expressions populaires, y compris leurs développements actuels. Les musiques circulent et s'entremêlent de plus en plus, comme en témoignent les nombreuses expériences de fusion interculturelle suscitées autant par les lois du marché que par les affinités entre musiciens d'origines diverses.

La musique et plus

Les exemples pourraient être multipliés pour illustrer le fait que, de tout temps, les musiques, leurs interprètes et leurs instruments ont voyagé et se sont rencontrés. Ce bref aperçu ne fait qu'effleurer le sujet, mais il suffit à démontrer que le phénomène des « musiques migrantes » ne date pas d'hier ! « La musique, c'est toujours plus que de la musique » : cette fameuse formule attribuée à l'ethnomusicologue Gilbert Rouget nous rappelle que la musique est toujours le signe d'autre chose qu'elle-même. Elle est un langage, certes non verbal, mais signifiant et porteur d'informations concernant le contexte et les circonstances de sa production. A la fois signature individuelle et expression sonore d'une communauté, d'un territoire et d'une époque, elle témoigne en même temps de la conjonction d'un génie particulier et des multiples flux qui l'ont irrigué et dont il s'est nourri. ▀



Pour aller plus loin

Les rencontres du BRuMM

Laurent Aubert



© Jean-Luc Goffinet et Muziekpublique.

Refa : une **ÉPOPÉE** musicale et sociale

Coordinatrice du projet de 2015 à l'été 2016 **Hélène SECHEHAYE**

Directeur du CEDEM (Centre d'Etudes de l'Ethnicité et des Migrations) à ULiège **Marco MARTINIELLO**

À la fin de l'été 2015, la crise de l'accueil des exilés prend une nouvelle ampleur en Europe et secoue l'opinion publique. Dans ce contexte tendu, de nombreuses initiatives solidaires et humanitaires fleurissent, parmi lesquelles celle de l'asbl bruxelloise Muziekpublique, qui promeut les musiques traditionnelles. En octobre 2015, Muziekpublique lance le projet Refugees for Refugees (aujourd'hui devenu Refa) : enregistrer un album avec des musiciens exilés, dont le but est à la fois artistique, politique et social. Chaque étape du projet a été marquée par une couverture médiatique et un soutien financier sans pareil aux autres projets menés par l'organisation. Le disque a même été récompensé comme meilleur album de 2016 par le Transglobal World Music Charts. En même temps, l'association et les musiciens ont été confrontés à des problèmes administratifs et éthiques qu'ils n'avaient jamais rencontrés auparavant.

Les musiciens de Refugees for Refugees lors du concert de sortie d'album à Muziekpublique, 13 mai 2016. De gauche à droite : Norbu Pam, Norbu Tsering, Kelsang Hula, Aren Dolma, Aman Yusufi, Tristan Driessens, Bassel Khalil, Khaled Alhafez, Majid Zare, Hussein Rassim, Robbe Kieckens, Tarek Alsayed, Pieter Lenaerts, Ali Shaker Hassan, Tammam Ramadan, Bassel Abu Fakher, Dahlia Mees.



Dans un article publié en 2019¹, nous avons identifié les principales raisons du succès exceptionnel que Refugees for Refugees avait rencontré dans le monde culturel, associatif et médiatique. Depuis la publication de ce premier article, des événements majeurs se sont produits, tant au niveau du groupe que du contexte international : départ de musiciens, arrivée d'autres, changement de nom, émergence de la pandémie.

Depuis l'ouvrage fondateur de Martin Stokes en 1994², les méthodes d'analyse appliquées aux pratiques musicales en contexte migratoire et d'exil suscitent un intérêt croissant. Ces études portent leur attention à la fois sur les communautés, sur les individus et sur les répertoires musicaux eux-mêmes. Toutefois, il existe peu de littérature sur la musique des réfugiés, qui sont des migrants spécifiques puisque la vie musicale de leur pays d'origine est difficile d'accès, voire détruite, et qu'ils n'ont aucune possibilité de retourner dans leur pays d'origine³. De plus, le statut de réfugié est provisoire : il s'inscrit comme une étape dans la carrière migratoire⁴ d'un individu.

La définition de l'objet « réfugié » est également problématique, car ce statut peut être mobilisé par des personnes qui ne possèdent pas ce statut administratif mais qui se considèrent comme appartenant au groupe des « réfugiés ». Pour ces différentes raisons, avec le sociologue français Didier Fassin, nous préférons parler d'exilés pour désigner ces personnes.

Refugees for Refugees, de l'idée à la scène

En 2015, Muziekpublique lance la production de Refugees for Refugees, un album de musiciens exilés vivant en Belgique. Son objectif était et reste à la fois artistique, politique, symbolique et social : faire entendre la voix des musiciens exilés dans les médias à travers un album, tout en les aidant à s'intégrer dans les réseaux musicaux professionnels européens.

Les premiers échanges autour du projet ont soulevé des questions sur la composition du groupe : quels «réfugiés» le projet voulait-il mettre en avant ? Muziekpublique a finalement décidé de suivre sa ligne artistique habituelle et de travailler avec des musiciens de haut niveau, issus des traditions classiques et populaires, établis en Belgique. Les musiciens vivant dans une situation précaire, la décision a été prise de produire l'album dans un délai très court. La rapidité a également permis d'attirer durablement l'attention des médias attentifs à la question des exilés. Le projet a été nommé Refugees for Refugees parce qu'une partie de ses bénéfices sera reversée à des organisations sociales promouvant l'expression, le bien-être et la participation équitable des exilés par le biais de la pratique artistique amateur.

En un mois, un groupe musical très hétérogène a été réuni, composé d'une vingtaine de musiciens et musiciennes originaires de différents pays, ne parlant parfois aucune langue commune, arrivés par différents moyens et ayant des statuts juridiques variés.

Cette hétérogénéité, en plus d'apporter des problèmes d'ordre communicationnel, est également devenue une difficulté musicale : comment combiner les différents répertoires, systèmes musicaux et langues dans un seul projet ? Muziekpublique a cherché un médiateur musical. Après qu'un joueur de oud syrien ait refusé de tenir ce rôle, ils ont finalement fait appel au joueur de oud belge Tristan Driessens, expérimenté dans la direction d'ensembles multiculturels.

Cependant, les tensions interpersonnelles sont restées palpables durant les mois précédant la sortie du CD. Certains musiciens ont quitté le projet car il ne répondait pas à leurs attentes musicales et professionnelles. Ajoutons que les musiciens se sont peu identifiés au produit final, qui était plutôt une forme de compilation de morceaux très différents manquant d'unité.

Un intérêt prononcé

Par ailleurs, l'obtention de soutiens financiers s'est avérée plus rapide que d'habitude. L'association a lancé pour la première fois un crowdfunding qui a atteint, et même dépassé, son objectif. Simultanément, les médias grand public, habituellement peu intéressés par les « musiques du monde », ont accordé une attention particulière au projet. Plusieurs articles et grandes émissions ont été consacrés à Refugees for Refugees avant la sortie de l'album, et cet intérêt s'est longtemps maintenu.

Après le concert de sortie d'album en mai 2016, le groupe a rapidement été sollicité pour des représentations dans des contextes assez variés, allant du festival de world music au gala de charité, en passant par des événements dans le secteur associatif. Cette variété des propositions n'a pas forcément été perçue positivement, ni par les musiciens ni par l'équipe administrative du projet, qui y voient un phénomène de mode autour du thème plutôt qu'un intérêt réel pour la musique jouée.

Bien que l'un des objectifs du projet était de montrer la diversité présente au sein de ce groupe de « réfugiés », plusieurs musiciens ont perçu une forme d'enfermement identitaire à travers certaines sollicitations. Hussein Rassim, musicien présent au début du projet et qui a ensuite fondé son propre groupe, rapporte que les organisateurs qui le contactaient à l'époque étaient surpris qu'il y ait également des musiciens belges dans son groupe, alors qu'ils auraient préféré qu'il n'y ait que des « réfugiés ».

Pour des raisons techniques et financières, le groupe est réduit à dix musiciens : les choix, effectués dans une logique de production scénique, ont porté sur la variété des profils et des répertoires, sur la capacité des musiciens à jouer ensemble, ainsi que sur leur désir de s'impliquer dans un projet professionnel à long terme en Belgique.

Couverture du disque Amina, deuxième album du groupe (2019). De gauche à droite : Aman Yusufi, Aren Dolma, Tarek Alsayed, Simon Leleux, Asad Qizilbash, Tristan Driessens, Tammam Ramadan, Fakher Madallal, Kelsang Hula.

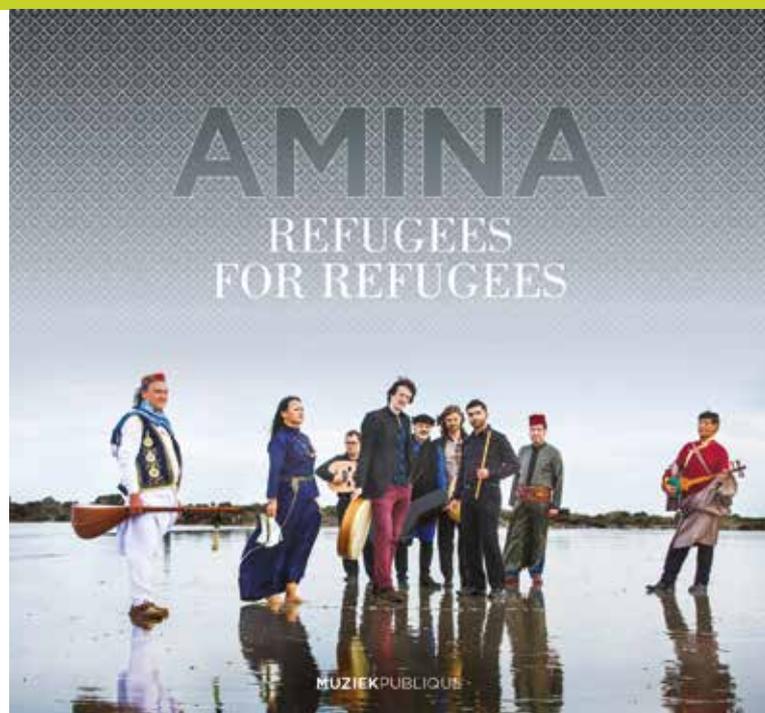
Alors que tous les musiciens du groupe ont fini par obtenir un statut légal en Belgique, beaucoup rencontrent d'énormes difficultés pour se faire payer en tant que musiciens : en raison de leur dépendance au CPAS ou au chômage, l'irrégularité du travail du musicien pose chaque mois des problèmes concernant les contrats, cause des retards dans la réception des cachets et de nombreuses autres difficultés administratives. Si l'on pouvait espérer que cette situation s'améliorerait avec le temps, ce ne fut pas le cas pour plusieurs des musiciens qui, après deux ou trois ans de travail avec le groupe, ont arrêté par fatigue liée à ces difficultés administratives.

