



Arts et jeunes en exil : au nom de tout ce qu'ils ont à dire

Dina Sensi

© Une analyse de l'IRFAM – Liège, 2026 – n°6

Ce texte est construit à partir des échanges d'une table ronde organisée par le CRIPEL et le réseau REALISM dans le cadre du projet européen HYMA pour *Hub for Young Migrants Autonomy*. Elle a eu lieu à Liège, le 19 mai 2026, réunissant des actrices de terrain de La Baraka (centre d'expression et de créativité et maison de jeunes) et de la clinique SavoirÊtre, aux côtés de l'IRFAM, et fut consacrée aux pratiques artistiques en lien au bien-être des jeunes en situation d'exil¹.

Il ne vise pas à consigner les propos échangés lors de cette rencontre, mais à en tirer une réflexion qui prend de la hauteur sur ce que ces pratiques changent : *pourquoi la présence de jeunes en exil engage toute la société, et pas seulement les professionnels de l'accompagnement; en quoi la pratique artistique constitue un droit et non un supplément d'âme; comment elle déplace le regard porté sur ces jeunes, de l'objet de soin au sujet créateur; et pourquoi les conditions de sa réussite — la durée, la stabilité, la confiance — engagent la responsabilité des institutions et des pouvoirs subsidiaires, et pas seulement celle des jeunes concernés.*

Cette analyse défend trois convictions : *que la rencontre avec des jeunes en exil enrichit la société d'accueil autant qu'elle engage sa responsabilité envers eux; que l'expression artistique est une condition d'exercice de droits fondamentaux — droit à s'exprimer autrement que par le récit imposé de l'asile, droits culturels, droit à ne pas être réduit à une pathologie — et non une activité de loisir; et que la réussite de ces pratiques dépend de choix collectifs (financement, formation, durée) qui ne peuvent reposer sur la seule bonne volonté des professionnels de terrain.*

¹ La table-ronde était composée de : Ben Merhnia S., psychologue clinicienne et chargée de projet, REALISM ; Combeaud L., chargé de projet et animatrice MJ, La Baraka ; Lévêque C., animatrice CEC, La Baraka ; Pirotte J., chargée de projet pour la participation des jeunes et de leur entourage, REALISM ; Sensi D., docteure en sciences de l'éducation et formatrice, IRFAM ; Virzi L., art thérapeute et psychothérapeute, SavoirÊtre.

Pourquoi la société doit-elle s'occuper des jeunes en exil ? Pour eux, et pour elle-même

Ce sont des jeunes en plein développement, à un âge où se joue la construction de l'identité et de l'autonomie, et l'exil y ajoute des ruptures multiples — linguistique, corporelle, mémorielle, relationnelle, culturelle — que rien, dans les dispositifs d'accueil standards, ne répare automatiquement. L'objectif ultime de cet accompagnement est de leur permettre de devenir des adultes autonomes et résilients, capables de construire un monde plus juste — ce qui suppose de leur offrir des espaces où recréer du lien, et se réapproprier leur histoire. C'est précisément pour rendre cela possible que les pratiques artistiques mobilisent une méthodologie exigeante.

Mais cette idée — leur présence enrichit le monde, et ce monde a besoin de ce qu'ils apportent — mérite d'être prise au sérieux pour elle-même et développée, plutôt que traitée comme une formule bienveillante. Elle pointe une seconde raison de s'engager auprès de ces jeunes, qui ne relève plus seulement de ce qu'on leur doit, mais de ce que leur rencontre change pour la société d'accueil elle-même. Les parcours, les langues, les gestes, les rythmes corporels que ces jeunes apportent avec eux ne sont pas de simples différences à intégrer dans un cadre existant : ce sont des ressources créatives qui obligent la société d'accueil à interroger ses propres évidences — sur le corps, sur le

rapport au collectif, sur la place laissée à des formes d'expression qui ne passent pas au travers de la parole portée par l'administration. Ce que cette diversité produit ne bénéficie donc pas seulement aux jeunes accompagnés : elle transforme aussi les pratiques, les institutions, et les personnes qui les accompagnent (Cohen-Emerique, 2011).

