VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

6 : 1-2 | 2008

Géographie, musique et postcolonialisme

La guitare des *ishumar*. Émergence, circulations et évolutions

The Ishumars' Guitar. Emergence, Circulations and Evolutions

Nadia Belalimat

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/268>

DOI : 10.4000/volume.268

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2008

Pagination : 95-112

ISBN : 978-2-913169-25-8

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Nadia Belalimat, « La guitare des *ishumar*. Émergence, circulations et évolutions », *Volume !* [En ligne], 6 : 1-2 | 2008, mis en ligne le 15 octobre 2011, consulté le 14 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/268> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.268>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

La guitare des *ishumar*

Émergence, circulations et évolutions

par

Nadia Belalimat

EHESS

Résumé : L'article propose une analyse des mobilités contemporaines des Touaregs en suivant l'émergence de la guitare devenue le mode d'expression culturelle et politique privilégié de la jeunesse. Il évoque les conditions particulières de l'émergence de cette musique au sein de la communauté des Kel Adar (Mali), à partir des années 1970, dans un contexte de marginalisation sociopolitique, mais aussi de revitalisation de leurs formes d'expressions poétiques et musicales. Son apparition participe directement de l'histoire postcoloniale de cette région marquée par des processus migratoires intra-sahariens complexes et multifformes. Il décrit les différents courants migratoires sociaux et musicaux qui ont participé à son émergence entre les années 1970 et 1980 et quelques enjeux de son expansion internationale depuis les années 1990. On relève quelques éléments caractéristiques de son rapport aux territoires à la fois dans les chansons mais aussi à travers ses modes de diffusion et de circulation dans les régions sahélo-sahariennes. Alors que la diffusion de cette musique se globalise, on a choisi ici de donner un aperçu des significations multi-locales qu'elle véhicule et de la territorialité complexe qu'elle sous-tend.

Mots clés : *Guitare — Musique touarègue — Géographie — Sahara — Migrations — Identités — World Music — Transnationalité.*

En 2004 avec le disque Amassakoul (Voyageur), le groupe Tinariwen a présenté au monde une image contemporaine de la société touarègue. Ce succès musical et commercial a mondialement consacré la musique culte de la rébellion touarègue de 1990 qui jouit depuis trente ans d'une popularité transnationale au Sahara. Si ce succès a considérablement élargi son audience, il a propulsé son message culturel et politique dans le canal de la visibilité globale alors que le groupe intégrait les circuits professionnels de la World Music. Aujourd'hui, de nombreux groupes de guitare *ishumar* arrivent sur la scène internationale donnant à entendre ce que les Touaregs « disent » de leur propre modernité. L'histoire de cette musique, son style, sa poésie et ses évolutions récentes figurent autant qu'elles expriment la rupture historique et les bouleversements socio-économiques issus de l'avènement des États postcoloniaux. Les relations contemporaines entre géographie et musique dans les régions touarègues du Sahara central illustrent les multiples processus migratoires des Touaregs engagés depuis. Les Indépendances ont en effet profondément modifié la géographie économique et politique des groupes touaregs des régions du Nord Mali et Niger les plus éloignées des nouvelles centralités politiques. Leur immense territoire fractionné entre cinq États (Mali, Niger, Burkina Faso, Algérie, Libye), les Touaregs sont devenus des minorités excentrées, relevant de politiques nationales respectives : en Algérie et en Libye, ils intègrent, *via* des politiques d'assimilation, les citoyennetés nationales alors qu'au Mali et au Niger, ils sont écartés des transitions politiques issues de la décolonisation selon des logiques nationales distinctes et à des degrés divers selon les régions.

Dans cet article, la musique sera analysée dans sa relation avec les mobilités contemporaines des Touaregs. On verra que son apparition participe directement de l'histoire postcoloniale de cette région marquée par des processus migratoires intra-sahariens complexes et multifformes. On rappellera les conditions particulières d'émergence de cette musique au sein de la communauté des Kel Adar, à partir des années 1970, dans un contexte de marginalisation sociopolitique, mais aussi de revitalisation de leurs formes d'expressions poétiques et musicales. On reviendra ainsi sur les différents courants migratoires sociaux et musicaux qui ont participé à son émergence entre les années 1970 et 1980. Nous verrons comment elle peut se comprendre comme une reformulation originale de différents genres musicaux et poétiques traditionnels tout en produisant une critique sociale et un discours politique spécifiques forgés dans l'historicité du mouvement politique touareg. On relèvera quelques éléments caractéristiques de son rapport à la territorialité à la fois dans le « texte » des chansons mais aussi dans ses modes de diffusion

et de circulation locales. Alors que la diffusion de cette musique se globalise, on a choisi ici de donner un aperçu des significations locales qu'elle véhicule et de la territorialité complexe qu'elle sous-tend.