Par ailleurs, la situation familiale et les événements dans leur pays d'origine sont une source constante de stress et de perturbations, même si les musiciens n'en parlent pas au travail. Dans ces conditions, alors qu'ils font face à de graves problèmes personnels, ils trouvent difficile de se consacrer pleinement à leur production artistique.

Amina (2019) : Refugees en transition

En deux ans, le groupe Refugees for Refugees a donné une soixantaine de concerts et l'album s'est vendu à plus de 2.500 exemplaires. Les musiciens se sont habitués à leurs langages musicaux respectifs et sont désormais animés par l'envie de progresser ensemble, ce qui donne naissance à Amina, le deuxième album du groupe, en 2019. La description du projet met alors en avant le message d'espoir et de résilience véhiculé par le groupe, ainsi que le fait que l'album tourne une nouvelle page et devient un symbole de reconstruction.

La sortie du CD Amina n'est plus considérée comme un projet à part mais comme une production ordinaire de Muziekpubliek. Sur le plan artistique, tous les participants sont convaincus qu'il est musicalement meilleur que le précédent – l'album recevra d'ailleurs de la radio Klara le prix du meilleur album de musiques du monde 2019.



© Dieter Telemans, Desiree de Winter et Muziekpubliek.

Mais des doutes sont exprimés quant au même accueil chaleureux que pour le premier opus, car « [le sujet des réfugiés] n'est plus aussi à la mode ».

Toutefois, la pertinence de l'appellation Refugees for Refugees est de plus en plus remise en question par les musiciens: la dénomination des musiciens en tant que « réfugiés » est parfois vécue de manière négative et stigmatisante par ces derniers. Ce nom sera finalement maintenu pour que les professionnels reconnaissent la continuité du projet plutôt que comme l'expression de l'identité du groupe. Petit à petit, la famille de l'une des membres du groupe, la chanteuse tibétaine Dolma, commence à recevoir des menaces du gouvernement chinois par le fait de se présenter sur scène comme une « réfugiée ». Craignant des difficultés croissantes, Dolma insiste pour un changement de nom.

Refa : une remise à neuf

Entre 2019 et 2020, plusieurs éléments vont ainsi contribuer à ce que le changement de nom soit vraiment à l'ordre du jour : la volonté des musiciens, l'insistance de Dolma, le départ de plusieurs membres du groupe dont l'ancien directeur artistique, ainsi que l'arrivée d'une nouvelle personne au management, à savoir Kenza Ismaili. La pandémie de covid, qui provoque un arrêt total des activités culturelles à partir de mars 2020, permet au groupe de se retrouver pour des résidences artistiques

Le groupe Refa dans sa composition actuelle. Simon Leleux (doholla, Belgique), Aman Yusufi (chant et dambura, Pakistan), Tarek Alsayed (oud, Syrie), Damla Aydin (violoncelle, Turquie), Tammam Ramadan (nay, Syrie), Shahab Azinmehr (tar et chant, Iran), Aren Dolma (chant, Tibet) et Fakher Madallal (chant, Syrie).

Pour aller plus loin

Site de Muziekpublique

Ecoutez Refa !



migrants : leur démarche est touchée par « l'esthétique migratoire »⁸ principalement parce que l'expérience de la migration a permis leur rencontre, leur découverte d'autres langages musicaux, leur projet ensemble.

Plusieurs musiciens et musiciennes ont rejoint les réseaux professionnels européens grâce à ce projet, ce qui se serait probablement produit de toute façon pour la plupart d'entre eux, mais à un rythme plus lent. D'autres notent que ce projet a également eu un effet retour sur leur popularité dans leur pays d'origine : Aren Dolma, par exemple, est désormais l'une des seules musiciennes tibétaines vivant à l'étranger qui se produise dans des réseaux internationaux, et qui reçoit beaucoup de reconnaissance pour son travail.

La représentation des femmes est une autre question récurrente dans l'univers des musiques traditionnelles, comme dans les autres sphères artistiques. Peu présentes sur scène, elles sont conventionnellement confinées aux rôles de chanteuses ou de gestionnaires. De surcroît, parmi les populations exilées, les femmes sont généralement invisibles et donc encore plus vulnérables que les hommes⁹. En ce sens, la présence parmi Refa de la chanteuse Aren Dolma et de la violoncelliste Damla Aydin est d'autant plus remarquable et importante.

Aujourd'hui, Refa semble se trouver à un moment pivot de son histoire : sorti de sa forme ancienne, paré de nouveaux musiciens, d'un nouveau répertoire, le groupe a besoin de se retrouver dans de nouvelles formes de gouvernance. Le projet Refugees for Refugees qui avait été propulsé par

Muziekpublique a fait son temps. Reste donc à voir la direction que les musiciens souhaitent donner à ce projet et comment évoluera cette épopée musicale et sociale qui a commencé en 2015 en pleine crise de l'accueil des exilés syriens.

- [1] Hélène Sechehaye et Marco Martiniello, « Refugees for Refugees. Musicians between Confinement and perspectives », in Martiniello Marco (ed.) *Arts and Refugees. Multidisciplinary Perspectives*, 2019, Basel, ARTS, MDPI, pp. 30-45. En tant qu'ancienne employée de Muziekpublique, Hélène Sechehaye a coordonné le projet de 2015 à l'été 2016, et a ensuite continué à avoir des contacts réguliers avec les personnes actives dans ce projet.
- [2] Stokes Martin (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg Publishers, 1994.
- [3] Parmi les travaux récents, citons les articles de Da Lage Émilie (« En quête d'asiles. Une enquête sur les pratiques musicales des exilé.e.s sur le camp de la Linière, Grande-Synthe, France ») et Denis Laborde (« La musique pour s'entendre ? L'accueil des migrants à Baigorri ») dans Bachir-Loopuyt et Damon-Guillot (ed.), 2019. *Une pluralité audible ? Mondes de musiques en contact*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais ; Ed Emery 2017.
- « Radical Ethnomusicology: Towards a politics of "No Borders" and "insurgent musical citizenship" – Calais, Dunkerque and Kurdistan », *Ethnomusicology Ireland*, p. 48-74.
- [4] Martiniello Marco et Rea Andrea, 2014. « The concept of migratory careers: Elements for a new theoretical perspective of contemporary human mobility », *Current Sociology*, vol. 62 (7), p. 1079-1096.
- [5] Z. Joëlle, Contre « l'identité culturelle » et « l'appartenance », la question de la culture individuelle, 2014. <http://joelle.zask.over-blog.com/2017/04/contre-l-identite-culturelle-et-l-appartenance-la-question-de-la-culture-individuelle.2014.html>.
- [6] Djebbari Elina, « Du trio de zarb aux "créations transculturelles". La création musicale du percussionniste Keyvan Chemirani : Une globalisation parallèle? », in *Cahiers d'Ethnomusicologie*, 2012, vol. 25, pp. 111-137.
- [7] Appadurai Arjun, Après le colonialisme. *Les conséquences culturelles de la globalisation [Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization]*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 206.
- [8] Bennett Jill, « Migratory Aesthetics: Art and politics beyond identity », in Bal Mieke et Navarro Hernandez Miguel A. (ed.), *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*, Amsterdam, Rodopi, 2011, pp. 450-475.
- [9] Refugees Studies Centre, « Refugees Self-Reliance. Moving Beyond the Marketplace », in *RSC Research in Brief 7*, Oxford, Oxford University, 2017, p. 3.



Dans le bidonville de Grande-Synthe.

Professeure en Sciences de la Communication,
Université de Lille. Laboratoire GERICO

Emilie **DA LAGE**

La force des **TOUT PETITS** liens

Pour un musicien ou une musicienne exilée, qu'est-ce que s'engager ? Quelles sont les puissances transformatrices des moments musicaux partagés ? Quels sont aussi les rapports de pouvoir en jeu et qui s'inscrivent dans des histoires longues, coloniales et post-coloniales ? L'article analyse et illustre ces questions à travers ce qui se joue dans les bidonvilles de Calais et à Grande-Synthe, où les pratiques musicales sont loin d'être anodines.



u'est-ce que s'engager, pour une ou un musicien ? Prendre la parole publiquement pour dénoncer une injustice, soutenir une cause, délivrer des messages dans le texte de ses chansons... S'engager est une manière de prendre part à l'espace public, de s'y exposer. Pour des musiciens et musiciennes, chanteurs et chanteuses, s'engager est lié au poids imaginé que les prises de parole, que les paysages sensibles tissés, peuvent avoir dans l'espace public. S'engager repose sur la croyance que l'on peut être écouté, et non seulement entendu. Ce poids est relatif, il est aussi fonction de l'organisation des espaces publics et de la façon dont leurs configurations peuvent renforcer ou, au contraire, délégitimer une parole¹.