Accueillir dignement des jeunes en exil n'est donc pas seulement un devoir de solidarité : c'est aussi, concrètement, ce par quoi une société se donne les moyens de se renouveler. À Liège, cet écosystème riche — artistes, associations, réseaux de santé mentale, écoles — existe déjà : reste à en tirer collectivement tout le parti, pour innover, partager et créer ensemble.

Ce que cette transformation produit concrètement, l'évaluation d'un projet de co-création mené par la Fondation Internationale Yehudi Menuhin l'a documenté ailleurs (Sensi, 2024) : une participante de formation scientifique, initialement sceptique face à une démarche artistique qu'elle ne connaissait pas, a pu constater que « c'est redoutablement efficace » — les ateliers de co-création lui ayant permis de mieux comprendre les vécus des personnes migrantes et leurs apports à la société d'accueil. C'est exactement le mouvement que cette analyse défend : non pas une tolérance polie envers la différence, mais une transformation réelle du regard.

Un fait mérite d'être souligné, qui dépasse le seul cas des jeunes en exil : cette même méthodologie de co-création produit des effets très comparables — rupture de l'isolement, reconnaissance mutuelle, déplacement du regard — auprès de populations que tout semble séparer : des jeunes en exil, mais aussi, comme l'IRFAM l'a montré dans les maisons de repos wallonnes,

des personnes âgées et du personnel soignant d'origine étrangère confronté au racisme (Sensi, 2026). Ce n'est probablement pas un hasard : si la même démarche répond à des besoins aussi éloignés en apparence, c'est qu'elle ne traite pas seulement les vulnérabilités propres à un groupe particulier, mais un besoin humain plus général de reconnaissance réciproque — celui d'être vu comme créateur plutôt que comme problème à gérer, quel que soit par ailleurs l'âge, l'origine ou la situation administrative de la personne.

Yehudi Menuhin disait que la musique est le seul langage qui traverse toutes les frontières — non métaphoriquement, mais concrètement. La musique, la danse, le théâtre, les arts plastiques créent des espaces où quelque chose peut se passer entre des personnes qui ne partagent ni la langue, ni l'histoire, ni les références culturelles. Ce quelque chose est de l'ordre de la reconnaissance — pas de la tolérance, mais de la reconnaissance : je te vois, tu existes, ce que tu fais compte. C'est aussi de l'ordre de la surprise — tu m'as montré quelque chose que je n'aurais pas imaginé seul. Et c'est de l'ordre de la joie, cette joie particulière que produit le fait de créer ensemble quelque chose qui n'existait pas.

L'art ne guérit pas l'exil. Il n'efface pas le trauma. Il n'accélère pas les procédures administratives. Mais il fait quelque chose d'essentiel : il rappelle que ces jeunes sont des sujets créateurs, et non de simples bénéficiaires d'un accompagnement. Reste à voir à quelles conditions précises cela devient possible — c'est l'objet des repères conceptuels qui suivent.

Repères conceptuels

Ce hub est parti d'un principe simple, mais rarement mis en pratique avec cette rigueur : les pratiques artistiques répondent à des besoins que les voies ordinaires de l'accompagnement ne peuvent pas satisfaire — aussi excellentes soient-elles — à condition d'être conduites par des artistes, dans une logique de co-création, et inscrites dans la durée.

Les besoins auxquels l'art répond, d'abord, sont précis et souvent négligés par les dispositifs classiques d'accompagnement. Il y a le besoin de langage quand les mots manquent : l'exil est souvent une double perte — la langue d'origine n'est plus le médium de la vie quotidienne, la langue d'accueil n'est pas encore maîtrisée, et entre les deux, il y a des choses à dire qui ne trouvent pas de forme verbale adéquate. L'art offre un langage qui précède les mots et qui, parfois, les rend à nouveau possibles.