Les mobilités postcoloniales et l'émergence de la guitare touarègue

La société postcoloniale des Kel Adar en crise

C'est dans l'Adar malien que la rupture postcoloniale se manifeste le plus violemment aux lendemains des Indépendances. On connaît les modalités historiques de la révolte des Touaregs de l'Adar de 1963 (Boilley, 1999a), alors que les chefferies locales avaient demandé le rattachement de la région à l'Algérie. La répression brutale de l'armée malienne entraîna un exode massif des Kel Adar vers l'Algérie tandis que Modibo Keita puis Moussa Traoré mettaient la région au ban de la nation malienne et la plaçait sous administration militaire jusqu'à la fin des années 1980. Les jeunes générations de l'Indépendance s'exilèrent donc rapidement et massivement vers le Sud algérien, constituant progressivement un véritable mouvement diasporique qui va se déployer de la frontière algéro-malienne jusqu'au sud de la Libye (Bellil & Dida, 1995). La déterritorialisation des Kel Adar entre les années 1960 et 1990 est ce qui caractérise leur histoire récente¹.

Cette rupture marque le début des recompositions culturelles et identitaires des Touaregs de l'Adar nés après les Indépendances. Elle les engage vers de nouvelles formes de mobilité inédites pour ce peuple à la tradition de mobilité pourtant très ancienne. C'est l'époque de l'exode à pied vers le sud algérien pour les nomades qui fuient l'armée ou qui ont perdu leur bétail pendant la sécheresse de 1968-1974. Par petits groupes, ils rejoignent en marchant Tamanrasset muni d'un bidon d'eau de cinq litres pour affronter les quelques 700 kms qui les sépare de la wilaya du Hoggar. C'est « la route du bidon » comme la nomment à l'époque les premiers *ishumar*². Par vagues successives, les jeunes hommes quittent leur région et inaugurent un mode de vie aventureux affrontant des administrations hostiles et des frontières étatiques qui ne leur reconnaissent aucune citoyenneté

1. Une partie a entamé son retour dans l'Adar à partir du milieu des années 1990, après les accords de paix entre les fronts touaregs et l'État malien, tandis que nombre d'entre eux sont restés en Algérie et en Libye.

2. Au singulier, *ashamur* ou *shumera*, au pluriel *ishumar*. Emprunté au français [*chômeur*]. Cf. Claudot-Hawad, 1990.

et qu'ils traversent clandestinement, « en fraude ». Intégré à leur vocabulaire, « *afrod* » désigne plusieurs formes de contrebande transfrontalière. Ils ont commencé à la pratiquer à pied comme une économie de subsistance au moment des sécheresses des années 1980 notamment, dans des conditions périlleuses (Ag Ahar, 1990)³.

Dans leur exode, les Kel Adar emportent avec eux leur sens de la fête (*ezuhu*) et leurs musiques. La vitalité des traditions vocales et poétiques des Kel Adar qui auparavant célébraient la nature, la bravoure et surtout l'amour sert désormais d'autres réalités même si la poésie chantée garde sa fonction critique et éducative. La région connaît une tradition ancienne et vivante de l'art du beau verbe à l'instar des autres groupes touaregs ; elle est réputée pour la qualité de ses *tendé*⁴ et aussi pour ses *iswat*, un genre de veillée de chants mixtes (voix soliste féminine, chœurs masculins) très populaire en milieu nomade. Soulignons que les Touaregs de l'Adar ne connaissent pas de tradition de luth (*teherdent*), genre guerrier spécifique aux groupes touaregs méridionaux de la boucle du Niger. Ces mobilités massives génèrent des transformations importantes dans la culture musicale. La paupérisation générale des Kel Adar et leur exclusion de la nouvelle entité malienne, loin de réduire leur créativité, la stimulent au contraire en l'ouvrant à de nouvelles pratiques ou à des reformulations des genres traditionnels. Le bidon de plastique qui sauve les migrants de la soif devient au cours des années 1970 le tambour des soirées de musique des bidonvilles tandis qu'il est transformé en « guitare-bidon⁵ » par les enfants touaregs maliens réfugiés aux villes frontalières algériennes. Enfant, Ibrahim ag El Habib, futur guitariste leader du groupe Tinariwen, gratte ses premiers accords sur sa « guitare-bidon » entre Timyawin et Tamanrasset où va et vient sa famille à partir 1964, après l'assassinat de son père et la destruction des biens de sa famille par l'armée malienne à Tessalit.

3. Aujourd'hui, avec la généralisation des 4x4, la contrebande s'est amplifiée et structurée. Elle est aujourd'hui une activité économique supplétive au manque de développement socio-économique de ces régions périphériques et frontalières, à l'absence d'infrastructures routières, et à l'absence d'accords commerciaux transfrontaliers entre les États concernés.

4. Le terme désigne à la fois la performance collective des tambourinaires et chanteuses féminines, la fête et le tambour-sur-mortier. La performance chantée s'accompagne d'une parade des hommes juchés sur leurs montures dont l'allure suit le rythme du tambour.

5. La guitare-bidon est un bidon de cinq ou dix litres sur lequel on ajuste et fixe un manche en bois et des cordes ou des câbles métalliques.