L'engagement ressort également de l'obligation à agir : prendre un engagement, c'est se tenir à agir de la façon dont nous l'avons promis, suivre une ligne, une direction, faire cohérence, renoncer aussi à d'autres chemins. L'engagement est un concept qui oblige à penser la temporalité : s'engager, c'est lier le présent de l'action à des actions futures. La question de l'engagement peut aussi être comprise non seulement sous l'angle de ce qui «tient» ou «oblige», 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 par des histoires, des récits, des promesses, des situations et des contextes, de sorte que nous agissions comme nous l'avons promis. Mais cela permet de distinguer « enrôlement » qui consiste à tenir son rôle dans un scénario, et « engagement » qui implique la relation et donc l'acceptation d'une transformation, du risque et de l'aléa. L'engagement comme relation peut également s'entendre comme « prendre part ». À quoi acceptons-nous de prendre part, à quelles histoires acceptons-nous de tisser les nôtres en musique ? Quelles sont les puissances transformatrices des moments musicaux partagés ?



Rendez-vous musical dans le campement.

Dans les camps de l'infamie

Depuis 2015, je travaille ces questions à Calais et Grande-Synthe principalement à la frontière des Hauts de France², où les politiques de fermeture de la frontière aux personnes exilées créent des situations d'encampement particulièrement brutales et difficiles. Les politiques contemporaines de frontiérisation produisent des formes dont la matérialité est à la fois plus ou moins « locale » et « translocale » : le camp, le campement, le mur, les dispositifs de surveillance et de contrôle, les espaces de repos rendus nécessaires et maintenus au prix d'une énergie incroyable par les bénévoles, militants et militantes.

La situation aux frontières est caractéristique de la « brutalisation » que décrit l'historien Achille Mbembe³ : militarisation viriliste, politique de déliaison, voire de fracturation, comme l'analyse le philosophe Etienne Balibar⁴, entre la partie mobile de l'humanité et la partie « errante » constituée de personnes indésirables, hommes et femmes en trop, épuisement des corps et des énergies de résistance, doublée d'une forme de colonialité du pouvoir à la frontière.

Dans ces conditions, les pratiques musicales sont loin d'être anodines. Elles ouvrent des espaces d'engagement et de transformation, des espaces où jouer, sentir, s'accorder.

Des mondes de la musique engagés

A partir de 2015 et la grande médiatisation de la situation des personnes exilées et du bidonville⁵ de Calais, des acteurs des mondes de la musique indépendante ont participé à un large front du refus des politiques de mise à l'écart et de traitement indigne des personnes exilées. Dans le bidonville de Calais et à Grande-Synthe, les projets musicaux se sont multipliés : enregistrements et collaborations avec des musiciens exilés⁶, concerts plus ou moins improvisés, ateliers de pratiques, projets de recherche-action en ethnomusicologie⁷.

Ces différentes actions ont toutes eu pour conséquences de transformer les campements du Nord de la France en ce que Mary Louise Pratt nomme une zone de contact. « 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 »⁸. 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 et donc aussi un espace politique.

Sur les campements, les relations entre les musiciens et musiciennes ont été marquées par la situation post coloniale qui s'est traduite notamment par une distribution de places et de pouvoir entre musiciens et musiciennes exilées, invitées à participer aux actions, et musiciens et musiciennes européennes disposant des ressources nécessaires pour les mettre en œuvre. Le campement est un dispositif spatial et social qui produit une partition claire entre ceux et celles qui y vivent, tentent d'y échapper, et ceux et celles venues pour apporter une aide.

A la recherche de l'échange juste

S'engager par la musique depuis et dans ces « zones de contact » implique donc de devoir faire avec les dynamiques de pouvoir qui les organisent. Les moments d'engagement 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 de mise au point et d'attention. 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 migrants et migrantes, de leurs visibilité 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 engagés d'organiser un relativisme culturel « tolérant »⁹, 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 et musiciennes peut densifier le présent du concert, intensifier l'expérience vécue, constituer la force de l'engagement.

Actions humanitaires et festivals

Un autre mode d'engagement a été celui des acteurs des mondes de la musique, principalement des mondes des festivals indépendants dans les actions humanitaires, ces engagements para musicaux s'appuient sur les savoir faire des mondes alternatifs de la musique dans la construction d'espace de vie éphémère. Cela a été le cas d'Utopia 56 présent à Calais et à Grande-Synthe et dont les fondateurs sont les gérants du camping du festival Les Vieilles Charrues en Bretagne. Cela a été également le cas de nombreux bénévoles et soutiens des associations anglaises comme Aid Box Convoy. Ces liens ont permis de mobiliser une éthique et les valeurs d'ouverture et de refus des discriminations revendiquées dans les mondes sociaux de la musique alternative.

A Calais et à Grande Synthe a ainsi émergé une « scène locale »¹⁰, avec ses espaces, campements, bidonvilles, lieux d'accueil comme le Secours catholique à Calais, bars accueillants, lieux culturels, mais aussi les manifestations de protestation contre les politiques de frontiérisation et leurs conséquences. Ces espaces sont modelés par des dispositifs de communication : concerts captés et vécus en direct via les téléphones portables, plateforme de streaming permettant de partager les morceaux importants pour les uns et les autres ; par des temps : concerts improvisés, moments de vie musicalisés et partagés ; par des acteurs et actrices, artistes locaux, musiciens et musiciennes de passage qui parfois finissent par s'installer sur le littoral, amateurs de musique et publics.



Beshwar Hassan.

Regarder la « scène locale » propre à cet espace frontière et le type de cosmopolitisme qu'elle produit à travers la notion de zone de contact, permet de porter attention aux relations de pouvoir qui 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.

S'exposer comme musiciens, musiciennes

Ces scènes locales sont des espaces de performance et d'*empowerment* pour des musiciens, moins fréquemment pour des musiciennes et musiciens exilés¹¹. A Grande-Synthe, l'un d'entre eux, Beshwar Hassan, a été une figure particulièrement importante de l'histoire de la Linière. Beshwar Hassan est un leader charismatique, aîné d'une fratrie capable de jouer et de chanter, fils d'une poétesse et ancienne peshmerga influente sur le camp, joueur de saz (luth à manche long) et de duduk (type de hautbois).

La musique lui a d'abord offert des ressources personnelles pour faire face à la violence de la frontière fermée et de l'exil. Sa pratique de musicien lui a permis de préserver des espaces de créativité et « d'agentivité ». Sa pratique lui a aussi permis de partager ces ressources avec les autres personnes exilées du camp pour qui il jouait régulièrement, accompagnant les épreuves émotionnelles de l'exil. Une forme d'engagement très précieuse sur le camp.

Au fur et à mesure de sa présence dans « la zone de contact », il a également construit son personnage public de musicien, et cela lui a permis de prendre la scène, de pouvoir témoigner de la condition des

personnes exilées à la frontière lorsqu'il était invité à se produire hors du camp¹². Ces performances étaient aussi l'occasion de donner à voir son corps musicien, et ainsi déplacer un peu les représentations hégémoniques des « corps migrants » comme des corps à la fois misérables et dangereux. En s'engageant, Beshwar Hassan fait le choix de s'exposer comme musicien plutôt que d'être « exposé à disparaître » pour reprendre le beau titre du livre de Georges Didi Huberman, qui montre la relation entre une « sur exposition » des « peuples » par ailleurs considérés comme figurants de l'histoire¹³.

Une trace de ces moments forts de l'exil

Les moments ainsi produits, captés par les téléphones portables, partagés via les réseaux sociaux avec des membres de la famille, des amis, deviennent les éléments d'un imaginaire de l'exil partagé, fait de solidarité, de moments de convivialité qui permettent de faire face aux épreuves. Les dispositifs d'autopublication comme

Facebook permettent d'échapper, en partie, aux injonctions formelles qui pèsent sur le récit d'exil. 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 personnes exilées 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 post lient ensemble la célébration de la capacité des exilés 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 personnes exilées, bénévoles et aidants sur le camp sont également l'occasion de célébrer un potentiel particulier de la musique à rendre possible des cosmopolitismes sensibles¹⁴ et donc son potentiel d'engagement. Ces activités communicationnelles liées à la production d'une mémoire des épreuves subies par les personnes exilées, 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 »¹⁵, qui engagent moralement les personnes dans une communauté éthique qui implique des responsabilités à l'égard des autres membres.

Beshwar Hassan a continué à s'engager en musique pour la cause des exilés après son passage au Royaume-Uni, soutenu par des militants et militantes, et les réseaux d'artistes eux-mêmes engagés qu'il avait croisés dans le camp et dont il avait cultivé l'amitié.

L'analyse des situations musicales permet de discuter de l'ordre sensible du monde – son esthétique – et des résistances à son arraisonnement. Cet ordre sensible organise nos présences publiques, distribue de la reconnaissance et règle des engagements possibles dans la production de « mondes communs » plus ou moins forts, plus ou moins ouverts ou exclusifs, des mondes d'engagement.

Mettre l'accent et qualifier les ajustements opérés en musique par une multitude d'actrices et d'acteurs dans un monde marqué par ce qu'Achille Mbembe¹⁶ 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 – 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 »¹⁷. ■

[1] Voir Nancy Fraser, « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », Emmanuel Renault éd., *Où en est la théorie critique ?*, La Découverte, 2003, pp. 103-134.
Marion Dalibert, « Les masculinités ethnoracialisées des rappeur-se-s dans la presse », *Mouvements*, vol. 96, n° 4, 2018, pp. 22-28.

[2] Emilie Da Lage, *La musique, le temps, le camp. Faire du terrain en fermant les yeux. Habilitation à Diriger des Recherches Sciences de l'information et de la communication*. Sorbonne Université, 2021.

[3] A. Mbembe, *Brutalisme*, Paris, La Découverte, 2020.

[4] E. Balibar, *Cosmopolitique, des frontières à l'espèce humaine*, Paris, La Découverte, 2022.