Il y a le besoin d'être auteur de quelque chose : des jeunes souvent définis par ce qui leur est arrivé, par ce qu'ils fuient, par ce qu'ils n'ont pas, et qui subissent des procédures, des décisions, des regards, trouvent dans la pratique artistique une rupture radicale — elle fait du jeune un auteur, quelqu'un qui décide, qui choisit, qui crée. Matarasso (1997, 2019) a démontré que la participation aux pratiques artistiques renforce *l'agentivité*, cette capacité à se percevoir comme acteur de sa propre vie plutôt que comme un sujet que les événements traversent.

Il y a aussi le besoin de continuité identitaire : dans le pays d'accueil, le regard social renvoie souvent une image réductrice — le réfugié, le migrant, le mineur étranger non accompagné

(MENA) — et la pratique artistique offre un espace de reconstruction narrative qui ne referme pas les ruptures, mais les tisse dans quelque chose, une œuvre, une performance, une production collective, qui donne sens à la trajectoire. Rousseau et Lacroix (2004) montrent que les pratiques créatives permettent de maintenir de tels « ponts identitaires » entre le monde d'avant et le monde d'après.

Il y a encore le besoin d'un lien qui reconnaît, et pas seulement qui intègre : un lien où l'apport du jeune est réel, où sa présence enrichit le groupe, où sa différence n'est pas tolérée mais habitée — ce que seule une pratique artistique collective, qui ne demande pas la conformité, mais la contribution, peut offrir.

Il y a, enfin, le besoin de plaisir et de légèreté, trop souvent oublié dans les discours sur le trauma et la résilience : l'exil est épuisant, et les pratiques artistiques, bien conduites, offrent un espace où l'on peut être absorbé par quelque chose de beau, de drôle, de surprenant. Ce n'est pas du luxe. C'est du nécessaire.

Cette liste ne prend sens que si l'on distingue clairement deux manières de mobiliser l'art, voisines mais non confondues, avec des fondements, des finalités et des postures professionnelles différentes et dont la confusion nuit à l'une comme à l'autre :

- La porte d'entrée de l'art-thérapie, c'est le soin : on part d'une souffrance identifiée, l'art est le médium par lequel le processus thérapeutique se déploie, le thérapeute lit l'expression artistique du point de vue clinique,

et l'œuvre produite est au service du processus, non l'inverse.

- La porte d'entrée de la pratique artistique, c'est l'art lui-même : on part d'une intention de créer, d'une rencontre avec une forme ; le bien-être, la résilience, le lien social peuvent en être des effets — importants et documentés (Braitto et coll., 2022) —, mais ils n'en sont pas la finalité première, et c'est précisément parce qu'ils ne le sont pas qu'ils adviennent parfois plus librement.

Cette distinction a des implications pratiques concrètes : qui peut intervenir et avec quelle formation (un artiste n'est pas thérapeute, un art-thérapeute n'est pas nécessairement un artiste au sens d'une pratique créative professionnelle) ; quel cadre déontologique s'applique (clinique d'un côté, éducatif ou culturel de l'autre, avec des règles différentes sur la confidentialité et la suite donnée à ce qui émerge) ; et ce que l'on fait de ce qui surgit (l'artiste accueille, reconnaît, valorise, mais ne traite pas, et sait orienter si nécessaire).

Le risque, pour des jeunes en exil, est grand de voir « thérapeutiser » tous les espaces de leur vie : la pratique artistique leur offre un espace où ils ne sont pas d'abord des sujets souffrants, mais des créateurs — une différence qui compte pour leur dignité. Le Toolkit for Artistic Co-creation de la Fondation Internationale Yehudi Menuhin (IYMF, 2023) le formule sans ambiguïté : « *les ateliers de co-création artistique ne constituent pas de la thérapie et ne constituent pas un traitement, même s'ils peuvent avoir un effet thérapeutique²* ».

² Pour approfondir cette méthodologie, voir les analyses de Sensi (2024) et (2026).