À partir des années 1970 et jusque dans les années 1980, une conjonction de facteurs politiques, climatiques et économiques provoque de nouvelles vagues de migrations qui touchèrent cette fois des populations originaires de la vallée de l'Azawagh et du Tamesna (Niger et Mali), de l'Aïr (Niger) et de l'Adar (Mali) (Bernus, 1999). L'économie pastorale est sinistrée par deux vagues de sécheresses à dix années d'intervalle (1968-1974 et 1983-1985). De nombreux nomades se réfugient dans les villes sahélo-sahariennes (Arlit, Niamey, Gao, Agadez, Tamanrasset) ou rejoignent les postes frontaliers entre le Mali (Timyawin, Tin Zawaten, Bordj Moktar), le Niger et l'Algérie (In Guezzam). La Libye qui ouvre ses frontières aux travailleurs étrangers devient la destination privilégiée des *ishumar*. La plupart s'établissent dans les villes du Fezzan (Sebha, Oubari) en marge du système libyen. À Sebha, porte d'entrée des flux migratoires sub-sahariens en Libye, les regroupements urbains se structurent selon les origines nationales des migrants (Pliez, 2001). Les réfugiés et les migrants saisonniers du travail touaregs habitent le quartier El Cambo (le camp), vaste bidonville situé en bout de piste de l'aéroport. À Ubari, ces communautés vivent également aux marges de la ville-étatique, dans le quartier Tillaqin.

Les circulations transnationales contemporaines des Touaregs se distinguent des mobilités des cycles transhumants pastoraux ou des réseaux commerciaux qui constituaient la base des activités économiques régionales des Touaregs avant la domination coloniale française⁶, activités reposant sur la spécialisation et la mobilité saisonnière des groupes sociaux et une gestion spécialisée et flexible des ressources naturelles de leurs territoires. L'avènement des frontières étatiques fût crucial dans l'émergence des problématiques postcoloniales politiques et économiques des nomades (Boilley, 1999b). Dans les zones sahariennes, la flexibilité et la mobilité sont encore des caractéristiques majeures des dynamiques territoriales et socio-économiques des sociétés. Les migrations de la musique montrent ainsi que les mobilités transnationales postcoloniales des Touaregs ne se réduisent pas à une réactivation des routes séculaires du commerce précolonial transsaharien (Pliez, 2006). Les enfants de l'Indépendance, pour des raisons politiques, économiques et climatiques, sont projetés dans des mobilités au statut incertain très éloignées de la mobilité nomade organisée sur un territoire circonscrit et rythmée par les saisons et l'accès aux ressources.

À cette époque, le terme *ashamur* renvoie sous une même appellation aux formes d'exclusion de la citoyenneté et de l'instruction partagées par les Touaregs maliens et nigériens que ces vers de l'époque

6. Le commerce transsaharien, l'élevage extensif et l'agro-pastoralisme.

résumé : « [Sur les chemins de l'exil] Nous n'avons avec nous ni papiers [d'identité nationale], ni instruction [litt. livres], si ce n'est nos amulettes⁷. » Les *ishumar* ont développé des solidarités nouvelles, en dehors des affiliations lignagères, éprouvées par la résolution de problèmes élémentaires comme l'hébergement, les opportunités de travail, l'entre-aide financière, la communication d'informations générées au cours de leurs multiples déplacements entre les divers points de leur territorialité translocale. Les déplacements transfrontaliers avec les 4x4 et la maîtrise des risques de ces voyages caractérisent leur mobilité qui les relie à plusieurs identités. Dans ce contexte, les voitures acquièrent une valeur prestigieuse et une fonction vitale dans la maîtrise géographique de ces mobilités intra-sahariennes et transfrontalières (Kohl, 2007). Les *ishumar* font le lien entre les différents groupes diasporiques ayant maintenu des relations avec leur société d'origine, générant un vaste réseau d'interconnexions entre chacune des villes où ils sont implantés. Plus généralement, ces migrations ont convergées avec celles des autres peuples sahariens pour participer à l'expansion récente de l'urbanisation du Sahara central (Pliez, 2003), paramètre déterminant dans l'émergence et la diffusion de cette musique.

De l'Adar au Fezzan, migrations et évolutions de la musique au Sahara central entre les années 1970 et 1990

La guitare se développe au sein du mouvement touareg installé en Libye à partir de la fin des années 1970. Il me semble utile de la resituer dans le paysage musical sahélo-saharien de l'époque lui aussi marqué par plusieurs évolutions statutaires et sujet à des reformulations qui peuvent être liées aux migrations.

Lors de la première sécheresse, à la fin des années 1960, la diffusion de la musique *teherdent* (luth à trois cordes) s'étend aux autres régions touarègues avec les premières migrations importantes des Touaregs maliens touchés par les sécheresses qui ont trouvé refuge au Niger. Selon Caroline Card :

« De nombreux artisans-musiciens commencent à se produire en dehors de leur affiliation lignagère de rattachement pour subvenir à leur besoins, leurs anciens patrons ne pouvant plus les entretenir. C'est à ce moment que les musiciens ont altéré leur style pour se produire à Niamey puis dans les villes du Niger jusqu'à à Agadez où la *teherdent* se fait entendre à partir de 1971. La *teherdent* devient une musi-

7. « Wer legh elkad faw iktaben /Kunta weddegh i ishraden. »

que urbaine à l'audience cosmopolite et multi-ethnique, une musique dansée de distraction qui relie plusieurs cultures [et] dans laquelle nombreux peuvent se reconnaître du fait des ressemblances, des performances, dans leurs formes modernes, entre les répertoires des Hausa, Djerma, Foulani, Songhay, Touaregs et d'autres Ouest Africains. » (Card, 1998 : 588)

Les joueurs maliens de *teherdent* ont été actifs dans la plupart des centres urbains à travers les frontières sahélo-saharienne à partir de 1976. La musique *teherdent* arrive à Tamanrasset en 1974 pour le bonheur des Touaregs exilés qui y console leur mal du pays.