[5] Le terme bidonville est préférable à celui de jungle, terme chargé d'une histoire des représentations coloniales qui s'est imposé dans l'espace public.
Voir Galitzine-Loumpet, Alexandra, « Le « Livre de la jungle de Calais » : imaginaires et désobjectivations », *Subjectivités face à l'exil, Hors série, Journal des Anthropologues*, 2021, pp.99-127.

[6] www.thecalaisessions.com/

[7] Voir le travail réalisé par la SOAS et Ed Emery. Pour une analyse du travail voir Radical Ethnomusicology: Emery, Ed. (2017). *Towards a politics of "No Borders" and "insurgent musical citizenship" – Calais, Dunkerque and Kurdistan*. *Ethnomusicology Ireland*, vol. 5.

[8] Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. 1992, Routledge, 7.

[9] Voir Isabelle Stengers, *Pour en finir avec la tolérance. Cosmopolitiques*, 7, La Découverte, 1997.

[10] Voir Will Straw, *Systems of articulation, logics of change : communities and scenes in popular music*, 1991, *Cultural Studies*, 5(3), 361-375. Will Straw définit une scène comme « un 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 ».

[11] Emilie Da Lage, *En quête d'asiles. Une enquête sur les pratiques musicales des exilé.e.s sur le camp de la Linière, Grande-Synthe, France*, in Damon-Guillot, 2019, A. Bachir-Loopuyt, T., *Une pluralité audible*, PUF, Tours, pp. 53-78.

[12] Il a pu partager la scène avec Ibrahim Maalouf et Yael Naim et jouer à différentes occasions à Grande Synthe et à Lille.

[13] Georges Didi Huberman, *L'œil de l'histoire Tome 4 : Peuples exposés, peuples figurants*, éd. Minuit, 2012.

[14] 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.

[15] Margalit, A. *Ethics of Memory*. Harvard University Press, 2002.

[16] Achille Mbembe, *Politiques de l'inimitié*, La Découverte, 2016.

[17] F. Laplantine, *De tout petits liens*, Mille et Une Nuits, 2003.

RENCONTRE DU 3^E TYPE

TEXTE
NATHALIE
CAPRIOLI

DESSIN
BARRACK
RIMA

LE FESTIVAL BRUMM EXPLORÉ LES MUSIQUES MIGRANTES. QUOI DE PLUS À PROPOS, DÈS LORS, QUE D'INVITER DES MENA (MINEURS ÉTRANGERS NON ACCOMPAGNÉS) AYANT FUI L'AFGHANISTAN, LA SYRIE, L'ÉRYTHÉE, LE RWANDA OU LA RDC ?

ILS ONT RENDEZ-VOUS À LA MAISON DE LA CRÉATION (MC) DE NEDER-OVER-HEEMBEEK (NOH) AVEC DEUX MUSICIENS «MIGRANTS», L'IRAKIEN HUSSEIN RASSIM ET LE CHILIEN ALFREDO BRAVO. L'UN AU OUD ET L'AUTRE À LA BATTERIE, ILS SONT EN RÉSIDENCE DEPUIS UNE SEMAINE À LA MC.

GUIDÉS PAR LEURS ANIMATRICES, SALMAN, ABDELLAH, NATNAEL, MELY ABRAHAM, WASSIULLAH, JAWAD ET LES AUTRES QUITTENT LE CENTRE DE FEDASIL DE NOH, FONT UN CROCHET PAR L'A.M.O.* POUR EMBARQUER 5 JEUNES DU QUARTIER, AVANT D'ARRIVER À LA M.C. INSTALLÉE DANS L'ANCIENNE ÉGLISE SAINT-NICOLAS.

THOMAS, COORDINATEUR MC

UN MERCREDI PAR MOIS, FEDASIL ORGANISE UNE SORTIE DE MENA AVEC L'AMO*



DES JEUNES TOUJOURS DIFFÉRENTS. ON IGNORE QUI ILS SONT, D'OÙ ILS VIENNENT, LA LANGUE QU'ILS PARLENT...

NOUS ESPÉRONS NOUS EN SORTIR AVEC UN PEU D'ANGLAIS ET GRÂCE À HUSSEIN QUI PARLE ARABE...

MAIS CE MERCREDI LÀ, LA MAJORITÉ PARLE PACHTOUN ET PAS DE TRADUCTEUR SOUS LA MAIN!

* SERVICE D'ACTION EN MILIEU OUVERT QUI ACCUEILLE ET ACCOMPAGNE DES JEUNES.

ILS RENCONTRENT HUSSEIN ET ALFREDO...



TOUT COMMENCE PAR UN DIALOGUE DE SOURDS EMBARRASSANT.

SANS INTERPRÈTE, COMMENT COMMUNIQUER ET INTERAGIR ?



JULIE, ÉDUCATRICE FEDASIL

HUSSEIN

QUI JOUE DE LA MUSIQUE?

QUI CHANTE?

MOI, JE CONNAIS UNE CHANSON AFGHANE.

ALFREDO

C'EST QUOI LE RYTHME?

ÇA COMMENCE COMME ÇA :
 ♪ ♪ ♪
 TU ME SUIS ?



UNE ANIMATRICE A L'IDÉE DE POUSSER LES CHAISES. UN ESPACE DE DANSE S'OUVRE. MAIS LA TIMIDITÉ RÉGNE EN MAÎTRE. PUIS VINT L'ÉTINCELLE.

ELLE LEUR PROPOSE DE CHERCHER LEUR MORCEAU PRÉFÉRÉ SUR YOUTUBE, DE LE FAIRE ÉCOUTER À TOUS VIA LE MICRO. HUSSEIN ET ALFREDO S'EN EMPARENT, TÂTONNENT PUIS SE LANCENT DANS UNE VARIATION À LEUR SAUCE.

CERTAINS DANSENT, TANDIS QUE D'AUTRES ATTENDENT LEUR TOUR POUR FAIRE ÉCOUTER LEUR CHANSON.



À LA FIN DU CONCERT, ILS M'ONT SERRÉ DANS LES BRAS EN NOUS REMERCIANT.



C'ÉTAIT DIFFICILE AU DÉBUT MAIS ON S'EST TOUS AMUSÉS. TU DONNES, TU PRENDS!



JE RÉALISE LE GOUFFRE ENTRE MON EXIL VOLONTAIRE ET LEUR EXIL FORCÉ.

WE NEED MORE MUSIC, LESS WAR.*

BR-NC 2022

* ON A BESOIN DE PLUS DE MUSIQUE, DE MOINS DE GUERRE.



© Hélène Secheyay

« Je me suis

Lorsque Jamila Akhdim évoque son parcours de musicienne, on est frappé par sa détermination. Elle mentionne sans s'appesantir, presque en passant, les difficultés qu'elle a dû surmonter pour réussir à s'imposer et vivre de sa passion. Etre musicienne a toujours été une évidence : « Depuis toute petite, je rêvais d'être chanteuse. Dans mon journal intime, à la question qu'est-ce que tu veux faire plus tard ?, c'était chanteuse. Je ne suis pas devenue chanteuse mais je suis devenue musicienne ».

Pour aller plus loin



Les rencontres du BRuMM
Jamila Akhdim



BRuMM 2022
Sultanats B'net Chaabi

BATTUE

pour en arriver là »



Brugeoise depuis toujours, Jamila Akhdim est née il y a 43 ans à Saint-Josse avant que ses parents ne s'installent à Schaerbeek, où elle réside toujours. Des sept frères et sœurs qui composent la fratrie, elle est la seule à avoir choisi la

voie de la musique. Son père,

ouvrier, et sa mère, aide-soignante, ne sont pas non plus de ce milieu. Cependant sa mère est une authentique mélomane. Jamila dit d'elle que « la chose dans laquelle elle investissait le plus, c'était la chaîne hi-fi ». Ainsi, grâce à elle, l'appartement résonne quotidiennement des grandes voix du monde arabe comme celles d'Oum Khaltoum ou de Raymonde El Bidaouia et plus généralement de musique chaâbi¹ du nord du Maroc d'où la famille est originaire.

Une autodidacte déterminée

A l'adolescence, Jamila acquiert une darbuka. « Pas trop chère, la percussion était l'instrument le plus accessible à ce

moment-là pour moi. » Elle passe des heures enfermée dans sa chambre, à écouter et à jouer par-dessus les nombreux enregistrements à sa disposition. En complète autodidacte, elle fait feu de tout bois et apprend aussi bien les rythmes du rai² algérien que de ceux du chaâbi ou de la musique classique arabe. Dès ses dix-sept ans, elle atteint une maîtrise lui permettant d'être acceptée dans des orchestres de femmes qui animent des mariages, baptêmes, fiançailles et autres fêtes privées³.

Au début, on lui confie le tar, petite percussion à cymbalettes qui marque la pulsation : « Ce n'était pas difficile, n'importe qui aurait pu en jouer ». Puis petit à petit, elle évolue dans la percussion : « Du tar, je suis passée au bendir⁴ jusqu'à aujourd'hui où je joue aussi de la darbouka⁵ et de la batterie dans les mariages. J'ai beaucoup appris avec ces musiciennes ».