Le terrain confirme cette distinction sans jamais la figer complètement. Sara Ben Mehrnia (REALISM) distingue ainsi la pratique artistique — « un cours de danse, qui valorise le sentiment de compétence, renforce le lien social et favorise l'expression identitaire » — de la danse-thérapie, « qui relève davantage du soin » : sa recherche montre que la pratique artistique peut, à elle seule, avoir un impact significatif sans suivi thérapeutique, et qu'il faut se méfier d'une tendance à pathologiser ce qui ne doit pas forcément l'être. À la Maison de jeunes de la Baraka, Laure Combeaud explique que ses ateliers « sont présentés comme des activités socioculturelles et de connaissance de soi », et qu'elle préfère « laisser un peu de flou pour que les participantes et participants découvrent par eux-mêmes les bénéfices de l'expérience ». Laure Virzi (SavoirÊtre) apporte une nuance : même dans un travail de groupe, précise-t-elle, « l'objectif n'est pas thérapeutique, mais artistique et créatif », l'accompagnement se faisant avec les participants, sans position ascendante ; quand un objectif thérapeutique existe, il n'est jamais imposé d'emblée, mais émerge progressivement, une fois la cohésion du groupe installée.

Ce que ce débat donne à voir, c'est que la frontière entre soin et citoyenneté n'est pas toujours nette dans la pratique —, mais qu'elle doit rester une question posée, et non une évidence. Nommer un jeune comme sujet créateur plutôt que comme objet de soin n'est pas un détail sémantique : c'est une manière de reconnaître, très concrètement, son autonomie et sa capacité à définir lui-même ce dont il a besoin, chaque être humain disposant de ressources internes propres pour aller chercher ce qui lui est nécessaire. Une méthodologie de co-création — conditions de groupe, rôle des artistes

professionnels, choix des médiums, risque d'essentialisation, exigences de cadre — est proposée dans deux analyses de l'IRFAM, auxquelles on renvoie pour un traitement complet de la question (Sensi, 2024 ; 2026).

L'art comme droit, pas comme luxe

Le travail mené par le réseau REALISM auprès des jeunes en demande de protection internationale, comme celui conduit par la clinique SavoirÊtre auprès des demandeurs d'asile, converge sur une raison plus précise, et plus politique, pour laquelle l'art n'est pas un supplément d'âme dans l'accompagnement des jeunes en exil : il répond à un besoin que les dispositifs ordinaires ne peuvent pas satisfaire, et il rétablit une possibilité de parole que d'autres dispositifs, eux, referment.

Ces jeunes sont très souvent sollicités pour raconter leur histoire dans le cadre des procédures d'asile — un exercice éprouvant, décrit par Charlotte comme un récit qui devient une pièce à charge ou à décharge, jugée, évaluée, mise en doute — l'art offrant à l'inverse la possibilité de se raconter autrement, « sans jugement ni objectif de résultat immédiat », ce qui permet, selon elle, de « préserver leur intégrité et leur dignité » tout en exprimant leur vécu de manière plus libre et symbolique. Julie Pirotte (REALISM) souligne qu'il constitue, en cela, un espace de parole pour une population qu'elle qualifie de « souvent invisibilisée » : il révèle une richesse intérieure qui dépasse les barrières linguistiques et culturelles, là où la procédure d'asile exige au contraire une parole linéaire, vérifiable, traduite.

Il y a aussi, dans cette fonction artistique, une dimension plus clinique que documente en particulier Laure Virzi (SavoirÊtre). Par la mise à distance qu'offre le symbole, l'art permet de travailler ce qui reste bloqué — à commencer, précise-t-elle, par « réguler le sommeil, généralement très perturbé chez ces jeunes ». Elle utilise des contes et des mythes pour inscrire le vécu singulier des jeunes dans une histoire universelle, ce qui contribue à briser l'isolement lié au trauma. Chez les jeunes femmes victimes d'excision, elle observe que le travail par la matière permet de « transformer la souffrance corporelle » en un processus d'externalisation et de réparation symbolique — ce que la recherche sur le trauma confirme plus largement : le corps garde la trace de ce que les mots ne disent pas, et c'est aussi par le corps qu'un chemin de réparation redevient possible (van der Kolk, 2014).