À partir de 1970, le quartier Tahaggart-shumara à Tamanrasset, ghetto des Kel Adar, résonne des échos de fêtes et de chants très éloignés dans leur expression sociale du formalisme des performances touarègues locales dont la folklorisation s'accroît avec le développement du tourisme occidental dans l'Ahaggar. Le dynamisme culturel des Adar contraste avec leur marginalisation (Bellil et Dida, 1993). Ils reformulent le genre du *tendé* en contexte urbain et produisent de nouvelles formes de poésies chantées qui puisent dans l'actualité de la crise que traverse leur société. Ils forgent une nouvelle image, créative et militante, générée au cours de cycles de fêtes emmenées par des chanteuses de *tendé* notoires installées dans ce quartier. Fidèle à sa vocation critique, ce *tendé* urbain chante en poésie, les aventures, les problèmes de la jeunesse et la marche laborieuse des *ishumar* vers la Libye :

Oh ma mère! Depuis que je suis parti pour la Libye avec persévérance
Je suis arrivé mais ne peux m'établir d'aucune façon
Je cherche par tous les moyens l'argent nécessaire
Mais il refuse désespérément de s'amasser [...] ⁸

Surtout, il annonce et accompagne les formes poétiques et stylistique de critique sociale de la guitare qui émerge dès la fin des années 1970 dans le milieu diasporique des Kel Adar autour de deux figures, Ibrahim ag El Habib et Inteyeden Ag Ablal qui fondent le collectif Tinariwen ⁹ (Belalimat, 2003). Les différents genres se concurrencent et se croisent au gré des déplacements des musiciens et des musiciennes. Avec l'arrivée des artisans-musiciens à Tamanrasset, la *takemba*, le style de *teherdent* aux textes sensuels et au rythme chaloupé, fait fureur. Sa popularité croissante repose sur le développement des technologies modernes d'enregistrement et de reproduction sonores en Afrique au début des années 1970. L'introduction de technologies audio-phoniques sur cassette diversifie

8. Tinariwen, Aman Iman : Ahimana, 4.

9. Ceux des déserts

et médiatise les usages sociaux de la musique. Les cassettes sont à la fois des objets d'échanges et de diffusion des cultures locales et génèrent l'apparition d'un marché informel des copies des enregistrements musicaux. Les artisans-musiciens en tournée s'installent chez les chanteuses de *tendé* de l'Adar, à Tahaggart-shumera. Tandis que les *ishumar* se ruinent dans la rémunération des musiciens pour l'animation des soirées (Bellil & Dida, 1993), arrivent du sud de la Libye des cassettes de poésies enregistrées — sans musique — par les groupes diasporiques actifs dans le mouvement touareg naissant, qui vilipendent la légèreté de la musique *teherdent*, appelle à une réaction de la jeunesse face à l'oppression (*istighmar*) des régimes malien et nigérien et à une réaction politique des Touaregs (Bellil et Dida, *ibid.*).

La cassette, média des ishumar

À la même époque, les Tinariwen qui étaient basés sur Tamanrasset rejoignent le mouvement en Libye et sont intégrés aux activités de sensibilisation de ses objectifs. Les leaders les encouragent, leur fournissent guitares et équipements de sonorisation. Des poètes leur proposent plusieurs compositions qu'ils transforment en chansons. Forcée dans un processus diasporique déstructurant socialement, la guitare touarègue émerge paradoxalement à la confluence des traditions musicales voisines en Afrique de l'Ouest qui se reformulent dans l'exil libyen des Kel Adar avec l'introduction de la guitare et la formalisation en chanson à refrain. À certains égards, l'histoire de l'apparition de cette musique participe, au-delà son originalité propre, du courant musical de la guitare moderne ouest-africaine qui émerge à la même époque au Mali, grâce au travail précurseur d'artistes comme Ali Farka Touré qui adaptent les répertoires traditionnels à la guitare¹⁰. La musique des Tinariwen est un métissage original : une rythmique et une ligne mélodique à la guitare influencées par le

riche patrimoine vocal et rythmique du *tendé* rural. La chanson se caractérise par la subordination de la musique au message chanté. La performance est réso-

10. Ali Farka a été le premier guitariste malien à adapter la musique songhaï, peul et tamasheq à la guitare dont il connaît depuis son enfance les répertoires. À Niafunké, sa ville natale, les genres touaregs de *teherdent* élégants comme la *takemba* et le *hekkam* sont connus, écoutés et performés par les joueurs de luth songhays.

lument articulée aux circonstances sociales et historiques du mouvement touareg en formation. Les chansons appellent à la reconquête de leur pays, de leurs droits et appelle la jeunesse à renégocier sa place dans le monde :

Jeunesse du Sahara, nous vous avertissons
Ne croyez pas que nous sommes incapables d'inverser le cours des choses
Ce monde nouveau, nous y sommes écrasés,
Parce qu'il s'est réveillé le premier
Je vous dis, courage, courage, courage!
Levons-nous, pour ne pas laisser le temps nous échapper
Ensemble, levons-nous et engageons-nous
Je vous en prie, mes frères, unissons-nous en vue du soulèvement¹¹.