Résumé ainsi, on pourrait croire que son apprentissage a coulé de source, dans un esprit de cooptation amicale. En réalité, ce fut extrêmement dur. « Je me suis battue. J'étais tout le temps maltraitée par des musiciennes plus anciennes. Ce n'est pas parce qu'on est entre femmes que l'entente est super... Je voulais progresser mais des musiciennes m'en empêchaient. Elles n'étaient pas forcément gentilles. Elles critiquaient souvent. Je suis passée par des moments qui m'ont vraiment blessée et que je n'oublierai jamais. J'aimais trop ce que je faisais pour arrêter, mais au début j'ai vraiment dû me battre ! »

Du fait de son jeune âge et de sa méconnaissance de l'arabe, Jamila était souvent mise de côté ou bien critiquée parce qu'elle ne prononçait pas bien les mots. « J'écoutais puis j'apprenais tout avec des erreurs. J'étais triste de ne pas comprendre ce que je chantais. » A la maison, ses parents parlent en darija, arabe dialectal du Maroc, et les enfants leur répondent en français. C'est donc par la musique et le chant que l'adolescente apprend à maîtriser sa langue maternelle. A partir de ses vingt ans, elle se rend plusieurs fois par an au nord du Maroc où elle parfait son apprentissage de la langue et de la musique au contact d'orchestres de mariage. Ces orchestres féminins sont en réalités mixtes. Si tout le monde le sait, cela ne se voit pas : « Il y a une autre pièce, derrière la scène, où les hommes jouent. Tous les orchestres de femmes ont des hommes cachés. » Outre des percussions, ils jouent des instruments traditionnellement interdits aux femmes : oud, violon, clavier ou encore guitare électrique.

Des nuits à jamer

Entre 2005 et 2015, Jamila Akhdim mène une vie trépidante : la semaine, elle travaille dans l'horeca, les week-ends, elle joue dans les mariages. Plus encore : elle consacre ses soirées libres « à jamer toutes les nuits avec d'autres personnes qui n'avaient rien à voir avec les mariages » dans des salles de café ou d'asbl culturelles marocaines. Là, se retrouvent pour jouer ensemble, répéter et improviser des musiciens de la scène arabe à Bruxelles. Elle participe à un tout autre milieu artistique que celui des orchestres féminins, une nouvelle facette de la richesse des pratiques musicales bruxelloises.

C'est dans une asbl de la chaussée d'Anvers où essentiellement des hommes, musiciens professionnels ou amateurs, viennent répéter après leur travail que Jamila Akhdim s'investit le plus. Elle s'y rend accompagnée d'un

ami d'enfance violoniste et batteur. Endossant le rôle de grand frère, il lui ouvre les portes de ce milieu où les femmes sont très minoritaires. « C'est là que j'ai vraiment évolué. A l'époque, il existait pas mal d'endroits comme cela. » Au gré des rencontres, elle pratique tous les styles et enrichit son répertoire, notamment de raï ou de musique arabo-andalouse. « On jamais quasi tous les soirs ! Les musiciens vivaient la nuit jusqu'à quatre ou cinq heures du matin. Nous avions une vie un peu décalée. » C'est ainsi que, pour des raisons familiales et de vie privée, la jeune femme a fini par lever le pied après dix années intenses.

Une affaire d'hommes...

Très enthousiaste à l'évocation de ces jams, Jamila n'oublie pas pour autant de mentionner que sa place en tant que femme musicienne était loin d'être évidente : « Le métier est encore mal vu chez nous. La musique est haram [interdite] pour l'islam. C'est haram pour les hommes mais jamais de la même manière que pour les femmes... Le fait qu'une femme travaille la nuit sera toujours mal perçu. »

Outre cela, d'autres mécanismes de blocage sont à l'œuvre. « J'avais ma place dans les jams. Par contre, nous nous sentions exclues des concerts. Les musiciens ne nous engageaient pas parce que notre niveau n'était pas très bon ». Pas bon ? Jamila poursuit : « Ils nous disaient que nous ne pourrions jamais apprendre. Pour eux, on restera toujours inférieures. Ils nous l'ont tellement répété que je finis par le dire moi-même. »

A côté de ces propos dévalorisants, et plus sournoisement encore, les musiciens, à qui elle demandait des conseils ou des cours afin d'approfondir son jeu, lui rétorquaient qu'elle avait atteint un niveau déjà suffisant : « Tu es bien comme tu es ». La transmission qu'elle demandait lui a toujours été refusée : « Je n'ai appris la musique arabe que par mes

propres moyens. » Pour éteindre sa soif d'apprentissage, Jamila se tourne alors vers l'académie de Saint-Josse où elle étudie le solfège et le violon.

Une tendance lourde : le milieu professionnel doit rester une affaire d'hommes. A l'image de ce qui s'est passé le 8 mars dernier, Journée internationale des droits de la femme : lors d'un concert qui devait mettre à l'honneur une chanteuse très connue du Maroc et d'autres groupes féminins comme les Sultanats, un chanteur a monopolisé la scène tant et si bien qu'il ne restait presque plus de temps pour les autres. « C'était vraiment pour écraser », résume-t-elle, en ajoutant : « Je peux vous dire qu'en coulisse, ce n'était pas relax du tout ».

Entre femmes, des mariages à la scène

Dans ce contexte, où les hommes musiciens acceptent leurs pairs au féminin tant qu'elles ne prétendent pas jouer d'égal à égal, Jamila et quelques amies réagissent : « Ils nous blessaient parfois, ils avaient des paroles dures. C'est pour cette raison que nous avons décidé de monter notre propre orchestre. Au début, nous prenions des hommes avec nous pour nous aider, mais nous ne voulions plus entendre qu'on n'allait jamais y arriver, jamais apprendre. Alors, nous avons décidé de répéter entre nous ». C'est ainsi qu'avec Mehdiya Sultana, Souhaïlia Riyahi, Karima Arabi et Kawtar Abdou, musiciennes rencontrées lors de jam ou de mariages, elle monte les Sultanats B'net Chaabi. « Nous travaillons quasi tout le temps ensemble dans les fêtes, mariages, baptêmes. On ne se sépare plus depuis quatre ans. »

Puis vient la rencontre décisive avec Laïla Amezian⁶. « Elle nous a fait découvrir l'autre côté musical. On a pu mélanger notre chaâbi au jazz et cela nous a donné une toute nouvelle expérience. J'aime beaucoup cet échange. » C'est aussi la découverte de la scène. « Ça nous change des mariages,

c'est un autre travail. Laïla nous a apporté une discipline. Au début, quand il fallait être à 15h pour le sound check, on arrivait à 16h30. Les mariages durent de 19h à 4h du matin, les concerts 50 minutes. On a à peine le temps de s'échauffer et c'est déjà fini ! J'espère qu'on aura de plus en plus de scènes. Le public est varié, cela nous fait plaisir de partager notre culture. Sur scène, tu te sens vraiment artiste, tu es valorisée, nous avons nos loges, tu es quelqu'un. »

C'est avec plaisir et fierté que Jamila raconte que ce passage à la scène les a menées jusqu'à l'Exposition universelle de Dubaï en 2020 où les Sheikhs Shikhats et B'net Chaabi⁷ ont eu l'honneur de représenter la Belgique. « C'était inoubliable. Merci à Laïla pour tout ce qu'elle nous a apporté. »

La détermination de Jamila Akhdim a payé. Désormais professionnelle, elle vit de sa passion et évoque son plaisir à jouer tant pour les mariages que sur scène. « Les gens nous aiment beaucoup pour l'ambiance qu'on crée. On aime tellement ce qu'on fait, ça se ressent. On le fait par amour ». Nous confirmons : lors du concert des Sultanats B'net Chaabi le 27 mars dernier à La Villa de Ganshoren, les musiciennes ont mis une telle ambiance que le public en serait venu à pousser les murs pour danser. ▶

[1] Ensemble de genres musicaux populaires arabes du Maroc.

[2] Genre musical populaire algérien.

[3] Les orchestres de femmes sont composés principalement de chanteuses-percussionnistes et de percussionnistes. Chaque percussion tient un rôle spécifique dans l'orchestre, ce qui crée une polyrythmie.

[4] Tambour sur cadre d'environ quarante centimètres en peau de chèvre. Sous la peau sont tendues quelques cordes en boyau qui lui confèrent un timbre bien particulier.

[5] Tambour en forme de gobelet ou de calice en poterie ou métal, tendu d'une peau de chèvre ou d'une peau synthétique.

[6] Chanteuse et directrice artistique, Laïla Amezian est, entre autres, à l'initiative du projet d'ampleur Chaabi Habibi qui vise sur plusieurs années à mettre en lumière le chaâbi féminin de Belgique par des concerts, des projets participatifs, des rencontres musicales poussées avec des musiciens de jazz et un travail de recherche. <https://halfmoonmusic.be/chaabi-habibi>

[7] www.metx.be/fr/projecten/les-sheikhs-shikhats-bnet-chaabi-2/



« Et maintenant, **JE SUIS** belge ! »

© Massimo Bortolini

Nathalie **CAPRIOLI**

*Hussein Rassim se souvient. « Quand j'étais enfant, je vivais dans une ferme. A côté de la maison, il y avait un grand arbre. Nous avions l'habitude de l'escalader avec mon frère et ma sœur. » Les premières phrases du documentaire *The Way Back*¹ donnent le ton. Le musicien d'origine irakienne s'adresse à sa fille – plus précisément à son fœtus, car Eléa naîtra quelques mois plus tard. Impulsé par la mission de transmettre, Hussein s'est ainsi lancé dans un voyage mémoriel avec sa compagne Juliette Lacroix. Une tentative de voyage de retour où la musique jalonne chaque étape.*



Hussein s'est formé au luth oriental dans les grandes écoles de musique en Irak. Tandis que le pays sombre dans la guerre, il rêvait de liberté. Les gens se battaient entre eux, plus rien n'avait de

sens, explique-t-il dans le documentaire *The Way Back*. Un jour, il a quitté le nord de Bagdad et, « sans réfléchir », il est monté dans un bateau de la Turquie vers la Grèce. 5.000 kilomètres au total, par la route, à pied et en bateau, pour arriver en Belgique en août 2015. Huit mois plus tard, « régularisé », Hussein reçoit une carte de résidence qui a ce pouvoir absurde de changer la vie des humains : désormais, il devient libre de voyager.

Le chemin du retour

Muni de ce sésame, Hussein décide de refaire le chemin inverse avec sa compagne et ses deux amis réalisateurs, Maxime Jennes et Dimitri Petrovic. Un projet (un) peu préparé mais où les choses essentielles y sont : le violoncelle de Juliette, le oud de Hussein, le matériel pour filmer, et la voiture de location.