Ce que ces différentes fonctions ont en commun, c'est qu'elles déplacent la place de l'art : il ne s'agit pas d'un aménagement agréable de l'accompagnement, mais de l'un des seuls espaces où ces jeunes peuvent exercer un droit qui leur est ailleurs largement refusé — le droit de se raconter autrement que sur commande, sans être réduits à leur dossier, à leur traumatisme ou à leur statut administratif. C'est un droit à la parole libre et à la dignité, aussi fondamental que le droit à l'expression culturelle que défend, plus largement, l'éducation permanente..

Une exigence de durée qui engage les institutions, pas seulement les jeunes

Un même constat revient, sous des formulations différentes, à travers l'ensemble de ces pratiques : la confiance, l'engagement et les effets transformateurs de la pratique artistique ne se construisent que dans la durée — et cette durée ne peut pas être garantie par la seule motivation des jeunes. Elle engage la responsabilité des institutions, des animateurs, et des pouvoirs qui financent ces projets.

Une difficulté propre aux publics dits « non captifs » se pose d'emblée : Julie Pirotte (REALISM) relève que, contrairement aux projets menés en milieu scolaire où les jeunes sont en quelque sorte captifs, il faut ici accepter que « le groupe fluctue », et se demander sans cesse si la participation reste libre et si elle rencontre réellement les objectifs poursuivis. À la Maison de jeunes de la Baraka, Laure Combeaud décrit la participation comme un « combat quotidien » : c'est le travail des animateurs de développer un lien de confiance suffisant pour intéresser les jeunes à un projet, en acceptant que le groupe ne soit jamais stable — mais, selon elle, « la structure reste un lien » auquel les jeunes peuvent revenir, y compris après une interruption.

Cette responsabilité ne doit d'ailleurs pas reposer sur le seul jeune : elle doit aussi être assurée par le cadre institutionnel — l'école, le centre d'accueil, la société elle-même. Ce déplacement change la focale : si un jeune ne s'engage pas ou se retire, ce n'est pas nécessairement un échec de sa part, mais

potentiellement un signal sur la solidité du cadre qui lui est proposé. Julie Pirotte (REALISM) nuance cependant cette exigence de stabilité : la liberté de participer ou non fait aussi partie de la construction de l'autonomie de ces jeunes en plein développement — « comme le consentement, un jour oui, un jour non ». Pour elle, l'enjeu n'est donc pas de forcer la présence, mais d'« offrir l'espace sans le rendre obligatoire », tout en assumant qu'il y a, dans le collectif, une responsabilité vis-à-vis du groupe : une absence le jour d'une représentation, par exemple, « met le groupe en difficulté ». Laure Virzi (SavoirÊtre) ajoute que cette mise en autonomie — apprendre à poser des choix — est particulièrement importante pour les jeunes MENA, souvent contraints de se débrouiller seuls dans la vie, dès leur dix-huitième anniversaire.

Cette exigence de durée est cependant contredite, structurellement, par la façon dont ces projets sont financés. Les effets transformateurs de la pratique artistique — résilience, estime de soi, sentiment d'appartenance — n'apparaissent qu'après plusieurs mois, et la confiance nécessaire pour qu'un groupe se stabilise se construit sur une temporalité longue, faite de références communes et d'une histoire partagée. Or ce travail sur le temps long est précisément ce que les pouvoirs subsidants ne permettent pas toujours : les logiques de subventionnement annuel ou ponctuel sont structurellement mal ajustées à un travail dont l'efficacité se mesure en mois, voire en années. Ce n'est donc pas seulement un problème de moyens : c'est un problème de cohérence entre l'échelle de temps du financement public et l'échelle de temps du lien humain.

Le modèle porté depuis trente ans par le réseau MUS-E® en est la démonstration concrète³ : ce sont des interventions régulières tout au long de l'année scolaire, avec les mêmes artistes et dans les mêmes groupes, qui produisent les effets observés — non des interventions ponctuelles, aussi belles soient-elles. Cela a des implications budgétaires qu'il faut nommer sans détour aux financeurs et aux institutions : financer une intervention artistique ponctuelle, c'est financer quelque chose de beau ; financer un programme sur une année, c'est financer quelque chose de transformateur.