Les chansons protestataires ont autant généré des processus d'adhésion et de mobilisation à la rébellion qu'elles en ont constitué la justification. La puissance d'évocation de la chanson *ishumar* de cette époque relevait de plusieurs mécanismes (Belalimat, 2003) tels que l'exaltation du pays natal, la réaffirmation permanente des liens affectifs sociaux et familiaux, la construction de solidarités politiques transnationales, l'injonction de l'action, dans une adresse fraternisée sur le mode phatique. Tous ces thèmes étant performés dans une mise en scène de la subjectivité du narrateur.

La musique est bien sûr l'occasion de fêtes qui ont, dans ce contexte, des implications cohésives décisives pour le mouvement en gestation. Ces fêtes sont des points d'ancrage fort pour une jeunesse mobile et instable dans ses itinéraires et ses activités. Elles représentent aussi un espace de liberté de parole et d'échanges d'informations (*isalan*) sur la situation du pays touareg dans son ensemble. Au gré de leurs déplacements, les *ishumar* distribuent les cassettes enregistrées lors de ces soirées qui sont dupliquées à répétition pour médiatiser leur mouvement auprès des Touaregs restés aux pays. On peut souligner la forte proximité de la musique avec l'intention de médiatisation¹² de la parole qu'elle véhicule. La cassette fut ainsi autant un média de la parole politique en milieu *ishumar*

11. Tinariwen, 1981 (Belalimat, 1996).

12. Cf. la chanson Chatma (Amassakoul) qui illustre parfaitement cette dialectique : « Si la BBC est à côté, elle prévient le Mali et diffusera ceci : Attention ! Vous allez bientôt brûler/ Ils ont passé des années à dormir avec cette colère/ à cause des vieux que vous avez tués/ des animaux que vous avez brûlés... » (Belalimat, 1996). Ici, il s'agit de la BBC arabe qui est l'une des radios les plus écoutées à l'époque en Libye et en Algérie.

qu'un moyen efficace de propagation au-delà des frontières diasporiques d'un imaginaire nationaliste émergent (Klute, 2001). La guitare supplante rapidement les autres genres musicaux qu'elle reformule et réinvente. La circulation des chansons s'étend de Bamako à Tamanrasset, d'Agadez à Sebha, en passant par Kidal et Niamey. Les circulations des hommes et des cassettes déterminent

leur popularisation croissante et la propagation à grande échelle de leur message politique. C'est par la Libye, au sein des échanges entre les communautés diasporiques de l'Adar et du Niger que le genre s'est introduit au Niger depuis 1995. À la fin des années 1980, le jeune Hasso Ag Akotey, futur guitariste leader du groupe Tidawt (Ensemble) d'Agadez, fait ses classes dans Takrist-n-Akal¹³, le groupe formé par Abdallah Imbadougou en 1988 en Libye. Hamid Ekawel, excellent chanteur-interprète nigérien a aussi appris la guitare en Libye. À la fin des années 1980, le groupe Toumast rassemble des apprentis musiciens du Tamesna nigérien.

Le ténééré des ishumar

L'imaginaire des territoires est un thème récurrent des chansons et doit être compris dans ses multiples dimensions locales, transfrontalières et nationales. Les chansons illustrent souvent ce rapport ambivalent aux territoires par le recours aux connotations associées au terme *ténééré* [tinariwen, au pluriel] qui a deux significations en tamasheq : « terre désolée » et « solitude ». Il est aussi synonyme du mot *essuf* (solitude nostalgique), notion emblématique de la poésie traditionnelle et réinvestie dans l'imaginaire de l'enfermement diasporique des *ishumar* et des espaces vides qu'ils doivent traverser à chaque déplacement à l'intérieur de leur espace de circulation. À bien des égards, leur musique est une « road music » rurale et moderne à la mélancolique brûlante.... Les deux sens du mot *ténééré* se confondent dans l'expérience de l'exil comme l'illustre l'une des plus fameuses et anciennes chansons. Le nom même du groupe renvoie à cet imaginaire équivoque du territoire, ou plutôt des territoires parcourus et imaginés, à la fois lieux transnationaux de l'exil et territoire imaginé du pays natal (*akal*) :

Moi, j'habite des solitudes [tinariwen] où il n'y a ni arbre, ni ombre
Soudainement, le monde s'agite mais ne trouve pas ce qu'il cherche
Moi, je prends des chemins, je les suis et je m'y perds
[...]

Ce désert est notre pays et il est notre futur
Kel Tamasheq, comment allez-vous ?
Où que je sois je pense à vous... (1979)¹⁴.

Les rapports étroits entre frontières étatiques et relégation des citoyennetés nationales transparaissent dans les textes sous une forme métaphorique comme ici où les routes sont évoquées au propre mais

13. La construction du pays.

14. Voir Klute, 2001 ; Belalimat, 1996.

aussi au figuré dans le sens d'une impasse économique et culturelle. Le retour de mouvements de rebellions armées depuis 2006 dans les régions nord du Mali et du Niger n'est pas le signe d'une intégration réussie des régions sahariennes dans ces pays, près de quinze ans après les accords de paix. La marche entravée figure les impasses politiques de la donne postcoloniale (Claudot-Hawad, 2006). La marche solitaire dans la nuit noire « en fraude » mène au maquis et à la guerre, semble nous raconter cette chanson :

Les routes sont coupées, les frontières sont fermées
 Sans monture qui vaille, la marche est douloureuse
 Nous marchons dans la nuit noire
 Mon cœur s'illumine d'une évidence
 Mon ami avec qui j'ai partagé tant d'épreuves
 Nos paroles échangées sont entrées dans l'obscurité
 Notre douleur est amère, nous endurons, nous sommes relégués loin derrière
 Parce que j'ai beaucoup bu l'eau du secret
 Aujourd'hui je suis dans les montagnes et chacun est sur ses gardes¹⁵.