A Vienne, leur première étape, Hussein retrouve Ahmed. Lui aussi musicien irakien en exil, il décida de stopper son périple dans la capitale autrichienne le jour où il vit un groupe jouer du oud « pour des réfugiés sales et exténués » dont il était. S'est-il dit qu'une ville où l'on entendait du oud sans s'y attendre méritait qu'on y vive ? En tous cas, on comprend que la musique, pour Ahmed comme pour Hussein, est une alliée dans leur errance, et même un point d'ancrage. A Bruxelles, Hussein n'a d'ailleurs pas tardé à rencontrer d'autres musiciens dont certains se sont cotisés pour lui offrir un luth. En 2015 déjà, il participait au projet de Muziekpubliek Refugees for Refugees² et enregistrait sur l'album Amerli, avant de fonder le groupe Nawaris (Mouettes) qui marie oud, violon, violoncelle, flûte, saxophone, chant et percussions, dans des répertoires de musiques traditionnelles irakiennes, des compositions originales et des improvisations.

A Vienne, c'est naturellement au bras de leur oud que Hussein et Ahmed fêtent leurs retrouvailles, non pour se dérober aux conversations et confrontations à l'absurdité de leur situation, mais parce que, bien plus que des mots, leurs notes de musique réconfortent et racontent.

« Tudta : le saviez-vous ? »

Le voyage mémoriel se poursuit. Dans la banlieue de Budapest, Hussein retrouve l'endroit précis où il est monté dans le taxi d'un passeur. C'est juste en face d'un hôtel, à l'époque (et peut-être aujourd'hui encore) un des chaînons du trafic de réfugiés. En les voyant filmer, la gérante sort tout de go, passablement énervée au point d'appeler la police. Puis elle s'excuse presque : « Sans autorisation, vous ne pouvez pas filmer ». Le contexte est tendu. Des messages anti migrants, fabriqués de toute pièce par le gouvernement et placardés dans la ville en prévision d'un référendum sur la politique d'accueil, touchent à la racine du système en place et, somme toute, à la valeur de la vie humaine. Ces messages « Tudta » (Le saviez-vous ?) défilent au bord des

routes, capturés par la caméra de Maxime et Dimitri. « Le saviez-vous ? Les attentats de Paris ont été commis par des migrants. » « Le saviez-vous ? Bruxelles veut que nous recevions un nombre de migrants équivalent à la taille d'une ville. » « Le saviez-vous ? Les abus contre les femmes ont augmenté de façon exponentielle depuis le début de la vague migratoire. »

Sans transition, à Szeged, toujours en Hongrie, au pied d'un grillage de 2 mètres de haut couronné de barbelés, Hussein décrit à d'autres policiers comment, un an plus tôt, il a traversé la rivière et réussi à franchir la frontière illégalement. « Et maintenant, je suis belge ! », conclut-il en éclatant de rire... avant de leur proposer de jouer pour eux. Le duo oud et violoncelle se produit ainsi, les pieds dans la gadoue.

Le voyage se complique lorsque le convoi veut passer de Roumanie en Grèce. Hussein est autorisé à être en Grèce. Il est autorisé à être en Roumanie. Mais il n'est pas autorisé à passer d'un pays à l'autre. « C'est comme ça, c'est la loi », énoncera un des policiers roumains, trop conscient du non-sens de cette loi. En réponse, Juliette et Hussein joueront devant l'aéroport d'où ils ont été refoulés.

Deux mois et quelques démarches administratives plus tard, les quatre amis atterrissent à Athènes. N'ayant pas voyagé avec leurs instruments, ils font un crochet chez un luthier qui leur prête volontiers un oud et un violoncelle, tout en leur rappelant le perpétuel recommencement de l'histoire avec l'épisode des Grecs fuyant la Turquie en 1922 et réfugiés dans des camps à Athènes : « Les réactions furent les mêmes qu'aujourd'hui : rejet d'une part, accueil de l'autre. L'Europe devrait s'en souvenir... ».

L'odyssée s'achève dans le camp de Skaramagas (banlieue d'Athènes) où des réfugiés palestiniens, syriens, irakiens racontent et chantent leurs regrets, leurs espoirs, leurs fêlures. De ce voyage dont on ne revient pas inchangé – ni les protagonistes ni les spectateurs – on a perçu la puissance de la musique pour s'accrocher à la vie. Dans quelques années, Eléa découvrira cette histoire. ▶

(1) *The Way Back*, film réalisé par Maxime Jennes et Dimitri Petrovic, avec Hussein Rassim et Juliette Lacroix. Production Les Meutes, 2019, 1h06.

(2) A ce propos, lire l'article « Refa : une épopée musicale et sociale », pp. 14-19.



The Way Back

Elle danse dans **LES JUPES** des hommes



© Massimo Bortolini

« Je ne crains rien, je n'espère rien, j'ai la liberté ».

Nil Görkem cite volontiers l'écrivain grec Nikos Kazantzakis lorsqu'elle doit se définir.

Nil danse depuis son enfance.

D'abord initiée aux danses traditionnelles dans sa ville natale d'Antakya, elle découvre et s'initie à l'art du semâ auprès du danseur soufi Ziya Azazy. Cette pratique spirituelle du soufisme est pourtant traditionnellement réservée aux hommes, même si des femmes s'y adonnent dans des cérémonies à huis clos, de la Turquie jusqu'en Afghanistan.



es derviches tourneurs sur eux-mêmes, une main tendue vers le ciel, l'autre vers le sol, leur grande jupe blanche, se déployant autour de leurs jambes à la manière de corolles de fleurs. L'image est connue, la danse des derviches tourneurs est devenue icône culturelle et touristique de la Turquie. « Mais elle est réservée aux hommes depuis des siècles et a perdu, très souvent, sa dimension spirituelle en intégrant les scènes de concert du monde entier », ajoute Nil.

Les « derviches tourneurs » sont des musulmans soufis appartenant à l'ordre Mevlevi dont la pratique allie prière, danse et musique au quotidien. Cet ordre ancien a été fondé à Konya, la ville de naissance de la mère de Nil, en Turquie au 13^e siècle. La danse rituelle des derviches tourneurs a été inspirée par le grand poète mystique Mevlânâ Celaleddin Rûmi (1207-1273). Nil : « On dit que le tissu qui vole révèle l'âme, et l'âme n'est ni masculine ni féminine. Etre derviche et femme ne va pas à l'encontre de cette spiritualité. Rûmi prônait l'ouverture, quels que soient ta religion, ton origine, ton genre. Il serait ravi de savoir que des femmes pratiquent cet art. »

Renouer avec une spiritualité égalitaire

Nil déplore la mainmise des hommes sur cet art sept fois centenaire et se réjouit de la présence de plus en plus visible des femmes : « En dansant parmi les hommes, elles récupèrent une place qu'elles ont perdue au fil du temps au sein de ces cérémonies ». Des femmes qui ont été exclues d'une pratique elle-même réprimée, puisque le soufisme – une branche ésotérique et tolérante de l'islam, considérée hérétique par les musulmans orthodoxes – a été persécutée, délaissée, ignorée par les différents pouvoirs qui se sont succédés en Turquie.

« Un aspect paradoxal au semâ m'a toujours interpellée. Le tennure, ou jupe des derviches, est un instrument pour vivre la transcendance. Bien sûr, la tradition date du 13^e siècle, mais ça n'en reste pas moins un vêtement associé à la femme. Je vais vous raconter une anecdote sur la jupe qui illustre en même temps les difficultés auxquelles nous devons faire face. Je faisais des recherches autour d'une jupe indienne – la danse est également pratiquée en Inde, au Pakistan, en Afghanistan – avec l'aide d'un couturier, spécialiste des vêtements de cérémonie mevlevi, établi à Bağcılar, un quartier conservateur d'Istanbul. Je m'y suis rendue quelques fois pour des essayages, jusqu'à ce que je reçoive une lettre du couturier qui me disait ne plus pouvoir travailler avec moi. Des inconnus avaient en effet caillassé sa vitrine. Le lien avec ma présence dans l'atelier était évident. A partir de là, j'ai dû apprendre à coudre et depuis je confectionne mes propres jupes. »

S'il est une question qu'on lui pose souvent c'est comment il est possible de tourner, toujours dans le sens de la rotation de la terre autour du soleil, durant des heures tout en gardant l'équilibre et en évitant la nausée. « En réalité, ce n'est pas une question de technique mais d'équilibre spirituel, un équilibre que je suis encore en train de rechercher. Et qui interroge les deux énergies, masculines et féminines. »

Nil va profiter de son installation en Belgique pour élargir son horizon artistique. Elle apprend le boleadoras auprès de Patricia Van Cauwenberge et le flamenco avec Coral Vados, le kalbelia avec Carolina Fonseca, la danse soufie avec Ziya Azazi et les techniques de danse contemporaine auprès de Ines Cera, Amanda Couturier et Hans-Joachim

David, avant d'obtenir son certificat en danse contemporaine à l'école Art-T. Elle accompagne plusieurs groupes et musiciens (Grup Yorum, Tanar Catalpinar, Cumali Bulduk...) en danse solo et s'attache à transmettre les nuances propres à chaque région d'Anatolie. Elle en explore les formes traditionnelles qu'elle réinterprète dans une modernité très personnelle.