Conclusions : ce que cela appelle — pistes d'action

Cette réflexion appelle des relais à plusieurs niveaux :

- *Auprès des pouvoirs subsidants* : plaider pour des mécanismes de financement pluriannuels, ajustés à la temporalité des effets transformateurs de la pratique artistique, plutôt que des logiques de projet ponctuel qui fragilisent la continuité du lien.
- *Auprès des institutions d'accueil et d'accompagnement (écoles, centres, services d'aide à la jeunesse)* : reconnaître que la participation des jeunes à un projet artistique est aussi une responsabilité institutionnelle, et pas seulement un engagement individuel à obtenir.

³ Les rapports d'activité du Réseau MUS-E de la Fondation Internationale Yehudi Menuhin sont disponibles sur son site.

- *Auprès du secteur de l'asile* : sensibiliser sur l'importance de la place faite à l'expression artistique, comme espace non soumis à l'obligation de preuve, en complément aux procédures de récit imposées aux jeunes en exil.
- *Auprès des professionnels de terrain* : certaines structures, comme le CEC de la Baraka, mutualisent déjà le matériel et les compétences avec d'autres associations (Librimages, Instant Productions) et interviennent au-delà de leurs murs ; ces formes de partenariat méritent d'être mieux connues et démultipliées, de même que les ressources de formation déjà disponibles : la formation « Art et interculturelité » du CRIPEL ; les formations en art-thérapie dispensées par la Province de Liège ou l'institut Athanor, et les interventions bimestrielles de l'ASBL SavoirÊtre ; la nouvelle formation d'un an en danse-thérapie ouverte à la Haute École Mosane (HELMO) ; les ressources en théâtre du Théâtre de Liège ou de compagnies comme Acteur de l'Ombre ; et l'accompagnement proposé par le réseau REALISM pour la mise en place de projets participatifs au sein des institutions. Pour une coopération approfondie avec des artistes, plusieurs autres portes existent également ailleurs en Belgique, entre autres, le projet MUS-E® Belgique ou Ekla-Art à l'école.

Comme on le constate, les ressources sont certes présentes sur le territoire, mais nécessitent d'être articulées pour tendre, dans la durée, vers des objectifs d'expression

et d'émancipation collectives, tant l'accueil de la jeunesse en exil ne relève pas de la contingence, mais d'une responsabilité sociétale. L'accès à l'expression artistique constitue une exigence démocratique et un droit fondamental inaliénable. Il s'agit de substituer la reconnaissance d'un sujet créateur à une logique de prise en charge passive : or, cette ambition impose des politiques publiques pérennes, un cadre stable et des financements structurels à la hauteur. Engageons l'autorité de nos institutions pour garantir à chacun la dignité de son expression et de son avenir.

Bibliographie

- Braito I., Rudd T., Buyuktaskin D., Mohammad A., Caoimhe G. et Mulligan A. (2022), « Systematic review of effectiveness of art psychotherapy in children with mental health disorders », *Irish Journal of Medical Science*, v. 191, p. 1369–1383.
- Cohen-Emerique M. (2011), *Pour une approche interculturelle en travail social*, Paris : Presses de l'EHESP.
- Fondation Internationale Yehudi Menuhin (2023), *Toolkit for Artistic Co-creation*, Bruxelles : IYMF.
- Matarasso F. (1997), *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, Nîmes : Comedia.
- Matarasso F. (2019), *A Restless Art: How Participation Won, and Why It Matters*, Lisbonne : Calouste Gulbenkian Foundation.
- Rousseau C. et Lacroix L. (éds.) (2004), *Arts et pratiques thérapeutiques auprès des réfugiés*, Montréal : Équipe de Recherche et d'Intervention Transculturelles.
- Sensi D. (2024), « Les artistes et l'inclusion sociale, projets inspirants de la Fondation Internationale Yehudi Menuhin », *Analyses de l'IRFAM*, n° 9.
- Sensi D. (2026), « Les pratiques artistiques au service de la prévention du racisme et du vivre-ensemble dans les maisons de repos en Wallonie : l'expérience Hospi'Homes », *Études de l'IRFAM*, n° 1.
- van der Kolk B. (2014), *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*, New York : Viking Press.