Évolutions dans les contextes nationaux et sur la scène internationale

Au milieu des années 1990, à l'issue politique des rebellions au Niger et au Mali, les performances de guitare accompagnent les processus de paix. La jeunesse, en ville ou en brousse, s'en empare ; de nouveaux groupes fleurissent. En ville, elle devient une musique populaire, communautaire et cosmopolite, et accompagne les espoirs de développement de la jeunesse sans s'affranchir du discours culturaliste ou politique qui prévalait pendant les rebellions. Elle investit les tribunes officielles et devient le symbole culturel des régions Nord à travers des actions de promotion culturelle basées sur le développement de festivals régionaux. La musique investit la plupart des dimensions privées (mariage, baptême), les performances endossent plusieurs rôles et fonctions sociales voire intègrent les jeux promotionnels partisans de parti politique (Rasmussen, 2006). Agadez est devenue une place forte de la guitare touarègue.

Depuis le début des années 2000, les évolutions de diffusion et de production du genre musical le plus populaire aujourd'hui dans toutes les régions touarègues ont été importantes et variées

15. Terakaft : Haran bardan, 2008.

depuis que ce genre a intégré les réseaux de production et de diffusion du marché occidental. Aujourd'hui on compte plusieurs dizaines de groupes entre le Niger, le Mali, l'Algérie et la Libye avec des niveaux variés de professionnalisation et de pratique, plus ou moins ou pas intégrés au marché de la World Music. Paradoxalement, la notoriété des groupes de guitare touarègue dans les États du Mali et du Niger, alors qu'elle atteint son summum entre 2004 et 2007 sur les ondes occidentales, ne traduit pas son intégration ni sa diffusion au sein des circuits musicaux nationaux. La particularité notable des processus de diffusion internationale de la guitare touarègue, contrairement aux autres genres de musique d'Afrique de l'Ouest exportés, réside certainement dans son absence des circuits de production et d'édition ouest-africains. Elle reste encore localement une musique performée et diffusée en marge des marchés d'édition et de production nationaux de ces pays. Les artistes continuent d'enregistrer sur cassette pour se faire de la publicité sur le marché local. L'enregistrement dans les studios bamakois est un luxe inaccessible et les musiciens du Nord Mali ne sont pas intégrés aux réseaux professionnels de la riche production musicale malienne du Sud, fleuron des catalogues de la World Music. Leur percée sur ce marché doit beaucoup au destin du groupe Tinariwen et à son implication dans le développement du Festival d'Essakane au Mali au début des années 2000.

En effet, en 1999, suite à la rencontre entre le groupe Lo'Jo (France) et les Tinariwen, un projet de disque voit le jour en 2000 (Radio Tisdas session, 2000). Ils lancent le Festival au Désert d'Essakane, conçu comme une scène internationale d'échanges et de rencontres autour des musiques touarègues au service de la promotion de la paix dans la région. À deux heures de piste de Tombouctou, la première édition, en 2001, est le tremplin de promotion mondiale du groupe. Essakane est devenu en quelques années l'arène du tourisme culturel et musical du nord du Mali et un instrument de promotion culturelle servi par un discours développementaliste des régions Nord. C'est aussi un lieu de connections interculturelles aux dimensions multiples que nous ne pouvons aborder en détail. En 2003, le groupe Navarro punk-rock Blackfire (Arizona, USA) et les Tinariwen s'y retrouvent après avoir fraternisé dans un festival allemand. En 2004, le festival permet la rencontre de deux groupes distincts, guitare touarègue et traditionnel peuls Woodabé du Niger qui fusionnent (Etran Finatawa, « les étoiles de la tradition ») et se produisent aujourd'hui sur les circuits internationaux de la World Music. Le festival accueille aussi diverses troupes de *teherdent* comme Tartit et reçoit Ali Farka Touré en 2003. Le festival devient un pôle d'attraction et de promotion des groupes locaux en quête de producteurs occidentaux. Au-delà de ces

enjeux, l'augmentation des festivals culturels¹⁶ ces dernières années au Nord du Mali a traduit un fort désir d'intégration des politiques nationales de développement par le biais de la culture permettant aux communautés rurales ou aux régions périphériques et enclavées, comme l'Adar, de faire la promotion de leur région sur le plan national. Au Niger, la production occidentale de Takrist-n-Akal a donné lieu à un projet d'économie solidaire servant le développement local d'une école de musique, d'apprentissage et de répétition pour les guitaristes en herbe, créé par Abdallah Ag Imbadougou à Arlit. Le projet Désert Rebel rassemble plusieurs artistes de la scène musicale d'horizon musicaux différents (Bensignor, 2006).