En chemin vers l'art thérapie

Si elle a également dispensé de nombreux ateliers artistiques, Nil s'est petit à petit éloignée des arts scéniques pour s'engager dans une autre voie, et se rapprocher d'un public qui ne fréquentait pas forcément ses ateliers, en s'impliquant contre la violence à l'encontre des femmes. Une voie toujours tracée par son amour de la danse. « J'ai vécu un divorce difficile. Et c'est à travers la danse et la pratique répétitive du sema que je me suis aperçue que j'avais été victime de violences et que j'ai pu guérir de mes blessures et faire la paix avec moi-même. » Elle est travailleuse psychosociale au planning familial Groupe Santé Josaphat où elle anime des ateliers d'art thérapie. L'art de la danse continue à m'ouvrir l'esprit, à me montrer le chemin de l'équilibre intérieur, de la sérénité. J'ai voulu en faire profiter d'autres femmes qui, comme moi, ont été ou sont encore victimes de violences. » ▶



Les rencontres du BRuMM

Nil Görkem



Journée d'étude

La pratique artistique féminine
comme forme d'engagement



Journée d'étude

Interlude : Nil Görkem, Aykut Dursen
& Robbe Kieckens

Nathalie **CAPRIOLI**

« **Si** je n'avais pas été **SYRIEN...** »



© Massimo Bortolini

*«Tiens, essaie d'apprendre, ce sera utile pour toi plus tard !»
Tammam Al Ramadan se souvient des paroles de son père,
le jour où il lui a mis un nay entre les mains, inquiet de le voir mal
tourner au football. C'était dans les années 1990 à Alep ;
il avait 10 ans. C'est dire si les débuts en musique du jeune Tammam
ont été « un peu obligés », comme il le formule avec retenue.
Cela dit, il ne lui a pas fallu longtemps pour créer un lien très fort
avec la pièce de roseau percée de sept trous,
simple d'apparence et pourtant compliquée à jouer.*



Dans la maison familiale alépine, Tammam Al Ramadan, le plus jeune d'une fratrie de quatre, a l'habitude de côtoyer des «grandes stars de la musique arabe» – tous amis de son père qui, à côté de son métier d'enseignant de langue arabe, joue du nay « à l'oreille, comme les anciens ». Motivé, Tammam pousse les portes de l'Institut de musique de sa ville puis, dans l'élan, espère se perfectionner au conservatoire de Damas. Il devra renoncer : trop loin, trop cher. En lieu et place, il se lance dans des études d'ingénieur mécanique – une perspective de vie plus stable que celle de courir d'un cabaret à un mariage ou à un restaurant comme artiste sans statut. Baume au coeur, ses études d'ingénieur ne l'empêchent pas de participer à des concerts dans la capitale culturelle qu'est Alep. Et aussi en Europe, notamment à l'Institut du monde arabe de Paris ou à Berlin.

Tout quitter

Avec la guerre amorcée en 2011, l'insécurité à Alep s'intensifie au fil des mois et des années. Quand nous voulons évoquer avec lui les frappes aériennes militaires russes qui ont rasé une partie de sa ville en 2015, Tammam suspend sa réponse : « C'est une autre interview, je pense. Honnêtement, depuis quelques années, je parle de moins en moins de politique. » Il a raison, nous nous égarons. Reprenons le fil alors. « Fin 2012, la situation était devenue catastrophique et dangereuse. Je me demandais comment échapper à l'obligation du service militaire à la fin de mes études. J'avais envie de rejoindre des amis que j'avais connus comme professeurs à l'Institut de musique et qui s'étaient ensuite installés en Belgique. J'ai saisi l'opportunité quand le centre culturel arabe de Madrid m'a invité à jouer en janvier 2014 : je ne suis pas rentré, j'ai rallié

Pour aller plus loin



Les rencontres du BRuMM

Tammam El Ramadan



Journée d'étude

Table ronde: L'engagement des artistes migrants



Journée d'étude

Interlude: Tammam Al Ramadan & Robbe Kieckens

la Belgique où j'ai demandé l'asile politique. » Aujourd'hui, Tammam vit avec sa femme, ses deux filles et ses parents, sans savoir quand ils rentreront à la maison, ou même s'ils rentreront un jour. « Devoir tout quitter, c'est comme casser quelque chose dans ton corps. Une partie réservée dans ma tête y pense de temps en temps et ça m'affecte. Mais à un moment, il faut arrêter d'attendre le retour et se battre pour survivre. »

« Ce sera utile pour toi plus tard »...

Dans cette bataille, la musique est son alliée – comme si les paroles de son père trouvaient un sens nouveau dans l'exil. « Je suis parti avec une valise et la moitié de mes nay, la seule trace du lien avec mon pays, surtout quand je rejoue des morceaux que j'avais interprétés ou entendus à Alep. »

Arrivé ici comme musicien classique arabe, les programmeurs le classent en général dans le genre « musique du monde », même si « musique migrante » lui correspond peut-être mieux : « C'est une sorte de réalité puisque je suis migrant. Ça se voit, ça s'entend. La Belgique a la chance d'avoir connu plusieurs vagues de migration avec, par conséquent, plusieurs générations de musiciens migrants qui se côtoient. » L'artiste engagé qu'il n'était pas en Syrie, le devient malgré lui en Belgique, à travers l'identité qu'on lui attribue au fait d'être à la fois exilé-syrien-musulman. « Franchement, c'est fatigant. Mais j'ai toujours été convaincu que ce serait une phase provisoire. Quand j'ai participé au projet musical Refugees for Refugees¹, tout était lié, j'étais réellement artiste réfugié. Mais cette réalité ne m'a pas empêché de me poser la question : si je n'avais pas été syrien, m'aurait-on invité à ce projet ? Est-ce que je mérite de faire partie du groupe en tant que musicien professionnel ? » D'autres questions graves tournent dans sa tête, d'autant que Tammam n'est pas réfugié au sens strict du terme mais qu'il bénéficie alors d'une protection subsidiaire. Dit autrement, la Belgique pouvait le renvoyer en Syrie si elle avait estimé

que la situation était devenue sûre. S'installer, apprendre la langue, tisser ses réseaux dans cet état d'incertitude exige pour le moins une force de caractère.

Heureusement, Tammam a pu décrocher la « reconnaissance d'expérience utile », sur base d'un dossier compilant lettres de recommandation, de motivation, preuves de concerts et de cours donnés. Ce sésame lui confère le droit de donner cours dans les écoles de musique en Belgique... où le nay n'est pas enseigné. Des cours, il en a quand même donné 4 années de suite à Muziekpublieke, asbl qui promeut les musiques des cultures du monde.

Décaler sa pratique et ses habitudes

« En Belgique, je reçois beaucoup de propositions éloignées de mon ordinaire. Je travaille des répertoires iraniens, pakistanais, tibétains, du classique occidental, un peu de jazz, du rap... Avec toujours le même défi : sauvegarder l'identité de mon instrument et de ma musique. Ce qui n'est pas facile et vient avec l'expérience. »

Sa méthode ? « J'apprends tout simplement à quel niveau donner et recevoir. Par exemple, dans la musique arabe en général, les instruments accompagnent la voix et lui déroulent le tapis rouge. Les musiciens partagent la même scène mais l'instrument ne devra jamais dominer la voix. Par contre, dans la musique tibétaine par exemple, j'ai appris que les sons instrumentaux pouvaient être plus élevés que la voix. Ce n'est pas facile de prendre sa place quand on a été habitué à faire le contraire ! » De même, le jazz l'emmène en *terra incognita* où il doit intégrer les techniques et codes d'improvisation, moins libres que dans la musique arabe classique. « Ce n'est pas évident. La liberté est une expérience risquée ! » ▶

[1] A ce propos, lire l'article « Refa : une épopée musicale et sociale » de Marco Martiniello et Hélène Secheyah, en pages 14-19 de ce dossier.

Nathalie **CAPRIOLI**

OSER

se frotter à la politique

*« J'y vais, j'y vais pas ? » « Qu'est-ce que je risque ? »
« Vais-je y arriver ? »... Oser parler entre femmes des embuches
et peaux de bananes qui parsèment la route des militantes politiques,
oser démythifier l'impression qu'« on ne sera jamais prête »,
oser en finir avec les faux prétextes.
Voilà, entre autres, les sujets abordés en juin dernier à Bruxelles,
où 18 Tunisiennes impliquées dans la société civile et/ou en politique
ont vécu une semaine en binôme avec des leaders bruxelloises.
Tourbillon d'expériences et de contacts
grâce à cette rencontre Tunisiennes en mouvement.*



En mars dernier, nous avons eu un premier contact avec 4 Tunisiennes parmi les 34 impliquées dans AIM¹, projet conçu de l'autre côté de la Méditerranée par Simone Susskind, Bruxelloise engagée dans le vivre ensemble depuis plus de 40 ans. Le franc parler, la lucidité, la détermination de ces 4 militantes volubiles

nous avaient d'emblée frappé. Pour reprendre la formule d'Amel Meddeb, architecte élue en 2018 à la municipalité de Tunis, « la femme tunisienne est la dynamo de la famille, de la société, de la politique ! ». Généralement militantes, ces *dynamos* ont eu, en revanche, très peu accès aux postes décisionnels. Mais à partir de la Révolution de 2011 et de la déferlante du pluralisme politique (avec près de 200 partis pour 12 millions d'habitants!), certaines ne se sont plus contentées de rester à l'arrière-plan. Du nord au sud, des villes aux zones rurales

délaissées, elles veulent changer la société de l'intérieur, « bouffer de la démocratie, sauver le pays et nos acquis, et en finir avec ce théâtre politique où l'intérêt personnel des élus passe avant la stabilité économique », nous avait commenté Hajer Chabbah, ingénieure agronome cofondatrice d'un mouvement indépendant et qui avait 25 ans lors de « la grande fiesta de la Révolution ».

Empuissancement et solidarité féminine

C'est dans ce contexte à la fois exalté par les défis démocratiques vertigineux puis par les déceptions et frustrations que le projet AIM a proposé, à partir de 2018, des formations à des Tunisiennes sélectionnées sur base de leur candidature. Selon Hanen Mahjoubi, une des bénéficiaires, militante de gauche depuis quasi 30 ans et présidente d'une association féministe, AIM leur a apporté « un certain recul sur [leurs] pratiques ». Les objectifs d'AIM sont en effet très concrets : il s'agit de renforcer la capacité des femmes à prendre leur place et la parole dans des assemblée d'hommes et dans une société biberonnée au patriarcat. Il s'agit aussi de

développer l'estime de soi et d'apprendre comment être mieux à l'écoute. Outre le leadership et le développement personnel, les formations abordent également des matières plus techniques telles que la gestion d'un budget municipal ou des thèmes liés à l'environnement. En un mot : *l'empowerment*, soit l'empuissancement. Avec un bonus non négligeable puisqu'au rythme des formations et des suivis, ces militantes issues de tous bords et actives dans plusieurs gouvernorats ont tissé entre elles des réseaux de solidarité.

Elles apprécient d'autant plus ce soutien entre elles et de AIM que, sur le terrain, elles découvrent compromis et opportunisme, trahison et corruption, grand écart entre la loi et son application... « et le double effort pour une femme de se faire accepter et respecter, par exemple quand on pousse les portes de café pour mener sa campagne », ajoute la jeune Hajer.

Processus inscrit au long cours, AIM a donc poursuivi ses objectifs en organisant la visite de 18 Tunisiennes à Bruxelles en juin dernier. S'enrichir mutuellement sans donner ni recevoir de leçons a été possible grâce à la formation de binômes et à un programme diversifié.

Le binôme : un contact direct irremplaçable

Aicha Ayari, coordinatrice du projet, a agencé les binômes entre Tunisiennes et Bruxelloises « en tenant compte du mandat politique, du niveau de langue et même du caractère de chacune ». Plus encore, un budget trop serré pour supporter une facture d'hôtel a eu l'heureuse conséquence de permettre à une partie des visiteuses de séjourner chez leur binôme respectif – de quoi prolonger les échanges au maximum. « Au final, les binômes ont bien fonctionné, sauf quelques uns à cause de problèmes linguistiques ou d'une fatigue émotionnelle chez certaines participantes qui quittaient le pays pour la première fois. En leur donnant une pleine autonomie, nous leur avons demandé beaucoup d'un coup ! »

En tandem avec Amel Meddeb, Magali Plovie, présidente du parlement francophone bruxellois, explique ses motivations à rejoindre le projet : « Amel et moi, nous n'avons pas la même histoire mais nous partageons la même responsabilité et volonté de changer les choses et de développer la participation citoyenne. Je sens que les femmes sont peut-être davantage prêtes à co-construire. Je me suis impliquée dans cet échange parce qu'il faut nous soutenir entre femmes. Certes, la politique n'est évidente pour personne, mais une femme doit parfois prouver plus qu'un homme. Je pense aussi que c'est important de nous décentrer par rapport à nos réalités et nos certitudes. Par exemple, le regard extérieur d'Amel en commission délibérative m'a beaucoup intéressée. » Les idées circulent entre elles deux. Amel rentrera à Tunis avec son cahier plein de notes où elle a souligné trois fois des mots clefs comme commission délibérative, participation citoyenne, tirage au sort. Elle rentrera aussi avec l'espoir que les liens perdurent et se concrétisent en « de vraies relations concrètes de partenariat et de solidarité ». A suivre, donc.

Magali Plovie et Amel Meddeb en binôme.



© Nathalie Caprioli

Garder le cap sans flancher

Myriem Amrani, présidente du CPAS de Saint-Gilles, et Hajer Hibar, ingénieure, trésorière d'une association pour le développement durable et la gouvernance locale et, depuis 2018, vice-maire de Jemmal (ville de près de 70.000 habitants dans le Sahel tunisien), ont composé un autre binôme. En les écoutant, on apprend qu'aucune jamais n'avait rêvé de se lancer dans la politique. Hajer : « Je me suis surprise moi-même quand j'ai senti que j'en étais capable. Ce n'est pas facile de se jeter dans le bain politique. On dépend de nos relations, des citoyens, des dépenses, de la mentalité, du mandat de 5 ans, de notre manque d'expérience. Et c'est encore plus difficile quand on veut travailler² en plus de son mandat. Pourtant, nous devons résister et prendre notre place en politique. Les mentalités ne changeront qu'à ce prix. » Un prix que Hajer assume, notamment en endurant d'être séparée de son bébé de 4 mois pour vivre cette expérience à Bruxelles.

Myriem Amrani et Hajer Hibar.



© Nathalie Caprioli

Myriem Amrani, qui s'est lancée dans la politique « sans gaieté de cœur ni illusion » lorsqu'elle a compris les limites de son engagement associatif, opine : « Qu'on soit à Tunis, à Bruxelles ou ailleurs, les stéréotypes et préjugés sur l'arrivée des femmes en politique ont la dent dure. Bien sûr, la parité donne une espèce de gage de démocratie. Mais dans les faits, on se rend compte qu'il nous faut jouer des coudes car les places stratégiques ne sont pas toujours allouées aux femmes. Les mentalités ont évolué en Belgique mais il reste toujours un peu ce procès à l'incompétence *a priori*. Et lorsqu'on cumule le fait d'être femme, jeune, issue de la diversité, on traîne derrière soi une série de préjugés ! Je rejoins Hajer : nous devons garder le cap et proposer notre vision sans flancher. D'où l'intérêt de ce genre de rencontre : nous pouvons nous dire que nous construisons un lien sur le long terme. »

Le programme et son suivi

Le programme diversifié a été conçu de sorte que le groupe puisse se frotter à différents niveaux politiques (communal, régional, fédéral et européen) et thèmes – pas seulement ceux dévolus « naturellement » aux femmes comme la petite enfance. La rencontre au parlement bruxellois sous forme de 4 tables rondes, le rendez-vous informel chez Julie de Groote, ancienne présidente du parlement francophone bruxellois, et la visite au parlement européen les ont ainsi particulièrement accrochées.

Les 13 leaders sont reparties en espérant que leur alter ego bruxelloises resteront réactives. Ce qui n'est pas gagné d'avance car chacune doit retourner à ses urgences. Pour le moins, Tunisiennes en mouvement poursuivra des activités de suivi jusqu'en 2023. ▶

[1] AIM est une association qui conçoit des projets sur le long terme. Lancé en 2018, Tunisiennes en mouvement figure parmi ses projets et est soutenu par le ministère belge des Affaires étrangères, Wallonie-Bruxelles International et le Bureau International de la jeunesse. Il a ainsi accompagné et formé un groupe « Génération Femmes leaders » impliquées dans les élections municipales de 2018, et les législatives de 2019. <http://www.actinmed.org/>

[2] En Tunisie, au niveau des municipalités, seuls les maires sont rémunérés.

Toi là, au feutre noir !

*Ecrivaine. « La fragilité des funambules »
est son dernier roman paru, éd. Deville, 2021.* Verena **HANF**

Tu es un poète à la bouche rieuse,
un poète de la ville, à la main mélodieuse,
tu profites du soleil, métal clair et ciel bleu,
voici deux sourires et trois petits yeux.

Tu danses, tu vis, mon frère, ma sœur,
tu oses juste un point après le cœur.
Tout le monde tout nu : un mot une ligne,
voilà tes indices, ta trace, ton signe.

Exclamation forte et indignée ?
Revendication rude, au poing levé ?
Avec l'allégresse d'une phrase légère :
tu suggères.

Tout le monde à nu,
tu nous en mets plein la vue
dans les rues de ton Bruxelles,
parfois moche et souvent belle.

Manteau, foulard ou marque de reines,
ce n'est pas l'étoffe qui te gêne,
la longueur des jupes, la coupe pantalon,
le petit soutien ou le grand caleçon.

Toi, mon poète, tu veux des cœurs dénudés,
des cœurs perméables, des cœurs passionnés,
des fleurs de peau, des yeux fenêtres,
des esprits libres, des multiples êtres.

Et si ces cœurs-là animent les corps,
les gros, les maigres, les faibles, les forts ?
Avec joie tu fêteras leurs goûts, leurs couleurs -
Vive ton feutre noir, mon poète joli cœur !

P

TICKET

TOUT
LE
MONDE
TOUT
NU



Éditeur responsable : Alexandre Ansay

Responsable de rédaction : Nathalie Caprioli

Ont contribué à ce numéro : Jamila Akhdim, Alexandre Ansay, Tamam Al Ramadan, Laurent Aubert, Massimo Bortolini, Emilie Da Lage, Hélène Delaporte, Tanju Goban, Nil Görkem, Verena Hanf, Christine Kulakowski, Marco Martiniello, Pascal Peerboom, Hussein Rassim, Barrack Rima, Hélène Secheyne, Patrick Six.

Illustration de couverture : © Fred Navez.

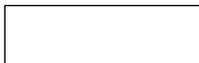
Comité éditorial : Ali Aouattah, Loubna Ben Yaacoub, François Braem, Vincent de Coorebyter, Kolë Gjelošhaj, Billy Kalonji, Younous Lamghari, Silvia Lucchini, Altay Manço, Marco Martiniello, Anne Morelli, Nouria Ouali, Andrea Rea.

Création graphique : Paul d'Artet

Mise en page : Pina Manzella

Impression : IPM

Les textes n'engagent que leurs auteurs. Les titres, intertitres et brefs résumés introductifs sont le plus souvent rédigés par la rédaction.



Avec l'aide de la Commission communautaire française, du Service d'éducation permanente, de la Fédération Wallonie-Bruxelles et d'Actiris.



imag est le bimestriel édité par le CBAI asbl - Av. de Stalingrad, 24
1000 Bruxelles
tél. 02/289 70 50
imag@cbai.be - www.cbai.be



ABONNEZ-VOUS ! PRIX LIBRE

Payez en fonction de vos moyens
et soutenez le travail de l'équipe de rédaction.
Par numéro ou par an (5 n°)

Disponible en format papier et numérique.

Versez votre participation sur le compte
IBAN BE34 00107305 2190
Prix indicatif : 5 euros/numéro

En n'oubliant pas de préciser
vos nom et adresse en communication ainsi
que la mention format papier ou numérique.