En Libye, les jeunes guitaristes nigériens et maliens se produisent dans les quartiers touaregs de Sebha et Ubari et sont les porte-parole musicaux d'un discours culturaliste auprès de la jeunesse touarègue libyenne du Fezzan, dont l'assimilation linguistique à l'arabe est déjà très avancée. La chanson en tamasheq prend une valeur culturelle importante dans une société libyenne baignée de

Photomontage réalisé en Libye à partir de la photo d'Ibrahim Ag Elhabib sur la pochette du disque *Aman Iman* (reproduction avec l'aimable autorisation d'Andy Morgan) et qui met en scène la chanson *Voyageur du désert* (*Amassakoul n ténééré*).

16. Essakane mais aussi le Festival d'Essouk, les rencontres traditionnelles de la Tamadasht (Menaka), le Festival de Ségou, la fête du chameau de Tessalit, etc.

culture télévisuelle moyen-orientale. À Tamanrasset, la vogue du style *ishumar* s'étend aujourd'hui auprès de la jeunesse algérienne du Nord immigrée au Sud qui joue et chante du Tinariwen sans en comprendre le sens.

Musicalement, la guitare touarègue a élargi sa palette : elle fusionne avec les styles mondialisés comme le rap¹⁷ ou le reggae¹⁸ mais garde aussi sa veine rurale avec des morceaux de *tendé* arrangé pour la guitare¹⁹. Formellement, avec le développement du cyberspace au Sahara et au Sahel, les groupes touarègues sont aujourd'hui diffusés sur Internet. Localement, les chansons sont aussi échangées par *Bluetooth*. Ces pratiques génèrent un système d'échange nord-sud et sud-sud de la musique. La numérisation de la musique et les pratiques d'échanges qu'elle sous-tend concerne surtout les communautés touarègues urbaines et estudiantines : des forums sur l'Internet, devenus aujourd'hui des espaces d'échanges musique numérisée, aux sites Web, générateur d'identification culturelle ou identitaire à distance, jusqu'aux fichiers mp3 et sonneries de téléphone portable, les guitares touarègues sont entrées sans transition dans l'ère de la numérisation et du « global sound ». La toile mondiale offre plusieurs exemples de la diversité des mondes que traversent ces chansons. Au Maroc, par exemple, les sites Web du mouvement culturel berbère se font l'écho de l'actualité musicale des Touaregs. En Occident, les groupes sont référencés sur des sites spécialisés, leurs albums y sont distribués en ligne. En Libye, les réseaux diasporiques du Mali et du Niger sont actifs dans la création de sites Web dédiés à la valorisation — en arabe — du discours culturaliste et politique transnational des Touaregs. Mais pour les *ishumar* de l'espace transsaharien, la cassette audio garde toute sa fonction médiatique et identitaire (Kohl, 2007). Elles sont résistantes aux conditions désertiques et surtout compatible avec les postes cassettes et autoradios des 4x4.

On a voulu montrer les multiples dimensions territoriales de la musique touarègue moderne, depuis son émergence jusqu'à ses évolutions présentes. Elle est marquée par sa déterritorialisation initiale puis sa popularisation régionale, dans les contextes nationaux. Les logiques territoriales des *ishumar*,

17. Le titre *Agadez Ingall* des Tinariwen ou le titre *Aratan n tinariwen* du groupe Tamikrest de Kidal.

18. *Rasta man aridal*, Bismillah, The Bamako Session, Terakaft, 2007.

19. Écouter le superbe Ahimana (Aman Iman, 4), adaptation à la guitare d'un chant de *tendé* composée en Libye par une chanteuse de l'Adar, dans les années 1970.

quant à elles, se superposent à ces différents flux et forment un système de circulation propre que nous avons esquissé. En Occident, le succès des Tinariwen a popularisé la rébellion des Touaregs de 1990 selon un processus anachronique de médiatisation. Cela a aussi permis d'éclairer les difficultés dans laquelle se trouve la jeunesse touarègue saharienne aujourd'hui. Depuis 2007, les chants de lutte résonnent depuis l'Aïr (Niger) où une nouvelle rébellion s'est déclarée. Les importantes ressources uranifères de la région, récemment prospectées, pèsent lourdement sur le conflit et sur le devenir des éleveurs du Nord du pays. Les musiciens de Takrist-n-Akal expriment les multiples inquiétudes de la population devant cette situation : « Nous ne sommes que des éleveurs et notre sous-sol attire le monde²⁰. » D'autres chantent les points de vue de la jeunesse (« Dans ce monde qui fait peur, il y a plus de gens qui détruisent que de gens qui construisent ») ou traduisent leurs désillusions voire leur impuissance : « Mes amis, cette vie est difficile, que tu dises la vérité ou que tu mentes, tu as toujours tort²¹. » Aujourd'hui, les *ishumar* participent à la diffusion de leur expérience et de leur imaginaire à la fois auprès des groupes diasporiques, des Touaregs nationaux et de la scène mondiale, dans des représentations et des évolutions qui figurent certains des enjeux culturels et politiques du postcolonialisme. Cette musique est devenue le mode d'expression ultime d'une jeunesse qui réclame de toute urgence les moyens politiques et économiques de construire son avenir.

Références bibliographiques

- AG AHAR E. (1990), « L'initiation d'un *ashamur* », in Claudot-Hawad H., *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée*, n° 57, Edisud, p. 141-152.
- BELALIMAT N. (1996), *“Le chant des Fauves”, Poésies chantées de la résistance touareg contemporaine, Essai d'interprétation des œuvres du groupe Tinariwen*, Mémoire de maîtrise, université Paris X-Nanterre.
- BELALIMAT N. (2003), « “Qui sait danser sur cette chanson, nous lui donnerons la cadence”. Musique, poésie et politique chez les Touaregs », in *Terrain* n° 41, septembre, p. 103-120.

20. Chanson de Moussa Bilalan Ag Ganta, Tchixene, 2008. Auto-production.

21. Extraits du Groupe Tidawt (Ensemble), Agadez, Niger.

- BELLIL R. & DIDA B. (1993), « Évolution de la relation entre Kel Ahaggar et Kel Adar », in Claudot-Hawad H., « Le politique dans l'histoire touarègue », *Les Cahiers de l'IREMAM*, Aix-en-Provence, p. 95-110.
- (1995), « Les migrations actuelles des touaregs du Mali vers le Sud », in *Études et documents berbères* n° 12, Paris, INALCO, p. 79-98.
- BENSIGNOR F. (2006) « Désert Rebel : projet artistique et solidaire », *Hommes et migrations*, n° 1264.
- BERNUS E. (1999), « Exodes tous azimuts en zone sahélo-saharienne », in Lassailly-Jacob V., Marchal J.-Y., Quesnel A., *Déplacés et Réfugiés. La mobilité sous contrainte*. Paris, IRD, Colloques et Séminaires, p. 195-208.
- BOILLEY P. (1999a), *Dépendance et Révolte, du Soudan français au Mali contemporain*, Karthala, Paris.
- (1999b), « Les Touaregs : entre contraintes géographiques et constructions politiques », in *Études rurales*, n° 151-152, juillet-décembre, p. 255-268.
- CARD WENDT C. (1998), "Tuareg Music", in *Africa, The Garland Encyclopedia of World Music*, Ruth M. Stone Editor, Garland Publishing Inc, NY and London, p. 574-594.
- CLAUDOT-HAWAD H. (1990), « Touaregs, exil et résistance », *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée*, n° 57, Edisud, Aix-en-Provence, 1990.
- (2006), « Sahara et nomadisme. L'envers du décor », *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée*, n° 111-112, Edisud, Aix-en-Provence, p. 221-244.
- KLUTE G. (2001), *Die Rebellionen der Tuareg in Mali und Niger*, (Habilitationsschrift, Siegen Universiteit).
- KOHL I. (2007), « Going "Off road": With Toyota, Chech and E-Guitar through a Saharian Borderland », in Klute G. & Hans H., *Cultures of Migration. African Perspectives*, Berlin, p. 89-106.
- PLIEZ O. (2003), *Villes du Sahara. Urbanisation et urbanité dans le Fezzan libyen*, Paris, CNRS Editions, 200 p.
- (2006), « Nomades d'hier, nomades d'aujourd'hui, Les migrants africains réactivent-ils les territoires nomades au Sahara? », *Annales de Géographie*, n° 652 (6/2006), p. 688-707.
- RASMUSEN S. (2006), « Moving Beyond Protest in Tuareg Ichumar Musical Performance », *Ethnohistory*, vol. 53, no. 4, p. 633-657.

Discographie

- MOUSSA BILALAN AG GANTA, 2008, *Tchixene*, autoproduction.
- ETRAN FINATAWA, 2008, *Desert Crossroads*, World Music Network.
- ISHUMAR, Compilation, Reaktion, 2008.
- TIMTAR, *Timtar*, autoproduction, 2008.
- TERAKAFT, 2008, *Akh issudar*, Jean-Paul Romann & Tapsit
- TERAKAFT, 2007, *Bismillah, The Bko Session*, Tapsit.
- TINARIWEN, 2007, *Aman Iman*. Emma Production.
- ETRAN FINATAWA, 2005, *Introducing Etran Finatawa*, World Music Network.
- DESERT REBEL, 2006, *Desert Rebel*. Production Original Dub Master Sarl.
- TOUMAST, 2006, *Ishumar*. Village Vert Production.
- TINARIWEN, 2003, *Amassakoul*. Triban-Union Production.
- TINARIWEN, 2000, *The Radio Tisdas Sessions*. Justin Adams, Lo'Jo & Triban-Union Production.
- TARTIT, 2006, *Abacaboc*, Crammed Discs.
- TAKIST-N-AKAL, 2004, *Afrikyà*, production Association CYRAV.

Web

- IBRAHIM JO : <http://www.myspace.com/ibrahimdjo>
- KEL ASSOUF : <http://www.myspace.com/amazightouareg>
- KOUDEDE : <http://www.myspace.com/koudede>
- SIDI : <http://www.myspace.com/forsidi>
- TAMIKREST : <http://www.myspace.com/tamikrest>
- TIDAWT : <http://www.myspace.com/tidawt>
- Le site des musiques touarègues : <http://www.tamasheq.net/>

Nadia BELALIMAT est doctorante à l'EHESS et ingénieur d'étude-CNRS au Cired
 nadiabela@hotmail.com